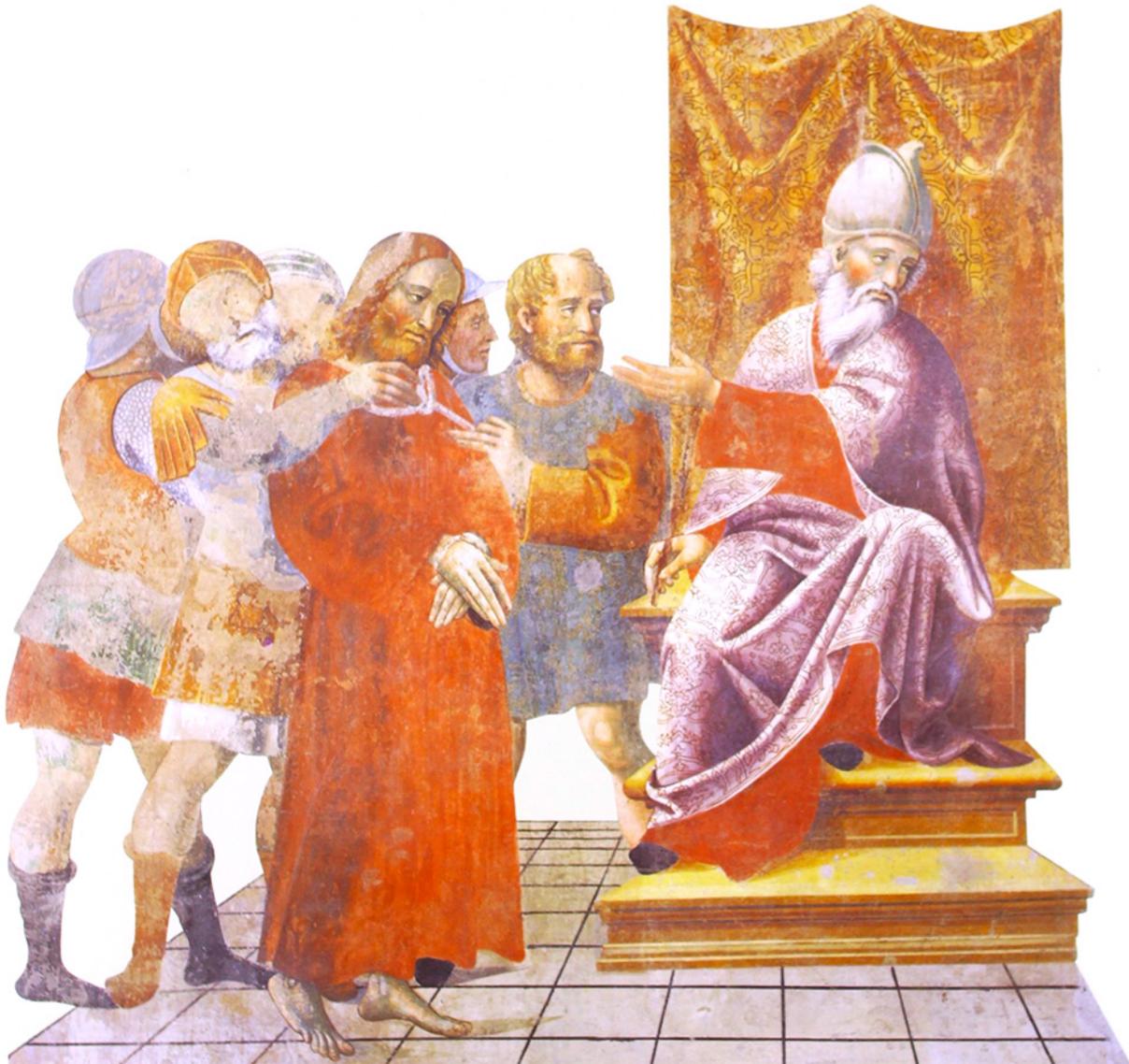


Documenti dell'Abruzzo Teramano

# LE VALLI DELLA VIBRATA E DEL SALINELLO

Cassa di Risparmio della Provincia di Teramo



# DOCUMENTI DELL'ABRUZZO TERAMANO

IV, 2

Direzione

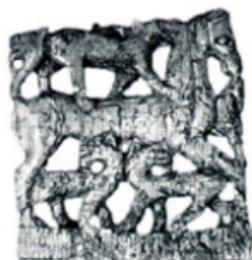
LUISA FRANCHI DELL'ORTO

Comitato di edizione

FERDINANDO BOLOGNA MARIO DEL TREPPO ANTONIO GIULIANO

Comitato di redazione

ADELMO MARINO NERIO ROSA



La collana «DOCUMENTI DELL'ABRUZZO TERAMANO» è nata su iniziativa dell'Ente pubblico economico Cassa di Risparmio della Provincia di Teramo e viene proseguita dalla Fondazione Cassa di Risparmio della Provincia di Teramo assieme alla Tercas spa.

# Le valli della Vibrata e del Salinello

di

FRANCESCO ABBATE FRANCESCO ACETO SILVANO AGOSTINI ELISA AMOROSI  
GLAUCO ANGELETTI FERDINANDO BOLOGNA ROSANNA CIOFFI ALFREDO COPPA  
LUISA FRANCHI DELL'ORTO VINCENZO D'ERCOLE GIAMPAOLO DI VIRGILIO NICOLINO FARINA  
ANTONIO GIULIANO MARIA PAOLA GUIDOBALDI SANDRA LAPENNA DOMENICO MANCINELLI  
ADELMO MARINO GAETANO MESSINEO UMBERTO MOSCATELLI GIANFRANCO PACI  
SIMONA PANNUZI ALESSANDRA PERRICCIOLI SAGGESE ANTONELLA PUTATURO MURANO  
GAETANO RONCHI MARIA RITA SANZI DI MINO ANDREA R. STAFFA SILVIA URBINI  
RITA VARGIU LAURA VENDITTELLI CLAUDIA VULTAGGIO

Fondazione Cassa di Risparmio della Provincia di Teramo  
Tercas spa

Direzione editoriale  
GIOVANNI TAVANO

Coordinamento editoriale  
ROBERTO MONASTERIO

Progetto grafico  
ANDREAS WAIBL

Impaginazione  
ROBERTO MONASTERIO  
ANDREAS WAIBL

Redazione C  
ARLA BONELLO SPINELLI  
MARIELLA PIERANUNZI

Impianti fotolitografici  
FOTOLITO GRAFCOLOR - Montesilvano (PE)

Stampa  
EDIGRAFITAL - S. Atto (TE)

© Copyright 1996 by CARSA Edizioni srl  
Via Tiburtina, 82 - 65129 Pescara / Italy  
Stampato in Italia - Printed in Italy  
Tutti i diritti sono riservati.

Nessuna parte di questo volume  
può essere riprodotta od utilizzata  
in alcun modo senza il permesso  
scritto da parte dell'Editore.

## Nota introduttiva

Il quarto volume dei Documenti dell'Abruzzo Teramano prende in esame una vasta porzione della provincia di Teramo racchiusa a nord dai corsi del Tronto e della Vibrata e a sud da quello del Salinello; ad oriente il limite è segnato dal mar Adriatico, ad occidente dai confini dei comuni di Civitella del Tronto e di Campli, sul profilo delle Montagne Gemelle, di Campli, appunto, e dei Fiori. Oltre ai due centri ricordati, l'area è suddivisa nei territori dei comuni di Sant'Egidio alla Vibrata, Ancarano, Torano, Sant'Omero, Nereto, Controguerra, Corropoli, Colonnella, Martinsicuro e Tortoreto-Alba Adriatica.

E un territorio dolcemente collinare ed irriguo, densamente abitato fin dal Paleolitico. Dalle epoche preistoriche muove, infatti, la ricerca, fornendo una dettagliata e aggiornata messa a punto dei trovamenti fino alle soglie dell'età del Ferro. Successivamente, a partire dal IX-VIII secolo a.C. fino all'epoca della conquista romana, quest'area del Teramano fu sede di una fiorente cultura picena che ha lasciato importanti testimonianze nella grande necropoli tribale di Campovalano. La sezione archeologica del volume è per gran parte riservata ad una prima e vasta panoramica dei ritrovamenti con specifico riferimento ai molteplici aspetti che essi coinvolgono per la ricostruzione della storia sociale, economica, artistica delle regioni del medio Adriatico prima dei Romani e del loro scambievole rapporto con le regioni europee centro-meridionali e orientali e quelle transadriatiche. Né vengono trascurati i dati antropologici offerti da un così vasto campione di tombe esplorate.

Non meno ricche sono le fasi successive per le quali il volume offre tempestive notizie sulle ultime interessanti acquisizioni: il ritrovamento dell'antico porto di Truentum a Martinsicuro, ben noto alle fonti antiche ma di incerta ubicazione, con il relativo chiarimento delle vicende altomedievali che ne videro l'abbandono, il recente scavo di una villa rustica romana a Tortoreto; gli scavi degli strati archeologici e medievali presso le abbazie di Santa Maria di Meulano a Corropoli e di Santa Maria di Monte Santo; l'inquadramento storico-artistico delle statue fittili provenienti dal ninfeo di un'altra ricca villa tortoretana, che aggiungono un interessante tassello all'iconografia del mito di Ulisse.

Tale era l'intensità di occupazione dell'area durante l'età romana, che la consueta carta archeologica dei nostri volumi si è dilatata qui fino ad annoverare centinaia di siti, fornendo al contempo, ove esistente, il quadro della continuità di vita nel passaggio all'alto Medioevo.

Un'indagine di grande impegno e serietà scientifica, dunque, condotta con il pieno appoggio della Soprintendenza Archeologica d'Abruzzo.

Non meno ricchi di testimonianze sono il Medioevo e il Rinascimento. Alla ormai sperimentata perizia di Francesco Aceto è affidata la lettura architettonica delle chiese medievali artisticamente più rilevanti e, per altro, quasi del tutto ignorate dalla bibliografia specifica precedente. Di esse si datano con maggiore precisione le strutture, istituendo una fitta rete di

confronti, e si chiariscono le vicende costruttive. Al tempo stesso se ne riscoprono i pertinenti arredi scultorei lapidei e si studiano, in molti casi per la prima volta, le pareti affrescate.

Il recupero di sculture lignee o fittili musealizzate o meno, e comunque provenienti dalla zona oggetto di studio, contribuisce non solo a ricostituire i contesti, ma, a volte, anche a meglio delineare personalità di artisti quali il Maestro della Santa Caterina Gualino.

Come di consueto, l'acutezza critica e la pressoché sconfinata conoscenza dei fatti artistici hanno dato modo a Ferdinando Bologna di proporre calzanti attribuzioni e di conferire levatura d'arte ad opere inedite o appena segnalate: i notevoli affreschi della cripta di Santa Maria in Platea a Campi, riconosciuti opera di quel Niccolò di Valle Castellana, autore delle miniature di alcuni messali della Biblioteca Capitolare di Atri, e corredati di stringenti confronti con affreschi di Amatrice e con gli straordinari sportelli di un tabernacolo nella Pinacoteca Capitolina di Roma; nella stessa chiesa di Campi, la statua di Madonna con il Bambino della nicchia in facciata; gli affreschi di Giacomo Bonfini nella cappella della Misericordia di Tortoreto, inseriti in una magistrale ricostruzione della figura e dell'opera dell'artista. Ma Ferdinando Bologna riserva al volume anche saggi in cui si guardano da angolazioni nuove e si sottopongono a riletture critiche non scevre di novità opere già note come le belle Madonne con Bambino di Silvestro dall'Aquila e di Giovanni di Biasuccio o il quadro di Mattia Preti con il Battesimo di Sant'Agostino.

La presenza nell'area in esame di personalità artistiche ancora passibili di migliore definizione, quali Giacomo e Matteo da Campi, ha dato luogo ad altri interessanti contributi, mentre la messe delle opere dei maestri di minor spicco, le copie di più celebri capolavori e la produzione delle arti minori tessono la variegata trama delle influenze artistiche che determinarono nel corso dei secoli il profilo culturale di questo lembo settentrionale della provincia teramana.

Delle molteplici vicende storiche che interessarono questo territorio, posto fin dal Medioevo «ai confini del Regno», fa fede il consueto Dizionario topografico e storico che le raccoglie numerose accanto alle testimonianze urbanistiche ed artistiche minori, alle epigrafi e agli stemmi.

Sulla scorta di questa approfondita raccolta di dati, Claudia Vultaggio, nel capitolo iniziale del volume, delinea le vicende confinarie nei secoli del Medioevo, secoli del tutto inesplorati fino ad oggi dalla letteratura storica specifica.

Accanto ai saggi sui due centri più importanti, Campi con il suo Palazzo del Parlamento e Civitella con la sua Fortezza, questo capitolo iniziale contiene due recuperi di una qualche singolarità ed importanza: uno squarcio di istruttiva e divertente microstoria a Civitella fra XVII e XVIII secolo, consentito dall'esame di un cospicuo fondo notarile inedito dell'Archivio di Stato di Teramo, e lo studio e la documentazione fotografica e grafica di una singolare testimonianza di architettura spontanea di origine antichissima, destinata ormai a sparire nel volgere di pochi anni: le case di terra.

LUISA FRANCHI DELL'ORTO

Teramo, 24 ottobre 1995

## Elenco delle abbreviazioni

Acquaviva d'Aragona	Gli Acquaviva d'Aragona duchi di Atri e conti di S. Flaviano, Atti del VI Convegno nazionale di studio del Centro abruzzese di ricerche storiche (Teramo, Morro d'Oro, Atri, Giulianova, 13-15 ott. 1983), I-111, Tera mo 1985-1989.
ALESSIO, DE GIOVANNI	G. ALESSIO, M. DE GIOVANNI, Preistoria e protostoria linguistica dell'Abruzzo, Lanciano 1983.
ANDREA, Della guerra	A. ANDREA, Della guerra di Campagna di Roma e del regno di Napoli nel pontificato di Paolo IV l'anno 1556 e 57. Tre ragionamenti, in Raccolta di tutti piú rinomati scrittori... del regno di Napoli, VII, Napoli 1769.
ANTINORI, Corografia	A.L. ANTINORI, Corografia storica degli Abruzzi e dei luoghi circosvicini [1704-1778], xxv, XXVIII-XXXI, Bologna 1978-1980.
ANTINORI, Corografia, Mss.	A.L. ANTINORI, Corografia storica degli Abruzzi e dei luoghi circosvicini, Manoscritti della Biblioteca Provinciale «Salvatore Tommasi» dell'Aquila, XXXII, XXXV, XXXIX, XLI.
BERTAUX, L'Art (1904)	E. BERTAUX, L'Art dans l'Italie méridionale, Paris 1903; ristampa 1904; ed. anastatica Roma 1968.
BINDI, Monumenti	V. BINDI, Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi (Napoli 1889), Bologna 1977.
BOLOGNA, La pittura (1962)	F. BOLOGNA, La pittura italiana delle origini, Roma-Dresda 1962; ristampa Roma 1978.
BLOCH, Monte Cassino	H. BLOCH, Monte Cassino in the Middle Ages, I-II, Roma 1986.
Bullarium Romanum	Bullarum, diplomatum et privilegiorum sanctorum Romanorum pontificum Taurinensis editio, VII, A Pio IV (1559) ad Pium V (1572), Torino 1862; VIII, A Gregorio XIII (an. 1572) ad Sixtum V (an. 1588), ivi 1863.
CAA	V. CIANFARANI, L. FRANCHI DELL'ORTO, A. LA REGINA, Culture adriatiche antiche di Abruzzo e di Molise, Roma 1978.
CAMERA, Elucubrazioni	M. CAMERA, Elucubrazioni storico-diplomatiche su Giovanna I regina di Napoli e Carlo III di Durazzo, Salerno 1889.
CARDERI, Carrellata	B. CARDERI, Carrellata notarile dai protocolli dell'Archivio di Stato di Teramo, Teramo 1973.
CARDERI, Testimonianze	B. CARDERI, Testimonianze domenicane, Teramo 1970.
Carta Catalogus	Carta topografica d'Italia alla scala 1:100.000.
Baronum	Catalogus Baronum, a cura di E. Jamison, «F.I.S.I.», 101, Roma 1972.

- Chr. Cas. Chronica monasterii Casinensis, hrsg. von H. Hoffmann, M.G.H., Ss., XXXIV, Hannover 1980.
- Chr. Farf Il Chronicon Farfense di Gregorio Catino, a cura di U. Balzani, I-II, «F.L.S.I.», 33-34, Roma 1903.
- CIAFFARDONI, «Stato» C. CIAFFARDONI, «Stato» di Ascoli, in La Marca e le sue istituzioni al tempo di Sisto V, a cura di P. Cartechini, Roma 1991, pp. 119-124.
- CISTERNINO, Torri R. CISTERNINO, Torri costiere e torrieri del regno di Napoli (1521-1806) - R. FAGLIA, Visita alle torri costiere di Capitanata (1594-1976), Roma 1978.
- «Codice Chigi» Il «Codice Chigi». Un registro della Cancelleria di Alfonso I d'Aragona re di Napoli per gli anni 1451-1453, a cura di J. Mazzoleni, Napoli 1965.
- COLLETTA, Piazzeforti T. COLLETTA, Piazzeforti di Napoli e Sicilia. Le «carte Montemare il sistema difensivo meridionale al principio del Settecento, Napoli 1981.
- Commentario Catalogus Baronum, Commentario, a cura di E. Cuzzo, «F.I.S.I.», 101\*\*, Roma 1986.
- CONIGLIO, Il viceregno G. CONIGLIO, Il viceregno di don Pietro di Toledo (1532-53), Napoli 1984.
- CONIGLIO, Il viceregno di Napoli G. CONIGLIO, Il viceregno di Napoli e la lotta tra spagnoli e turchi nel Mediterraneo, Napoli 1987.
- CONTA, Il territorio G. CONTA, Il territorio di Asculum in età romana, Pisa 1982.
- CORTESE, Feudi N. CORTESE, Feudi e feudatari napoletani della prima metà del Cinquecento (da documenti dell'Archivo general" di Simancas), Napoli 1931.
- COZZETTO, Mezzogiorno F. COZZETTO, Mezzogiorno e demografia nel XV secolo, Soveria Mannelli 1986.
- Cronaca teramana Cronaca teramana dei banditi della campagna e delle fazioni familiari della città nei secoli XVI e XVII composta da ignoto Autore e trascritta da G. F. Nardi, con pref. e note di F. Savini, in «Riv. Abruzzese», XXVIII (1913), pp. 196-206, 249-261.
- DAT, I AA.VV., Documenti dell'Abruzzo Teramano, I, 1 e 2: La Valle Siciliana o del Mavone, Roma 1983.
- DAT, II AA.VV., Documenti dell'Abruzzo Teramano, II, 1, 2 e 3: La valle del medio e basso Vomano, Roma 1986.
- DAT, III AA.VV., Documenti dell'Abruzzo Teramano, III, 1 e 2: La valle dell'alto Vomano ed i Monti della Laga, Pescara 1991.
- DE BERARDINIS, La valle della Vibrata B. DE BERARDINIS, La valle della Vibrata nella storia e nell'arte. Studio seguito in appendice dal decreto de cultori di Ercole di Domenico Guidobaldi, Senigallia 1908.
- DE SANTIS, Ascoli A. DE SANTIS, Ascoli nel Trecento, 1, 1300-1350, Ascoli Piceno 1984; II, 1350-1400, ivi 1988.

DI CESARE, Problemi	G. DI CESARE, Problemi storici e storiografici del monachesimo benedettino teramano, Teramo 1983.
Diplomi di Ugo e Lotario	I diplomi di Ugo e Lotario, di Berengario II e di Adalberto, a cura di L. Schiaparelli, «F.I.S.I.», 38, Roma 1924.
Dizionario di toponomastica	G. GASCA QUEIRAZZA-C. MANCATO-G. B. PELLEGRINI-G. PETRACCO SICARDI-A. ROSSEBASTIANO, Dizionario di toponomastica. Storia e significato dei nomi geografici italiani, Torino 1990.
DONVITO-PELLEGRINO, L'organizzazione	L. DONVITO-B. PELLEGRINO, L'organizzazione ecclesiastica degli Abruzzi e Molise e della Basilicata nell'età postridentina, Firenze 1973.
EI	Enciclopedia Italiana.
EUA	Enciclopedia Universale dell'Arte.
FABIANI, Ascoli nel Cinquecento	G. FABIANI, Ascoli nel Cinquecento, 1-11, Ascoli Piceno, 1957-1959.
FABIANI, Ascoli nel Quattrocento	G. FABIANI, Ascoli nel Quattrocento, I-II, Ascoli Piceno 1950-1951.
FACII, De rebus gestis ab Alphonso primo	B. FACII, De rebus gestis ab Alphonso primo Neapolitanorum rege commentariorum libri decem, in Raccolta di tutti piú rinomari scriitori... del regno di Napoli, iv, Napoli 1769.
FAGLIA, Visita	V. FAGLIA, Visita alle torri costiere nelle province d'Abruzzo, 1598-1976, Roma 1977.
FARAGLIA, Saggio	N.F. FARAGLIA, Saggio di corografia abruzzese medioevale (Napoli 1892), Bologna 1977.
FEDELE, Indugi	P. FEDELE, Indugi del duca di Guisa e preparativi di guerra del duca d'Alba. Con un documento inedito della Biblioteca Vaticana sulla guerra di Civitella del Tronto nel 1557, in «Riv. Abruzzese», X (1896), pp. 112-117, 282-286.
«Fondo Palma »	Il «Fondo Palma», a cura di S. Ciarelli Papa e M. Sgattoni, Teramo 1977.
Fonti aragonesi	Fonti aragonesi, a cura degli archivisti napoletani, III, Napoli, 1964; VII-VIII, ivi 1970-1971; X-XI, ivi 1979-1981.
FUIANO, Carlo I d'Angiò	M. FUIANO, Carlo I d'Angiò in Italia (studi e ricerche), Napoli 1974.
GALANTI, Il Giornale	G. M. GALANTI, Il Giornale del viaggio (1791) ed altri scritti sugli Abruzzi, a cura V. Clemente, Roma 1991.
GALIÉ, Castrum Truentum	V. GALIÉ, Castrum Truentum e Turris ad Truntum, Macerata 1984.
GAMBACORTA, Storia	C. GAMBACORTA, Storia di Civitella del Tronto dalle origini al 1734, 1-II, Teramo 1992.
GATTOLA, Accessiones	E. GATTOLA, Ad historiam abbatiae Cassinensis accessiones, p. prima, Venetiis 1734.
GATTOLA, Historia	E. GATTOLA, Historia abbatiae Cassinensis per saeculorum seriem distributa, p. prima, A primo constructi monasterii saeculo, nempe ab

	anno Christi DXXIX ad saeculum VIII seu ad annum Christi MCC, Venetiis 1733.
GAVINI, Storia dell'architettura	I.C. GAVINI, Storia dell'architettura in Abruzzo, Milano-Roma s.d. (ma 1926-1927), Pescara 19802
GIAMMARCO, TAM	E. GIAMMARCO, TAM, Toponomastica abruzzese e molisana, Roma 1990.
GIUSTINIANI, Dizionario	L. GIUSTINIANI, Dizionario geografico ragionato del Regno di Napoli, Il-x, Napoli 1797-1805.
GIORGI, Ascoli	R. GIORGI, Venti anni di democrazia in Ascoli. Pagine ignorate di storia ascolana, Fermo 1971.
I.G.M., C.I.	ISTITUTO GEOGRAFICO MILITARE, Carta d'Italia alla scala 1:25.000.
INCARNATO, Crisi signorile	G. INCARNATO, Crisi signorile, ripresa regia e speranze borghesi nel tardo '700 teramano, in «Aprutium» (1982), pp. 3-34.
INCARNATO, In margine	G. INCARNATO, In margine «all'elevato dibattito sull'eversione della feudalità nel Regno di Napoli; prassi e realtà dell'amministrazione degli allodiali d'Atri alla vigilia della devoluzione della feudalità, in Acquaviva d'Aragona, II, pp. 5-98.
Italia Pontificia	Italia Pontificia, iv, Umbria, Picenum, Marsia, congressit P. F. Kehr, Berlin 1909.
Italia Sacra	F. UGHELLI-N. COLETI, Italia Sacra sive de episcopis Italiae, 1, Venetiis 1717.
Liber largitorius	Liber largitorius vel notarius monasterii Pharphensis, a cura di G. Zucchetti, I, Roma 1913.
MANCONE, Beni	L.A. MANCONE, Beni di Montecassino nel ducato di Spoleto, in Arti del 90 congresso internazionale di studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 27 set-2 ott. 1982), II, Spoleto 1983, pp. 885-908.
MARCUCCI, Saggio Piceno, Teramo 1766.	F.A. MARCUCCI, Saggio delle cose ascolane e de' vescovi di Ascoli nel
MARINI, Descrizione	G. MARINI, Descrizione del confine (1797), in Sunto, pp. VII-XII.
MARTÍNEZ FERRANDO, Privilegios	J.E. MARTÍNEZ FERRANDO, Privilegios otorgados por el emperador Carlos V en el Reino de Nápoles (Sicilia aquende el Faro), Barcelona 1943.
M.G.H., Diplomata	M.G.H., Diplomata regum et imperatorum Germaniae, I, Conradi I, Heinrici I et Ottonis I diplomata, hrsg. von Th. Sickel, Berlin 1879-1884; II, 1, Ottonis II diplomata, hrsg. von Th. Sickel, ivi 1888; II, 2, Ottonis III diplomata, hrsg. von Th. Sickel, ivi 1893; V, Heinrici III diplomata, hrsg. von H. Bresslau und P. Kehr, ivi 1926-1931; VI, 2, Heinrici IV diplomata, hrsg. von D. v. Gladiss, ivi 1952; VIII, Lotharii III diplomata nec non et Richenzae imperatricis placita, hrsg. von E. von Ottenthal und H. Hirsch, ivi 1927; ix, Conradi III et filii eius Heinrici diplomata, bearb. von F. Hausmann, Wien-Köln-Graz 1969; X, 4, Friderici I diplomata, 1181-1190, bearb. von H. Appelt, Hannover 1990.

M.G.H., Diplomata Karolinorum	M.G.H., Diplomata Karolinorum, I, Pippini, Carlomanni, Caroli Magni diplomata, bearb. von E. Mühlbacher, Hannover 1906.
MINIERI RICCIO, Notizie	C. MINIERI Riccio, Notizie storiche tratte da 62 registri angioini dell'Archivio di Stato di Napoli, Napoli 1877.
MORELLI, Gli Acquaviva d'Aragona	G. MORELLI, Gli Acquaviva d'Aragona duchi d'Arri in un manoscritto del secolo XVIII, in Acquaviva d'Aragona, 1, pp. 61-78.
MORETTI, Architettura medioevale	M. MORETTI, Architettura medioevale in Abruzzo, Roma s.d. (ma 1970).
NORES, Storia	P. NORES, Storia della guerra degli spagnoli contro papa Paolo IV, in Archivio storico italiano», XX (1847), pp. 1-299.
«Not. Scavi»	Notizie degli Scavi di Antichità.
NUNZIANTE, L'invasione	E. NUNZIANTE, I primi anni di Ferdinando d'Aragona e l'invasione di Giovanni d'Angiò, in «Archivio storico per le Province napoletane», XIX (1894), pp. 595-658; XX (1895), pp. 442-516; XXI (1896), pp. 265-289.
Ordini	Gli Ordini di Margarita d'Austria per li suoi Stati d'Abruzzo del 1571, a cura di G. De Caesaris, Casalbordino 1934.
Osto, Documenti	Documenti diplomatici tratti dagli archivi milanesi, coordin. per cura di L. Osio, III, Milano 1877.
PACINI, Il codice 1030	D. PACINI, Il codice 1030 dell'archivio diplomatico di Fermo. Liber diversarum copiarum bullarum, privilegiorum et instrumentorum civitatis et episcopatus Firmi. Edizione dei documenti piú antichi (977-1030). Elenco cronologico generale (1031-1266), Milano 1963.
PACINI, I « ministeria »	D. PACINI, I ministeria nel territorio di Fermo (secoli X-XII), in Documenti per la storia della Marca, Atti del decimo convegno di Studi maceratesi (Macerata, 14-15 dic. 1974), in «Studi maceratesi», 10 (1976), pp. 112-172.
PAGNANI, La patria	G. PAGNANI, La patria e la famiglia di s. Giacomo della Marca, in «Picenum Seraphicum», XIII (1976), pp. 7-154.
PALMA, Storia	N. PALMA, Storia ecclesiastica e civile della regione piú settentrionale del Regno di Napoli, 1-V [Teramo 1832-1836], a cura di C. Gambacorta, ivi 1978-1981.
PANNELLA, Le montagne gemelle	G. PANNELLA, Le montagne gemelle di Campli e Civitella, in Riv. Abruzzese, XII (1897), pp. 7587.
PELLEGRINI, Abruzzo	L. PELLEGRINI, Abruzzo medioevale. Un itinerario storico attraverso la documentazione, Altavilla Silentina 1988.
PIETRANTONIO, Il monachesimo	U. PIETRANTONIO, Il monachesimo benedettino nell'Abruzzo e nel Molise, Chieti 1988.
POTTHAST	Regesta pontificum Romanorum inde ab anno post Christum natum MCXCVIII ad annum MCCCIV. ed. A. Potthast, II, Berlin 1875.

PRETE. I piú antichi vescovi	S. PRETE, 7 piú antichi vescovi di Ascoli Piceno. Sec. VI-XII (Cronotassi documentaria), in «Studia Picena», n. s., 49 (1984), pp. 1-21.
Primo registro	Il primo registro della Tesoreria di Ascoli, 20 agosto 1426-30 aprile 1427, a cura di M. Cristofari Mancina, Roma 1974.
RAMPINI, Annali	F. RAMPINI, Annali della terra di Ancarani 1925-1933, dattilosc.
Rationes. Aprutium	Rationes decimarum Italiae. Aprutium-Molisium. Le decime dei secoli XIII-XIV, a cura di P. Sella, Città del Vaticano 1936.
Rationes. Marchia	Rationes decimarum Italiae nei secoli XIII e XIV. Marchia, a cura di P. Sella, Città del Vaticano 1950.
R.E.	Real Encyclopädie des Altertumswissenschaft.
Regesta chartarum	Regesta chartarum, a cura di G. Caetani, 1, Perugia 1925.
Regesta Imperii	J.F. BOHMER, Regesta Imperii, iv, Ältere Staufer, 3., Die Regesten des Kaiserreiches unter Heinrich VI. 1165 (1190). 1197, neubearbeitet von G. Baaken, Köln-Wien 1972.
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.
Regesti. Montecassino	ABBAZIA DI MONTECASSINO, I Regesti dell'archivio, III, Aula 11: capsule 1-VII, Fondo di S. Spirito del Morrone (parte I: sec. XI-XV), a cura di T. Leccisotti, Roma 1966; IV, Aula II: capsule VIII-XII, Fondo di S. Spirito del Morrone (parte II: sec. XVI), a cura di T. Leccisotti, ivi 1968; v, Aula II: capsule XIII-XVII, Fondo di S. Spirito del Morrone (parte III: sec. XVII-XVIII - Schede di professione), a cura di T. Leccisotti, ivi 1969.
Regesto delle fonti	Regesto delle fonti archivistiche degli annali antinoriani (voll. I-XVII), a cura di A. Clementi e M.R. Berardi, L'Aquila 1980.
Regesto delle pergamene. Atri	Regesto delle pergamene dell'Archivio Capitolare di Atri, a cura di B.Trubiani, 1-11, L'Aquila 1983/1985.
Regesto di Farfa	Il regesto di Farfa compilato da Gregorio di Catino, a cura di I. Giorgi e U. Balzani, 11, Roma 1883: v, ivi 1892.
Registres de Nicolas IV	Les registres de Nicolas IV. Recueil des bulles de ce pape, par E. Langlois, Paris 1886.
Registres d'Innocent IV	Les registres d'Innocent IV, publiés ou analysés par E. Berger, t. troisième, Paris 1897.
Registri	I registri della Cancelleria angioina, ricostruiti da Riccardo Filangieri con la collaborazione degli archivisti napoletani, 1, 1265-1269, Napoli 1950; 11, 1265-1281, a cura di J. Mazzoleni, ivi 12674 III, 1269-1270, a cura di J. Mazzoleni, ivi 19682iv, 1266-1270, ivi 19672; V. 1266-1272, ivi 19682, VI, 1270-1271, ivi 19702; VII, 1269-1272, a cura di J. Mazzoleni, ivi 19702; VII, 1271-1272, a cura di J.Donsi Gentile, ivi 1957; ix, 1272-1273, ivi 1957; X, 1272-1273, ivi 1957; XI, 1273-1277, ivi 1978; XII, 1273-1276, ivi 1959; XIII, 1275-1277, ivi 1959; XIV, 1275-1277, a cura di J. Mazzoleni, ivi 1961; XVIII, 1277-1278, a cura di J. Mazzoleni,

- ivi, 1964; XXII, 1279-1280, a cura di J. Mazzoleni, ivi 1969; XXIII, 1279-1280, a cura di R. Orefice De Angelis, ivi 1971; XXIV, 1280-1281, a cura di J. Mazzoleni e R. Orefice, ivi 1976; XXVI, 1282-1283, ivi 1979; XXVII, 1283-1285, a cura di J. Mazzoleni e R. Orefice, ivi 1979-1980; XXXI, *Formularium Curie Caroli secundi*, a cura di B. Mazzoleni, ivi 1980; XXXIV, *Registrum Ludovici tercii*, a cura di I. Orefice, ivi 1982, n. 256, p. 47; XXXVI, 1290-1292, a cura di S. Palmieri, ivi 1987.
- RICCI, Campli R. RICCI, Campli città farnesiana (1538-1731), Teramo 1982.
- RICCI, Gli Acquaviva R. RICCI, Gli Acquaviva e i Farnese nell'Abruzzo teramano del '600: oligarchie, banditismo, società, in *Acquaviva d'Aragona*, III, pp. 19-36.
- RICCI, Studii N. RICCI, *Studii storici editi ed inediti*, con pref. e note di V. Balzano, a cura di G. Ricci, Teramo 1909.
- «Riv. Abruzzese» Rivista abruzzese di scienze, lettere ed arti.
- «Röm. Mitt.» Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung.
- RYDER, La politica italiana di Alfonso d'Aragona G.F. RYDER, La politica italiana di Alfonso d'Aragona (1442-1458), in *Archivio storico per le Province napoletane*, LXXVII (1958), pp. 43-106.
- SAVINI, Cartulario Il cartulario della Chiesa teramana, a cura di E. Savini, Roma 1910.
- SAVINI, Compromesso di pace F. SAVINI, Compromesso di pace fatto nel 1395 fra gli Ascolani da una parte e il conte Andrea Marteo d'Acquaviva e i Camplesi dall'altra, in «Riv. Abruzzese», XII (1897), pp. 481-489.
- SAVINI, Comune F. SAVINI, Il comune teramano nella sua vita intima e pubblica dai più antichi tempi ai moderni, Roma 1895.
- SAVINI, Famiglie F. SAVINI, Le famiglie feudali della regione teramana nel Medioevo, Roma 1917.
- SAVINI, Gli Archivi Teramani F. SAVINI, Gli Archivi Teramani. Inventari delle pergamene del monastero di S. Giovanni in Teramo, in «Riv. Abruzzese», XXVIII (1913), pp. 10-18.
- SAVINI, Melatino F. SAVINI, I signori di Melatino. Notizie storico-artistiche sulla più illustre famiglia teramana del Medio Evo corredata d'inediti ed originali documenti, Firenze 1881.
- SAVINI, Scorsa F. SAVINI, Scorsa di un teramano nell'archivio di Montecassino, in «Riv. Abruzzese», XXI (1906), pp. 225-235, 402-417.
- SAVINI, Septem dioeceses F. SAVINI, *Septem dioeceses Aprutienses Medii Aevi* in Vaticano tabulario, cura et studio F. Savini, Roma 1912.
- SOLER, Itinerario A. XIMENES SOLER, Itinerario del rey don Alfonso de Aragón y de Nápoles, Zaragoza 1909.
- SORRICCHIO, Il comune L. SORRICCHIO, Il comune arriano nel XIII e XIV secolo. Esame storico originale su di una raccolta diplomatica inedita posseduta dall'Autore, Atri 1893.

Statuti	Statuti comunali del castello di Ancarano, a cura di P. Clementi, Atri 1975.
Statuto	Statuto municipale di Campi, a cura di L. Malasecchi, Atri 1973.
STHAMER, Die Verwaltung	E. STHAMER, Die Verwaltung der Kastele im Königreich Sizilien unter Kaiser Friedrich II. und Karl I. von Anjou, Leipzig 1914.
STORACE, Istoria	B. STORACE, Istoria della famiglia Acquaviva reale d'Aragona, Roma 1738.
STRIGLIONI NE' Tori, Regesti	D. STRIGLIONI NE' TORI, Regesti delle pergamene dell'Archivio Delfico, in «Aprutium», IX (1991), pp. 5-25.
Sunto	Sunto delle voluminose e molteplici memorie esistenti nel Deposito della guerra intorno alle annose reclamazioni di confine tra il Regno di Napoli e lo Stato Pontificio... eseguito per ordine di Sua Maestà il Re, Napoli 1837.
TABARRINI, Sommario	M. TABARRINI, Sommario cronologico di carte ferme anteriori al secolo XIV con alcuni documenti relativi alla storia della città di Fermo e del suo distretto riferiti per esteso, in Cronache della città di Fermo, illustrate da G. De Minicis, «Documenti di storia italiana pubblicati a cura della r. Deputazione degli studi di storia patria per le provincie di Toscana, dell'Umbria e delle Marche», IV, Firenze 1870, pp. 291-533.
TOMASSINI, I castelli	C. TOMASSINI, I castelli del territorio di Fermo nel XII secolo (Elenco dal Liber 1030), in Uomini, insediamenti, territorio nelle Marche dei secoli XIII-XVI, Atti del convegno (Ascoli Piceno, 25-27 mag. 1979), in «Atti e Memorie della Deputazione di Storia patria per le Marche», 840 (1979), pp. 81-98.
TRIFONE, La legislazione	R. TRIFONE, La legislazione angioina, Napoli 1921.
TRUBIANI, Gli Acquaviva	B. TRUBIANI, Gli Acquaviva nelle carte della Biblioteca di Nicola Sorricchio, in Acquaviva d'Aragona, 1, pp. 79-90.
VARESE-ANGELINI ROTA, Il catasto	P. VARESE-G. ANGELINI ROTA, Il catasto ascolano del 1381, in «Atti e memorie della Deputazione di Storia patria per le Marche», S. VI, II (1942), pp. 43-147.
VOLPICELLA, Note	L. VOLPICELLA, Note biografiche, in Regis Ferdinandi Primi Instructionum liber (10 maggio 1486-10 maggio 1488), Napoli 1916.

Le valli della Vibrata  
e del Salinello



### III. Architettura

# La chiesa di Santa Maria a Vico

Celebrata da una parte della critica come «l'unico monumento d'Abruzzo anteriore al Mille giunto a noi quasi completo»<sup>1</sup>, la chiesa risulta tutt'altro che omogenea e coerente nelle sue parti, per le manomissioni subite in antico non meno che per i ripetuti restauri ai quali è stata sottoposta a partire dalla fine del secolo scorso<sup>2</sup>.

Il solo dato a disposizione degli studiosi per ricostruire la storia piú remota dell'edificio è costituito dalla sua menzione, con il titolo di Plebs S. Mariae in Vico, in una bolla accordata a Guido, vescovo di Teramo, dal pontefice Anastasio iv il 27 novembre del 1153<sup>3</sup>: una testimonianza generica, ma tuttavia assai preziosa, anche per definire il suo profilo giurisdizionale nel quadro dell'organizzazione ecclesiastica della diocesi di Teramo. A questa data, dunque, Santa Maria a Vico, diretto possedimento della mensa vescovile, si vede riconosciuta la dignità di plebs: vale a dire, svolge le funzioni di chiesa parrocchiale, abilitata alla somministrazione del battesimo oltre che alla cura delle anime del territorio circostante<sup>4</sup>. Nel 1324 e nel 1326 il «plebano» della chiesa, Giacomo, contribuisce con una decima di dodici tari d'oro<sup>5</sup>. L'appellativo «a Vico» è stato messo fondatamente in collegamento con l'esistenza di un sito di età classica, di cui resterebbero tracce nei marmi romani reimpiegati nelle muraglie della chiesa e nei reperti archeologici appartenenti a una vasta necropoli dell'età dell'impero identificata nelle sue immediate vicinanze.

La presunzione di un'origine altomedievale della chiesa, oltre che su questo dato esterno, è stata appoggiata dalla critica a indizi formali (assenza di strombatura nelle finestre; transenne di chiusura delle stesse; ornamento ad opus spicatum nella torre campanaria) sul cui valore probatorio, tuttavia, è lecito nutrire fortissimi dubbi. Se non si può escludere l'esistenza nel sito attuale di un piú antico edificio di culto, quello che tra molte alterazioni è giunto sino a noi, ad un attento esame della struttura, sembra comportare nelle parti "originarie" - assai piú ridotte di consistenza di quanto per solito si ritiene - una definizione cronologica non troppo discosta dalla data della bolla di Anastasio IV.

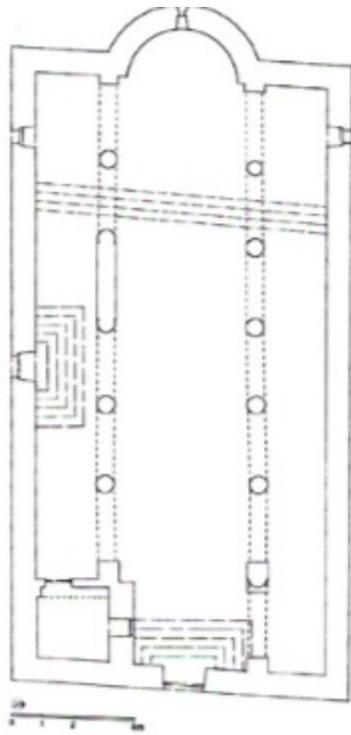
Ad onor del vero una simile proposta, cautamente affacciata alcuni anni fa dal Matthiae, ha registrato in tempi recenti pure il consenso del Lehmann-Brockhaus, anche se - come vedremo - le conclusioni dello studioso tedesco richiedono una rettifica in alcuni dettagli non secondari. Per quel che concerne l'opinione di uno storico per solito assai cauto e attento, qual è il Gavini, acriticamente seguito dal Moretti, ho il forte sospetto che a condizionarne il giudizio siano stati soprattutto il carattere generalmente modesto della fabbrica e i tratti "rustici" di taluni accorgimenti decorativi, i quali sembravano meglio conciliarsi con il «desolante quadro» di distruzioni e «decadenza» culturale del quale, ai tempi in cui egli scriveva, si faceva carico ai secoli dell'alto Medioevo, il «periodo piú fosco della storia della nostra penisola<sup>6</sup>. Tuttavia bisogna anche aggiungere che, forse perché fuorviati da precostituite petizioni di principio, nessuno di questi studiosi ha prestato la dovuta attenzione al «ritmo interno della fabbrica, non alterato dai restauri, che offre invece materia per un giudizio motivato, sulla scorta delle spiccate rispondenze con organismi architettonici abruzzesi di accertata cronologia. Non avendo a disposizione altri elementi di giudizio oltre quelli che fornisce la fabbrica stessa, risulta evidente

che qualunque conclusione critica comporta, in via preliminare, l'esigenza di accertare la sua primitiva fisionomia, con modalità di vera e propria restituzione filologica del "testo".

La chiesa presenta una pianta basilicale tripartita, terminante con una sola abside, ampia quanto la navata mediana, e copertura a capriate a vista. I valichi sono scanditi da due file di sei piloni per lato, in apparecchio di materiale misto, tutti di forma circolare, tranne i primi due verso il prospetto, a sezione rettangolare: quello di sinistra si appoggia alla torre campanaria, che occupa la prima campata della navatella; l'altro a «pendant» è completato da una semicolonna, che fa da piedritto alla prima arcata. I piloni, privi di base, sono sormontati da semplicissimi capitelli, in forma di tronchi di piramide assai schiacciati, modellati con semplici sgusci<sup>7</sup>. La facciata, in linea con la torre campanaria, ha terminazione rettilinea. Rare prese di luce<sup>8</sup>, chiuse da transenne in travertino, assicurano all'interno una scarsa illuminazione, compensata dall'ampio rosone di restauro moderno aperto nel prospetto principale.

Per quanto divisi sulla cronologia della fabbrica, fatta oscillare tra la fine del x secolo e la prima metà del XII, la critica è però concorde nel ritenere che l'organismo architettonico giunto sino a noi rispecchi, nelle sue linee essenziali, quello originario, fatte salve naturalmente le numerose, e in qualche caso documentate, risarciture di parti anche estese del paramento murario e la conclusione rettilinea della facciata, che riflette modelli architettonici trecenteschi filtrati forse dal versante aquilano, nel Teramano rappresentati al più alto livello dal prospetto principale della cattedrale di Atri. Gli studiosi sono anche dell'opinione che questo organismo contemplasse sin dall'origine la presenza del campanile, modificato in tempi recenti solo nell'ordine superiore.

Ad una attenta ispezione dell'edificio è possibile accertare quanto segue. Il settore della chiesa che mostra meno segni di manomissioni è quello del presbiterio. In questa parte l'asportazione degli intonaci, sia all'interno che all'esterno, ha messo in luce una tessitura muraria, del tipo cosiddetto «misto»: su uno zoccolo di circa un metro di altezza, a ricorsi di ciottoli di fiume saldati con abbondante malta, imposta un paramento a filari di ciottoli e mattoni alternati tra loro con grande regolarità.



357. Sant'Omero. Chiesa di Santa Maria a Vico, pianta.



358. Sant'Omero. Chiesa di Santa Maria a Vico, prospetto principale. Nella pagina a fianco:



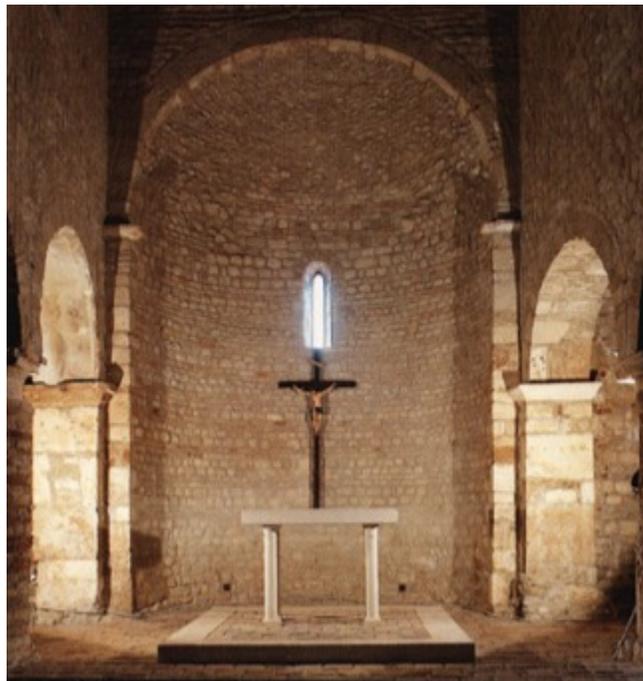
359. Sant'Omero. Chiesa di Santa Maria a Vico, interno.

Certamente di restauro, di epoca imprecisabile, sono la calotta dell'abside e la zona alta - grosso modo a partire dalla linea di gronda del tetto - delle testate delle due navatelle. In questo tratto, infatti, sono assenti i ricorsi in mattoni, mentre anche la disposizione dei conci calcarei si fa meno regolare. La tecnica muraria del presbiterio è riproposta fedelmente, fino ad una certa

quota, solo lungo i muri d'invaso delle navatelle; qualche brano di essa sopravvive anche lungo le pareti della navata mediana. La facciata della chiesa e il campanile sono invece realizzati con mattoni. La cesura ha inizio sul lato orientale della torre campanaria, a partire all'incirca dalla linea di gronda della copertura a tetto della navatella. L'organicità dei nessi conferma ad ogni modo che prospetto e campanile sono stati innalzati in occasione di un'unica campagna di lavori.

La corretta interpretazione dei dati «archeologici» consente di trarre alcune fondate conclusioni:

- 1) l'edificio nel suo impianto tripartito rispecchia fedelmente il progetto originario, decurtato solo della prima campata della navatella di sinistra, abolita a seguito dell'aggiunta della torre campanaria;
- 2) il prospetto principale, nella forma con la quale si presenta oggi, e il campanile sono da connettere a una seconda fase costruttiva, separata dalla prima da un buon lasso di tempo.



360. Sant'Omero. Chiesa di Santa Maria a Vico, abside.

Conferisce forza a questa ipotesi il particolare assetto del primo valico del lato destro, il quale non solo ha altezza maggiore degli altri, ma da essi si differenzia anche per la tessitura muraria della ghiera dell'arco, caratterizzata dall'alternanza di conci calcarei e coppie di mattoni disposti a taglio, mentre nelle ghiera di tutte le altre archeggiature mattoni e conci si succedono secondo il ritmo di uno a uno.

Resta aperto il problema di fissare con una qualche precisione i tempi dei due interventi, che hanno contribuito a conferire all'edificio la fisionomia con la quale è giunto fino a noi; con l'avvertenza, tuttavia, di non poter escludere del tutto una fase altomedievale dell'edificio di culto, se ad essa si riferiscono due frammenti, uno fittile e l'altro lapideo, ritrovati al di sotto del

livello del pavimento, dei quali, però, si è persa ogni traccia<sup>9</sup>. Se prescindiamo per un momento dalla semplicità delle soluzioni decorative, l'assetto strutturale e persino il ritmo spaziale della fabbrica orientano senza incertezze verso precisi modelli architettonici.



361-362. Sant'Omero. Chiesa di Santa Maria a Vico, capitelli di piloni.



363. Sant'Omero. Chiesa di Santa Maria a Vico, interno.

In pianta, sia per quanto attiene alle misure complessive che al rapporto tra gli spazi, la chiesa appare, infatti, allineata con una serie di edifici abruzzesi, databili con sufficiente attendibilità tra l'ultimo quarto dell'XI secolo e la metà del seguente, tutti accordati in vario grado su modelli architettonici che in quello stesso arco di tempo incontrano larga diffusione nell'area d'influenza cassinese. La lunghezza dell'edificio, esclusa l'abside, risulta quasi perfettamente doppia della sua larghezza (m 19,75x9,55/9,78), così come la navata centrale è doppia rispetto a quelle laterali (m 4,30 e m 2,10 ca.). Il medesimo rapporto tra lunghezza e larghezza dell'invaso basilicale ritroviamo, per esempio, in San Liberatore alla Majella, in San Pietro ad Oratorium, in San Clemente al Vomano, in Sant'Angelo a Pianella, in Santa Maria del Lago a Moscufo, in San Nicola a Canzano, un gruppo di edifici ad impianto tripartito con tre absidi, ma anche in Santa

Maria in Valle Porclaneta, in San Vincenzo a Turrivalignani e in San Giovanni ad Insulam, chiese a tre navate ma con DAT, I una sola abside, esattamente come la nostra<sup>10</sup>. Risulta oltremodo significativo che la scultura architettonica di alcuni di questi edifici manifesti analogie stringenti, sia stilistiche che tematiche, con i rilievi «al negativo», di sapore arcaizzante, che ornano il manomesso archivoltto del portale di Santa Maria a Vico. A riguardo dell'iconografia di questi rilievi merita di essere sottolineata un'altra circostanza: la decorazione, che prevedeva un Agnus Dei crocifero tra i simboli degli Evangelisti, riflette certamente il medesimo clima di «revival» paleocristiano del quale proprio in quei decenni si fanno promotori, per ben note ragioni ideologico-religiose, connesse con il gran moto della Riforma gregoriana, la Chiesa di Roma e l'abbazia di Montecassino. Indicazioni del tutto consonanti forniscono i rozzi capitelli dell'interno, per i quali è possibile individuare referenti ancora nell'ambito degli edifici di culto abruzzesi richiamati a riscontro della nostra chiesa.

Tutti gli indizi di natura formale e tecnica pertanto spingono ad ipotizzare una datazione che non dovrebbe discostarsi molto dal termine post quem non fissato dalla documentazione archivistica. Le prove archeologiche addotte dal Gavini non sono in contraddizione con simili risultanze critiche. Le transenne in pietra calcarea delle finestre - delle quali, a quanto pare, è autentica solo quella centinata - possono benissimo convenire alla stessa epoca.



364. Sant'Omero. Chiesa di Santa Maria a Vico, affresco raffigurante San Giovanni Evangelista.



365. Sant'Omero. Chiesa di Santa Maria a Vico, affresco raffigurante la Vergine annunciata.

A prima vista piú complessa appare la questione relativa alla decorazione a mattoni disposti «a spinapesce», di cui è accertata l'antichità ma anche l'ampia estensione cronologica e geografica, come del resto si mostra avvertito lo stesso Gavini. Ritenuta un unicum nella nostra regione, essa ha in realtà un parallelo nell'ordine superiore della facciata di San Leucio ad Atessa, di non agevole datazione (a tal proposito sarebbe quanto mai importante stabilire quale rapporto esiste tra la decorazione a spina pesce e gli elementi decorativi superstiti del medesimo prospetto di San Leucio, in particolare il rosone e il portale, fondatamente ancorabili nella prima metà del Trecento per esplicite referenze con le opere di Francesco Pietrini a Larino e a Lanciano)<sup>11</sup>. In ogni caso un dato di fatto incontrovertibile è che la torre campanaria di Santa Maria a Vico è stata innalzata in un momento successivo, contestualmente al prospetto principale, che per la terminazione rettilinea sembra comportare una datazione nel pieno Trecento. Potrebbe confermare una tale supposizione il disegno del rosone, realizzato in occasione dei restauri di fine Ottocento, qualora risultasse fondata la congettura avanzata da qualche studioso, che esso sia stato costruito sulla traccia di quello piú antico<sup>12</sup>.

Un attendibile termine a quo per la seconda fase dei lavori è fornito anche dai lacerti di affreschi databili nel secondo quarto del Trecento che rivestono alcuni tratti delle pareti della navata mediana e un sottarco. Sul lato sinistro essi interessano anche un setto di muro, con il quale si provvede ad accecare uno dei valichi (il quarto, a partire dalla facciata), presumibilmente per ragioni statiche, se è vero che, a giudicare dalla pianta della chiesa pubblicata dal Gavini, analoga tompagnatura interessò anche il valico a «pendant». Sul lato destro, l'unico residuo di

affresco superstite, in corrispondenza della terza campata, spicca su un parato murario intessuto a ricorsi di mattoni, in netta discontinuità con il tratto di parete verso l'abside<sup>13</sup>. In conclusione, le estese ricuciture e i rabberciamenti statici fanno pensare a gravi dissesti patiti dalla fabbrica, ai quali si ovviò con un'estesa campagna di lavori, che comportò, con la risistemazione delle parti danneggiate, l'innalzamento della torre campanaria e del prospetto secondo modelli architettonici aggiornati e, quasi certamente, anche la decorazione pittorica, indispensabile coronamento di tutta l'opera.

Resta da accennare brevemente agli affreschi, ridotti purtroppo a delle larve evanescenti.



366. Chiesa di Santa Maria a Vico,  
transenna di finestra



367. Sant'Omero. Chiesa di Santa Maria a Vico, archivolto del portale.



368. Sant'Omero. Chiesa di Santa Maria a Vico, prospetto posteriore.

Sul lato destro, entro due riquadri sono raffigurati una Madonna in trono con il Bambino, colta nel gesto affettuoso di stringerlo al volto, e un Cristo in trono (?), che si staglia su uno sfondo tappezzato da una stoffa quadrettata. Sul lato opposto si riconoscono distintamente una Annunciazione e una seconda Madonna in trono con il Bambino. Lo stato di conservazione non permette nessun giudizio motivato, se non di evidenziare nelle forme plasticamente risentite, strutturate su chiari ritmi architettonici, indiscutibili cadenze giottesche, assorbite molto probabilmente dall'Umbria, ad una data che l'ampiezza degli scollì sembra far propendere verso il secondo-terzo decennio del Trecento. Ad altra mano e ad anni prossimi alla metà del secolo, sembrano invece doversi riferire i brani di affresco del sottarco dell'ultimo valico a sinistra. Sono superstiti un Cristo benedicente a mezzo busto entro un clipeo e San Giovanni Evangelista. Soprattutto quest'ultima figura, la meglio conservata delle due, nelle forme allungate e nei tratti

pungenti del volto mostra di aderire a quella tendenza più scopertamente gotica, di cui si erano fatti propagatori verso l'Abruzzo aquilano, a partire dagli anni trenta-quaranta del Trecento, il Maestro delle Storie di Santa Caterina e il Maestro di Fossa<sup>14</sup>.

FRANCESCO ACETO

## Note

<sup>1</sup> Il giudizio è di GAVINI, *Storia dell'architettura*, 1, p. 17, replicato alla lettera da MORETTI, *Architettura medioevale*, p. 8. Malgrado il rilievo storico che un simile riconoscimento comporta, occorre riconoscere che l'edificio non sembra aver particolarmente sollecitato l'attenzione degli studiosi. Alla bibliografia in calce al testo del Moretti vanno aggiunti: G. MATTHIAE, *S. Liberatore alla Maiella e le origini dell'architettura romanica abruzzese*, in «Abruzzo», 1, 1963, pp. 115-129, a p. 117; M. SGATTONI, *Ultime scoperte a Santa Maria a Vico*, in «Atti del xix Congresso di Storia dell'Architettura», L'Aquila 15-21 sett. 1975, L'Aquila 1980, pp. 115-124 (con bibliografia aggiornata fino al 1975), e O. LEHMANN-BROCKHAUS, *Abruzzen und Molise*, München 1983, pp. 85, 89.

<sup>2</sup> La chiesa è stata restaurata una prima volta nel 1885 dal Sacconi (G. SACCONI, *Relazione dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell'Umbria*, Perugia 1903), e una seconda volta tra il 1970 e il 1971 da M. MORETTI (*Restauri d'Abruzzo*, Roma 1972, pp. 18-19, 29-31, 266-267). In occasione di quest'ultimo restauro, condotto con una certa disinvoltura rispetto alle preesistenze venute alla luce nel ripristino dell'originaria quota del pavimento, per un dissesto statico crollo un esteso tratto della parete d'ambito di sinistra della navata principale (se ne può controllare la relativa documentazione fotografica in SGATTONI, art. cit., con il rimando in bibliografia alla eco che l'evento ebbe anche sulla stampa quotidiana nazionale). Nella medesima circostanza, secondo quanto scrive lo stesso Sgattoni, al di sotto dell'abside attuale emersero tracce di un'altra più larga, presumibilmente paleocristiana (ivi, p. 115).

<sup>3</sup> Cfr. *Italia Sacra*, I, coll. 357-358; PALMA, *Storia*, 1, pp. 354-360, a p. 357.

<sup>4</sup> Una traccia archeologica di queste funzioni è probabilmente da riconoscere nel «pozzetto» affiorato «per un'altezza difficilmente precisabile (50/60 cm) (?) dal piano del pavimento originario», correttamente interpretato dallo SGATTONI (art. cit., p. 118) come una «vasca battesimale». Tale vasca, di cui si rinvennero anche tracce di «condotte d'acqua, fu purtroppo demolita con poca accortezza nella sistemazione definitiva dell'impianto della chiesa. La perdita del manufatto non consente una più precisa valutazione di merito in ordine alla sua ipotizzata cronologia, ritenuta dallo studioso «molto antica». L'organizzazione «plebana» delle chiese d'Abruzzo è documentata a partire dall'epoca carolingia per il problema cfr. la recente messa a punto di G. VITOLO, *Vescovi e Diocesi*, in *Storia del Mezzogiorno. III. Alto Medioevo*, Napoli 1990, p. 101 ss.; ma si consulti con profitto anche A. CLEMENTI, *Pievi e Medioevo (sec. XIII-XIV)*, in «Atti del vi Convegno di Storia della Chiesa in Italia», Firenze 21-25 sett. 1981, Roma 1984, II, pp. 1065-1094). E fuori strada in ogni caso il MORETTI (op. cit., p. 8), il quale non so bene sulla scorta di quali indizi giudica la nostra chiesa un edificio monastico, del quale crede di riconoscere anche «tracce degli avanzi di un chiostro, presso la navata meridionale». Per la

storia piú recente della chiesa, che nel XVI secolo fu commenda degli Acquaviva e nel secolo seguente degli Alarcon e Mendoza, cfr. Dizionario, s.v. Sant'Omero.

<sup>5</sup> Rationes Decimarum Italiae. Aprutium. Pp. 148, 169.

<sup>6</sup> GAVINI, Storia dell'architettura, 1, p. 23 ss.

<sup>7</sup> In maggioranza i capitelli sono delle disorganiche e grossolane ricomposizioni quasi certamente di restauro.

<sup>8</sup> L'interno riceve luce da cinque finestre, una aperta lungo la parete d'invaso del fianco destro, un'altra nell'abside e tre lungo la fiancata meridionale.

<sup>9</sup> Se ne veda la riproduzione in SGATTONI, art. cit., tav. XVII, figg. 20-21; il frammento fittile presenta un decoro a intrecci viminei; quello lapideo, a giudicare dalla foto, sembra piuttosto pertinente ad età romanica.

<sup>10</sup> Per tutti questi edifici cfr. GAVINI, Storia dell'architettura, I. passim; G. CARBONARA, lussu Desiderii. Montecassino e l'architettura campano-abruzzese nell'undicesimo secolo, Roma 1979, passim: per San Clemente al Vomano e San Nicola a Canzano, cfr. F. ACETO, in DAT, II, 1, pp. 273 ss., 441 ss.. per San Giovanni ad Insulam, cfr. S. GALLO, in DAT.1, 1. p. 235 ss.

<sup>11</sup> LO SGATTONI, art. cit., p. 116, segnala altri brani «reinserti nel muro di una chiesa molto antica (...) Santa Maria de Erulis, presso Ripattoni di Bellante».

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Seguendo la traccia delle ricuciture è possibile valutare con estrema precisione l'entità dell'intervento sul lato destro, dove esso mostra di aver interessato anche il primo valico, per le rilevate difformità rispetto a tutti gli altri.

<sup>14</sup> Sull'attività di questi due maestri cfr. per ultimo F. TODINI, Pittura del Duecento e del Trecento in Umbria e il cantiere di Assisi, in AA.VV., La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento, Milano 1986, p. 405 ss.

## **La chiesa di San Pietro a Campovalano**

Di origine altomedievale, la chiesa reca ben impressi sul suo corpo i segni di una secolare storia edilizia, che ha contribuito a farle assumere l'aspetto di un vero e proprio “palinsesto” architettonico. Malgrado la sua conclamata antichità e il discreto stato di conservazione, non si può certo sostenere che essa abbia goduto di buona stampa<sup>1</sup>. A voler trovare a tutti i costi una giustificazione a tale stato di cose, verrebbe fatto di attribuirne la causa principale alla rarefazione estrema della documentazione secondaria, che non consente effettivamente di

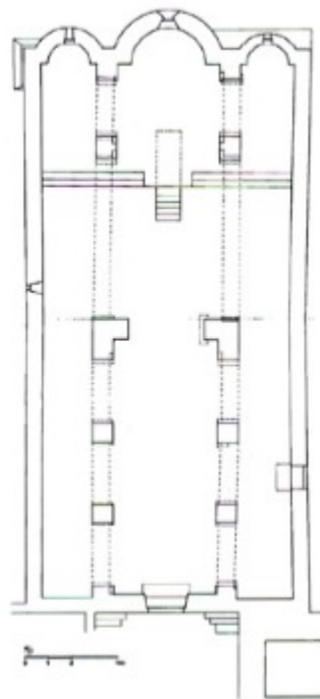
puntualizzare, come sarebbe auspicabile, i moventi diretti e le precise circostanze delle iniziative edilizie patrocinata via via nel tempo dai responsabili della chiesa. Ma, a ben riflettere, non si tarda ad accorgersi che questa, in fondo, è la condizione propria di gran parte delle superstiti testimonianze artistiche medievali. Evidentemente le ragioni di tanto disinteresse sono altre e di diversa natura, anche se tra tutte una - credo - abbia avuto un ruolo determinante. Ho il forte sospetto, cioè, che alla "fortuna" critica della chiesa abbia nociuto, più di tutto, l'effettiva disorganicità d'impianto con il quale essa è venuta configurandosi nel tempo, poco o per nulla congeniale con l'atteggiamento "purista" a lungo invalso in larghi settori degli studi sull'architettura medievale, il quale - come ben sanno quanti si occupano di questi problemi per l'Abruzzo - in un passato nemmeno troppo lontano ha prodotto non pochi guasti nel delicatissimo campo del restauro architettonico. In effetti, in una prospettiva metodologica incline a ricondurre a pochi casi "esemplari", riassuntivi di un'intera fase storico-culturale, l'inesauribile ricchezza di soluzioni formali di cui danno costantemente prova le maestranze medievali, lo stratificato tessuto della nostra chiesa, oltre che poco attraente da un punto di vista estetico, se non nei termini banali della categoria del "pittresco", risultava del tutto inutilizzabile anche sul piano operativo.

Orbene, senza voler esagerare il peso critico dell'edificio, sono convinto che occorra riconoscergli un valore testimoniale per nulla trascurabile, in ragione del fatto che le sue vicende architettoniche, mentre ci offrono l'opportunità di seguire quasi passo dopo passo - direi, anzi, di sperimentare in vitro - sia pure ad un livello di elaborazione formale non sempre sostenuto, le tappe delle modificazioni di concezione spaziale intervenute nell'architettura abruzzese nel corso del Medioevo, consentono anche verifiche sul piano più generale, in rapporto alle dinamiche dell'assetto religioso nella nostra regione. Per ottenere queste risposte, è necessario, però, interrogare la fabbrica in modo appropriato; fuori da ogni genericità, occorre sottoporla ad una lettura per così dire stratigrafica, che, facendo leva il più possibile sugli aspetti di natura tecnico-materiale, permetta di isolare, anche solo mentalmente, le singole fasi e di restituirne la logica interna. Procedendo in questo modo, ci si accorgerà - con la sorpresa forse di quanti preferiscono sottomettere le loro determinazioni critiche alla rigorosa verifica dei documenti scritti - che la corretta interpretazione dei dati storico-artistici, considerati sia nelle loro ragioni espressive che nelle connessioni culturali specifiche, fornisce addirittura materia per integrare sul piano della storia fattuale - e non solo sul terreno delle insondabili ragioni umane e psicologiche - l'arido referto delle carte di archivio.

La fase più antica della chiesa è naturalmente anche quella più oscura, per quanto incontrovertibilmente attestata da numerosi resti archeologici. Alle due ben note transenne di finestra a doppia imposta, traforate e finemente intagliate con un disegno di nastri viminei, concordemente assegnate all'VIII secolo sulla scorta di un attendibile parere espresso a suo tempo dal Gavini<sup>2</sup>, si è aggiunto nel 1986, a seguito di lavori di sterro nella zona del prospetto posteriore della chiesa, il ritrovamento dei monconi di un'abside, esterna ma in asse con quella dell'edificio tuttora in piedi<sup>3</sup>. Sono passati, invece, del tutto inosservati altri materiali erratici, precisamente una colonna e un capitello frammentario di tipo corinzio, conservati all'interno della chiesa, i quali meritano invece la massima considerazione se, come la loro ubicazione lascia supporre, sono veramente appartenuti alla primitiva fabbrica. Il tozzo capitello, in particolare, fasciato da un solo ordine di foglie di acanto percorse da profonde incavature che disegnano sul nucleo, nei punti di congiunzione degli apici, una astratta trama di alveoli colorati»- secondo modalità espressive ampiamente documentate durante i secoli VII e VIII

nella pratica dei lapicidi, sulla cui genesi formale la critica ha contribuito da tempo a fare chiarezza<sup>4</sup> - ha le dimensioni per essere impiegato come supporto di un valico. In altri termini, vi sono fondati motivi per suggerire l'ipotesi che la fabbrica altomedievale si configurasse con un impianto longitudinale a piú navate, concluso da una sola abside. Di piú non è prudente aggiungere, se non che la natura dei manufatti superstiti e la cura nella lavorazione delle transenne, ora conservate presso il Museo Nazionale dell'Aquila, autorizzano a pensare a una congiuntura particolarmente favorevole per la nostra chiesa.

Nulla sappiamo purtroppo della sua condizione giurisdizionale, né quando e per via di quali vicende di una porzione di essa fosse entrato in possesso un signore del luogo, tale Corbo, il quale nel 1050 ne fece dono, con altri beni, al monastero di San Benedetto, ubicato, in eodem comitatu iuxta fluvium Trontum e soggetto all'abbazia di Montecassino<sup>5</sup>. Il 30 giugno 1127 il governo della «ecclesia Sancti Petri de Campo Gualano» era nelle mani del preposito Pietro, al quale Guido II, vescovo di Teramo, accordò il privilegio di eleggere e costituire preti nelle chiese soggette e di far seppellire in quella di San Pietro i cadaveri di quanti l'avessero chiesto per testamento<sup>6</sup>. La natura delle disposizioni contenute nel documento induce a ritenere che a quest'epoca la chiesa fosse gestita da una comunità regolare, forse ancora di obbedienza benedettino-cassinese<sup>7</sup>.



369. Campovalano. Chiesa di San Pietro, pianta.



370. Campovalano. Chiesa di San Pietro,  
prospetto principale. Nella pagina a fianco:



371. Campovalano. Chiesa di San Pietro, interno.



372. Campovalano. Chiesa di San Pietro,  
frammento di archivolto di finestra. L'Aquila,  
Museo Nazionale d'Abruzzo.

In effetti il diritto di nomina dei preti concesso dal vescovo Guido al preposito di San Pietro, alla luce di analoghe situazioni coinvolgenti altri stabilimenti monastici abruzzesi, sembra giustificarsi solo nell'ottica di un'autonomia patrimoniale della chiesa dalla mensa vescovile, alla quale ad ogni modo erano tenuti a prestare obbedienza i chierici investiti della cura animarum. Lo sfondo storico in cui si iscrive il nostro episodio è quello così bene analizzato qualche anno fa da Ferdinando Bologna a proposito della chiesa di Santa Maria di Ronzano<sup>8</sup> (un riferimento particolarmente pregnante per la nostra chiesa, anche sotto il profilo delle scelte architettoniche): siamo, cioè, nel pieno di quella vicenda di riorganizzazione ecclesiastica del territorio che, nel corso del XII secolo, vede spesso vescovi e abati schierati su fronti contrapposti nel tentativo di salvaguardare o rafforzare, l'uno a scapito dell'altro, le rispettive prerogative.

Pochi altri dati documentari utili al nostro scopo abbiamo a disposizione per i secoli seguenti. Negli anni 1324 e 1326 il preposito di San Pietro è tenuto a corrispondere al vescovo di Teramo, per conto anche delle chiese soggette, una decima di un'oncia e sei tarì d'oro<sup>9</sup>.



373. Campovalano. Chiesa di San Pietro, pluteo di pulpito.  
L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo

Di particolare rilievo per la luce che proietta sulle vicende piú antiche della chiesa è invece la notizia contenuta in uno strumento del 1367, segnalato dal Palma<sup>10</sup>, da cui risulta che la prepositura di San Pietro a quell'epoca era affiliata al monastero dei Santi Quirico e Giuditta presso Antrodoco, già di obbedienza benedettina e dal 1215 affidato da papa Innocenzo III alle cure dell'ordine premostratense<sup>11</sup>. Nel Trecento, però, secondo il Palma, la comunità monastica doveva aver lasciato posto al clero secolare, pur continuando la prepositura di San Pietro a dipendere dalla casa madre antrodocana. Alla fine del secolo essa sembra vivere un momento difficile, anche per la mancata residenza dei canonici destinati alla cura delle anime, cui ovvierà nel 1429 il preposito Monte di Campli, cappellano del papa e uditore delle cause presso la sede apostolica. Le condizioni materiali della chiesa saranno destinate comunque ad aggravarsi qualche tempo dopo con la concessione della prepositura in commenda vitalizia<sup>12</sup>, che comporterà la spoliazione dei suoi beni e la sua completa "Po decadenza anche nell'ordine delle cose spirituali.

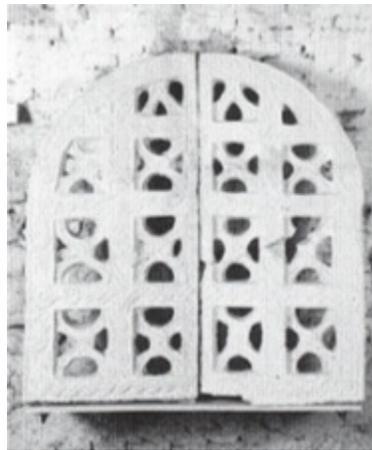
Dopo aver delineato il quadro pressoché completo della documentazione scritta, è opportuno ritornare a riesaminare la fabbrica, anche per verificare se e in che misura queste vicende abbiano lasciato traccia sul suo aspetto. Al moderno visitatore la chiesa si presenta come un vaso tripartito senza transetto, terminante con tre absidi a vista<sup>13</sup> e presbiterio leggermente rialzato, sotto il quale si apre uno stretto cunicolo adibito a cripta. I sostegni, quattro per lato, sono costituiti da pilastri a sezione rettangolare di dimensioni costanti, tranne il terzo, dalla singolare forma ad L. Verso la navata centrale a quest'ultimo, di lunghezza doppia rispetto agli altri, si addossa un altro pilone, che attualmente non svolge alcuna funzione portante. Alla irregolarità nella distribuzione dei montanti e nella tessitura muraria dei diversi corpi di

fabbrica della chiesa fa riscontro la varietà dei valichi: le prime tre archeggiature verso il prospetto principale hanno il profilo a sesto acuto; segue un amplissimo arcone a tutto sesto e infine, a ridosso dell'abside, un'altra archeggiatura a tutto sesto, ma con luce leggermente ridotta rispetto a quella dei primi tre valichi. Dalle cimase degli ultimi due salienti, dalla parte della nave mediana, si levano lesene, nel progetto originario destinate molto verosimilmente a sostenere archi trasversi<sup>14</sup>. Nel prospetto principale si osservano ancora gli appoggi di un portico voltato, non più esistente già al tempo del Palma<sup>15</sup>, mentre una massiccia torre campanaria a ricorsi irregolari di conci calcarei sorge tangente lo spigolo destro del prospetto. Le tre navate sono coperte con un'unica falda di tetto, risistemata durante gli ultimi restauri, di modo che all'esterno l'edificio presenta la conformazione di una chiesa a capanna.

Un così disomogeneo aggregato di elementi non può essere considerato in alcun modo parto della mente di un solo artefice, anche a volergli far carico di incontrollata bizzarria.



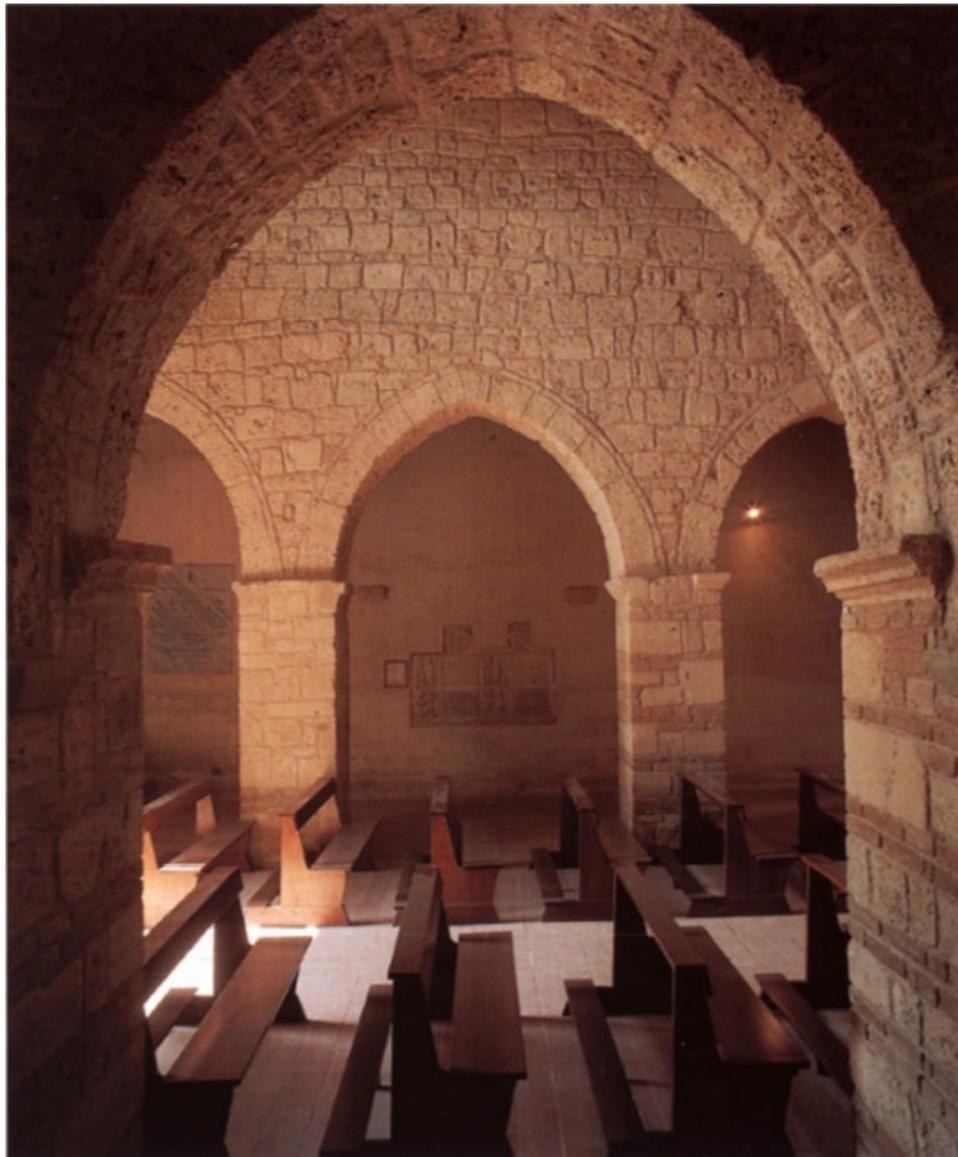
374. Campovalano. Chiesa di San Pietro, cimasa.



375. Campovalano. Chiesa di San Pietro, transenna di finestra. L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo.



376. Campovalano. Chiesa di San Pietro,  
capitello erratico.



377. Campovalano. Chiesa di San Pietro, interno.



378-379. Campovalano. Chiesa di San Pietro, cimase folia ccc.

Le diverse soluzioni tettoniche messe in opera nella chiesa esprimono, in verità, concetti spaziali, la cui maturazione in Abruzzo si è realizzata lungo l'arco temporale di un paio di secoli. A scanso di equivoci, occorre anche aggiungere subito che la struttura attuale non consente alcuna illazione circa lo schema planimetrico della fabbrica altomedievale<sup>16</sup>, in ogni caso, le parti più antiche dell'edificio superstiti non sembrano rimontare più indietro della fine dell'XI secolo. Esse sono limitate alle tre absidi e al primo valico a tutto sesto, accomunati, nelle parti non manomesse, dalla medesima tecnica costruttiva, che all'interno prevedeva conci di calcare e arenaria alternati a ricorsi di due file di mattoni. Lungo la fascia adriatica degli Abruzzi, dove per l'abbondanza di banchi di creta è frequente l'uso di laterizi come materiale da costruzione, questa tecnica ha corrispettivi precisi in edifici databili con sufficiente approssimazione nella prima metà del XII secolo, quali la discussa chiesa di Santa Maria a Vico (cfr. supra) e quella di santa Maria del Lago a Moscufo<sup>17</sup>. Dal punto di vista dei valori spaziali l'articolazione tripartita dell'invaso longitudinale, scandito da pilastri con semplici cimase a sagomatura ricavate da pezzi di spoglio romani, si innesta direttamente al filone abruzzese, di ambito benedettino, che ha il suo prototipo in San Liberatore alla Maiella (ultimo terzo dell'XI secolo)<sup>18</sup>, aggiungo, in piena concordanza con la sua comprovata affiliazione alla grande famiglia cassinese, che, come si è detto, datava dal 1050. La conferma di una nuova redazione architettonica della chiesa, intervenuta tra la fine dell'XI secolo e gli inizi del seguente, è fornita da un bel frammento di archivolto di finestra (ora nel Museo Nazionale dell'Aquila), decorato con un carnoso tralcio vegetale, che ha connessioni dirette con sculture di San Pietro ad Oratorium, rinnovata giusto nel 1100 e pur essa derivata da San Liberatore<sup>19</sup>.

A distanza di alcuni decenni, ma quasi certamente non oltre la fine dello stesso secolo, si decise di intervenire sulla fabbrica, non si sa bene se per ovviare a danni causati da qualche evento

calamitoso oppure per adeguarla a concetti spaziali nuovi, in coincidenza forse con un mutamento della sua condizione giurisdizionale. A questa fase devono essere riferite sia la trasformazione a sesto acuto del profilo dei valichi, sia ancora l'intenzione di scandire la navata mediana con archi trasversi, ma mantenendo il sistema dei sostegni in forma di piloni, anche se ampiamente ritessuti.

Datando la chiesa in tutte le sue parti agli inizi del XIII secolo il Gavini l'aveva inquadrata tra le «derivazioni della scuola casauriense», pur esprimendo un giudizio severo sul risultato finale, considerato «la massima decadenza costruttiva di maestranze locali»<sup>20</sup>. Dal modello di San Clemente a Casauria, ricostruita a partire dal 1176 per iniziativa dell'abate Leonate, egli vedeva discendere «i piloni rettangolari, le arcate in terzo punto, i due piloni sporgenti nella nave di mezzo», le lesene addossate e la «grossolana» decorazione delle cimase. In realtà, ove si prescindia dal profilo delle archeggiature, credo che per una volta anche l'ottimo Gavini sia andato fuori strada; non solo perché le corrispondenze mi sembrano tutt'altro che calzanti, ma anche perché quella più significativa, vale a dire la forma dei montanti, è addirittura improponibile, tenuto conto che il sistema dei sostegni della chiesa di San Clemente è quasi certamente frutto di un più tardo e radicale rimaneggiamento<sup>21</sup>. Nel panorama dell'architettura abruzzese della seconda metà del XII secolo, per l'impianto del corpo longitudinale la chiesa di San Pietro trova invece agganci diretti con quella di Santa Maria di Ronzano, dove pure era stata prevista la successione di archi trasversi, nascenti, però, da pilastri a croce.

Vale la pena domandarsi quale grado di consapevole partecipazione si debba attribuire a questa circostanza. Ferdinando Bologna ha suggerito, con fondati argomenti, che la ricostruzione di Santa Maria di Ronzano, condotta «giusto fra la fine degli anni 1170 e gli inizi degli '80» avesse avuto «origine da quel medesimo contesto, sia promozionale che cronologico che nel corso degli anni settanta aveva registrato il rinnovamento edilizio, per volontà dell'abate Senebaldo, dell'abbazia dei Santi Quirico e Giuditta presso Antrodoco, alla quale la prepositura di Santa Maria di Ronzano era da tempo affiliata. Il Bologna si era spinto anzi a supporre 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»<sup>22</sup>: un'intuizione felicissima, suscettibile di spianare la strada alla comprensione di altre vicende abruzzesi, utili per disegnare la mappa dei bacini culturali della nostra regione e delle interferenze reciproche anche con le aree di confine. Si dà il caso, intanto, che di lì a qualche decennio radicali lavori di ristrutturazione dovettero certamente interessare anche San Giovanni ad Insulam, altra dipendenza di San Quirico, se nel 1215-16 si rese indispensabile una nuova consacrazione della chiesa da parte del vescovo di Penne, Anastasio de Venentiis<sup>23</sup>. Il dato interessante è che essi comportarono l'innalzamento delle muraglie laterali, in modo da integrare la copertura delle navatelle con quella della navata mediana, esattamente come è dato vedere in San Pietro a Campovalano; né è da sottovalutare che il rialzamento stesso venisse condotto con la ricordata tecnica a ricorsi di calcare alternati a più file di mattoni. Cosa ne fosse delle altre dipendenze abruzzesi dell'abbazia dei Santi Quirico e Giuditta, elencate in un rescritto papale del 1184 ampiamente discusso dal Bologna, null'altro sappiamo. Ma il fatto che la nostra chiesa condivida in modo così diretto la cultura architettonica delle ricordate due chiese della Valle Siciliana spinge a ritenere altamente probabile che il suo passaggio dall'obbedienza cassinese a quella di San Quirico, documentata solo nel Trecento, si fosse consumato in realtà poco prima o proprio in coincidenza con il suo rinnovamento edilizio.

Ad analoghe determinazioni sembra condurre l'esame della plastica architettonica. Essa è costituita da una serie di cimase foliacee, tranne una, figurata con due mascheroni e un quadrupede. Per quest'ultima, si può finalmente concordare con il Gavini che lo spunto compositivo sia venuto dai bei mascheroni sputaracemi che, con più coerente disposizione architettonica, si accampano agli spigoli delle poderose mensole in opera nella navata di San Clemente a Casauria, anche se la rielaborazione formale della cimasa appare più consonante con il fregio a testine umane che percorre l'archivolto del finestrone absidale di Santa Maria di Ronzano. Ma su questo punto si può essere anche più precisi. Un rapido sguardo alla ricchissima casistica della scultura abruzzese del XII secolo permette infatti di trovare per la plastica architettonica di San Pietro un aggancio diretto soprattutto con il pulpito e con la cattedra badiale di Santa Maria Assunta a Bominaco, ancorati da iscrizioni rispettivamente nel 1180 e nel 1184: l'uno e l'altra testimonianze di punta di un filone "antichizzante" della scultura abruzzese, svoltosi in parallelo alla cosiddetta "scuola casauriense", il quale dall'Aquilano mostra di essersi irradiato anche nella confinante Umbria. Orbene, mentre è estremamente sintomatico che il medesimo referente sia stato invocato da Stefano Gallo per taluni aspetti della scultura di San Giovanni ad Insulam<sup>24</sup>, le relazioni con l'Umbria meridionale, avvistate già per tempo dal Bertaux per i capitelli della cripta di San Giovanni presso Collefegato<sup>25</sup>, poi precisate dal Gavini<sup>26</sup> (con un significativo richiamo alla chiesa di Santa Maria di Ronzano, per la fattura incisiva e pungente dei fogliami) e dalla Gatti<sup>27</sup>, tra gli altri edifici mostrano di aver interessato anche il portale del duomo di Rieti, di solito datato tra la fine del XII e gli inizi del XIII secolo, ma forse anche più antico. Un riferimento per nulla trascurabile, atteso che la rinnovata badia dei Santi Quirico e Giuditta era stata consacrata nel 1179 proprio dal vescovo di Rieti, al quale peraltro essa era soggetta dal 1073-74<sup>28</sup>.

A ulteriore specificazione di questa vicenda culturale è possibile aggiungere qualche altro sintomo, prendendo in considerazione un bassorilievo, già nella nostra chiesa, raffigurante un Cristo benedicente seduto in una mandorla, tra due angeli adoranti. Prima di essere ricoverato nel Museo Nazionale dell'Aquila, il pluteo si vedeva «infisso in una muraglia», ma è probabile che facesse parte di uno dei due amboni che il Rozzi vide agli inizi del secolo, uno «in cornu epistolae» e l'altro «in cornu evangeli»<sup>29</sup>. Un utile referente stilistico, anche per fissarne la cronologia, è costituito da due lastre della chiesa di San Michele Arcangelo in San Vittorino, illustrate con episodi della vita del martire eponimo.



380. Campovalano. Chiesa di San Pietro, affresco raffigurante Sant'Onofrio.



381. Campovalano. Chiesa di San Pietro, affresco raffigurante Madonna con il Bambino.

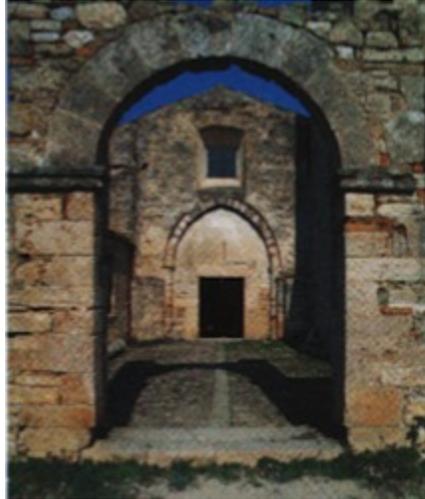
A giudicare dalla forma di una di esse, queste dovevano appartenere ad un pulpito, sul quale, sulla fede del Bindi, si leggeva un'iscrizione con la data 1199, il nome del committente, l'arciprete Niccolò di Rainaldo, e l'autore, il «magister» Pietro Amabile<sup>30</sup>. Le connessioni nella morfologia dei corpi, goffamente ingolfati entro vesti persino sovrabbondanti per la loro gracile struttura anatomica; l'identica maniera di sottolineare le pieghe dei panni con solchi che si incidono nella carne; la stessa aria inebevitata dei volti dimostrano senza ombra di dubbi che, a San Vittorino e a Campovalano, siamo in presenza di prodotti usciti dalla medesima bottega. Resta solo da aggiungere che al tempo di questi fatti la chiesa di San Vittorino apparteneva forse alla giurisdizione del vescovo di Rieti, nel nome del quale, infatti, si apriva un'altra iscrizione, datata 1201, che tramandava i lavori di restauro alla chiesa promossi dallo stesso arciprete Niccolò di Rainaldo<sup>31</sup>. La scomparsa del monastero di San Quirico ci impedisce purtroppo di verificare quali ripercussioni avessero avuto su di esso gli eventi che qui si sono sommariamente ricostruiti in rapporto alla prepositura di San Pietro a Campovalano. Mi pare tuttavia difficilmente contestabile il fatto che la nostra chiesa, nel corso degli ultimi decenni del XII secolo, si sia venuta a trovare implicata in un giro di cultura coinvolgente la vasta area di confine tra Abruzzi, Lazio e Umbria meridionale, che sembra aver trovato il suo privilegiato canale di comunicazione nella rete delle prepositure sottoposte all'abbazia reatina.

Ai lavori conclusi con l'erezione del pulpito dovè seguire, forse a distanza di più di un secolo, un ultimo intervento di ristrutturazione. Nel Trecento, quando ormai da tempo si erano affermati anche negli Abruzzi i nuovi concetti del gotico, concretizzatisi soprattutto nella ricerca di soluzioni tettoniche in grado di soddisfare l'aspirazione ad una spazialità più distesa e continua,

esaltata da una nuova sensibilità per la funzione unificante della luce, il vecchio impianto romanico, così fortemente gerarchizzato, doveva probabilmente apparire troppo antiquato. Tra gli episodi del Teramano interessati dalle medesime problematiche è sufficiente segnalare, per il loro rilievo, le trasformazioni alle quali furono sottoposte le cattedrali romaniche di Atri e di Teramo, rispettivamente nella seconda metà del Duecento e nel corso del primo trentennio del Trecento<sup>32</sup>. Non è da escludere, anzi, che le loro vicende abbiano agito come incentivo mentale sui responsabili della chiesa di San Pietro. Il progetto, però, fu messo in opera solo nella parte terminale della chiesa, dove si abolì un pilone e i due valichi a sesto acuto furono ridotti a un solo arcone a tutto sesto, che si dilata come a suggerire l'idea di un transetto contratto. Per caratterizzare meglio, anche in termini funzionali, questo settore della chiesa, nella medesima occasione si provvide ad addossare ai montanti mediani robusti pilastri, destinati a sostenere un arco trasverso. Insomma, nell'impossibilità, forse solo di natura economica, di trasformare l'intera chiesa, si preferì concentrare tutti gli sforzi sulla parte più significativa di essa, che acquistò in tal modo anche una sua specificazione spaziale. Un preciso termine ante quem per questi lavori è fissato da un non spregevole affresco raffigurante Sant'Onofrio, ubicato sulla faccia rivolta verso la navata del pilastro aggiunto sul lato sinistro. Databile nei primi decenni del Quattrocento, nel suo volto aggrondato rivela qualche aggancio con l'irsuta figura del Battista nel deserto, dipinta su uno dei piloni della cattedrale di Atri, ricondotto da Ferdinando Bologna all'attività finale di un interessante pittore del luogo, Antonio da Atri<sup>33</sup>, ma anche con le opere del Maestro del Giudizio finale di Loreto Aprutino, sebbene questi si riveli più incline a forme di insistito grafismo<sup>34</sup>.

Di maggior significato, anche se purtroppo gravemente lacunoso, è invece un più antico affresco sul primo pilastro della fila di destra, raffigurante una Madonna col Bambino, che costituisce un altro numero della serie di opere abruzzesi collegabili a una composita maestranza di frescantì attiva nell'ultimo trentennio del Duecento in varie località dell'Aquilano. Tra questi maestri era certamente anche Gentile da Rocca, il quale firma nel 1283 la tavola già in Santa Maria ad Criptas, ora al Museo Nazionale dell'Aquila. In verità non sono poche le connessioni specifiche tra il nostro affresco e le opere di Gentile, sia per il comune ascendente bizantineggiante, sia ancora per i modi della stilizzazione. Il confronto si fa stringente, ma non sino al punto da richiedere l'identità di mano, soprattutto con l'analogo tema realizzato a fresco in Santa Maria ad Criptas e replicato qualche tempo dopo nella chiesa di San Clemente al Vomano, opera, quest'ultima, restituitagli di recente dal Bologna, il quale ne ha rintracciato la presenza anche nella chiesa di Santa Maria di Ronzano<sup>35</sup>: una indicazione che, ricollegandosi a quanto si è osservato a proposito di altri aspetti di San Pietro a Campovalano, si può considerare la esemplare conclusione dell'intera vicenda.

FRANCESCO ACETO



382. Campovalano. Chiesa di San Pietro, ingresso.



383. Campovalano. Chiesa di San Pietro, prospetto posteriore.

## Note

<sup>1</sup> A parte qualche rara segnalazione, soprattutto a riguardo dei materiali plastici altomedievali, e gli interventi non sempre criticamente controllati, per quanto preziosi per il loro contenuto erudito, dei cultori di storia locale, l'unico apporto scientifico sulla chiesa è rappresentato dalla scarna nota, piena di rilievi negativi, ad essa dedicata nel lontano 1927 da GAVINI, *Storia dell'architettura*, 1, pp. 4, 329-330. Rispetto alla sua sfocata analisi, bisognevole - come vedremo - anche di sostanziali rettifiche, i successivi contributi del MORETTI (*Architettura medioevale*, pp. 54-59), al cui testo si rinvia per gli aggiornamenti bibliografici fino al 1972, e di O. LEHMANN-BROCKHAUS (*Abruzzen und Molise*, München 1983, pp. 75, 89, 108, 122, 131) non hanno segnato nessun vero progresso nella comprensione storico-critica dell'intricata vicenda costruttiva della chiesa.

<sup>2</sup> GAVINI, *Storia dell'architettura*, p. 4. Alle transenne ha dedicato una breve scheda d'inventario anche il MORETTI (*Decorazione scultoreo-architettonica altomedioevale in Abruzzo*, Roma 1972, p. 36), il quale ha sottolineato le effettive analogie stilistiche con altre due transenne, una conservata nel Museo della cattedrale di Atri, l'altra nel Musco civico di Ascoli Piceno, per la quale propone anzi, non si sa bene su quali basi, una provenienza da San Pietro di Campovalano (la transenna di Ascoli è riprodotta in L. SERRA, *L'arte nelle Marche*, Pesaro 1929, p. 135, fig. 220).

<sup>3</sup> La chiesa era stata già sottoposta a restauri nel 1968-69 (cfr. M. MORETTI, *Restauri d'Abruzzo*, Roma 1972, pp. 29-31). La curva dell'abside altomedioevale, affiorante dal piano di campagna per poche decine di centimetri, ha raggio maggiore di quella di età romanica e risulta affiancata da un modesto ambiente. Cfr. *supra*, p. 258 ss.

<sup>4</sup> Cfr. A.M. ROMANINI, *La scultura pavese nel quadro dell'arte preromanica di Lombardia*, in «Atti del iv Congr. intern. di Studi sull'Alto Medioevo», Spoleto 1969, pp. 231-271 e, per il versante dell'Italia meridionale, L.R. CIELO, *Decorazione a incavi geometrizzanti nell'area longobarda meridionale*, in «Napoli Nobilissima», XVII, 1978, pp. 174-186.

<sup>5</sup> Nel documento la chiesa è ricordata con l'appellativo «ecclesia S. Petri que dicitur in Campi» (cfr. per ultimo, anche per i riferimenti alle fonti, H. BLOCH, *Monte Cassino in the Middle Ages*, voll. 3. Roma 1986, 1, pp. 301-302, II, p. 843).

<sup>6</sup> SAVINI, *Cartulario*, p. 105; per l'elenco delle chiese soggette cfr. PALMA, *Storia*, IV, p. 205 ss.

<sup>7</sup> Alla chiesa si addossano sul fianco destro fabbriche conventuali, ormai fortemente degradate.

<sup>8</sup> F. BOLOGNA, *Santa Maria ad Ronzanum*, in *DAT*, 1, 1, p. 147 ss.

<sup>9</sup> *Rationes Decimarum Italiae. Aprutium*, nn. 2094, 2339, 2364.

<sup>10</sup> PALMA, *Storia*, IV, p. 204.

<sup>11</sup> Cfr. *Italia Pontificia*, IV, p. 26.

<sup>12</sup> Cfr. PALMA, *Storia*, IV, p. 199 ss.

<sup>13</sup> L'absidiola destra è stata ricostruita sulla traccia di quella originaria in occasione degli ultimi restauri: quella di sinistra all'interno è parzialmente mascherata da un ingrossamento murario. Per non essersene accorto il Bertaux, nell'unico riferimento alla nostra chiesa, la segnala erroneamente tra gli edifici di culto abruzzesi a una abside e tre navate (BERTAUX, *L'Art*, Paris 1904, p. 534, opportunamente rettificato da V. PACE, in *Aggiornamento dell'opera di E. Bertaux*, Roma 1978, a cura di A. PRANDI, V, p. 710).

<sup>14</sup> La sporgenza delle altre cimase verso il vano centrale autorizza a supporre che esse fossero state previste anche in corrispondenza dei primi valichi.

<sup>15</sup> PALMA, *Storia*, IV, p. 200.

<sup>16</sup> Null'altro che una gratuita congettura va considerata l'affermazione del MORETTI (*Architettura medioevale*, p. 54), secondo la quale nella fabbrica attuale sia «ancora perfettamente leggibile lo schema preromanico alterato soltanto dalla eliminazione delle campate prima del presbiterio e dalla parziale scomparsa delle absidiole laterali».

<sup>17</sup> Nel caso della chiesa di Santa Maria del Lago la parete intessuta con tecnica mista ha un preciso *ante quem* nell'ambone in stucco che vi addossò Nicodemo nel 1159.

<sup>18</sup> Cfr. G. CARBONARA, *Iussu Desiderii. Montecassino e l'architettura campano-abruzzese nell'undicesimo secolo*, Roma 1979.

<sup>19</sup> Il pezzo è stato pubblicato dal MORETTI, *Decorazione scultoreo-architettonica*, cit., p. 36, fig. 105, ma con una improbabile datazione nel X secolo e accostamenti alla scultura armena.

<sup>20</sup> GAVINI, *Storia dell'architettura*, 1, pp. 329-330. Il MORETTI, *Architettura medioevale*, p. 57, riferisce invece correttamente a una sistemazione trecentesca l'apertura del grande arcone verso l'abside, previa l'abolizione di un valico.

<sup>21</sup> Alla questione chi scrive ha accennato in un recente scritto (cfr. E. ACETO, "Magistri" e cantieri nel "Regnum Siciliae": l'Abruzzo e la cerchia federiciana, in «*Bollettino d'Arte*», 1990, in specie p. 43 ss.).

<sup>22</sup> F. Bologna. *Santa Maria ad Ronzanum*, cit., p. 148.

<sup>23</sup> Cfr. *La Valle Siciliana o del Mavone. Dizionario topografico e storico*, a cura di L. FRANCHI DELL'ORTO, *DAT*, 1, 2, p. 540. Sulle vicende costruttive della chiesa cfr. S. GALLO, *San Giovanni ad Insulam*, ivi, p. 235 ss.

<sup>24</sup> GALLO, *San Giovanni ad Insulam*, cit., p. 252.

<sup>25</sup> Cfr. BERTAUX, *L'Art*, p. 582 e, per gli aggiornamenti, Pace, in *Aggiornamento dell'opera di E. Bertaux*, cit., V, pp. 738, 742.

<sup>26</sup> GAVINI, *Storia dell'architettura*, 1, p. 148.

<sup>27</sup> R. GATTI, *Precisazioni su alcuni portali romanici dell'Umbria meridionale*, in «*Commentari*», XVII, 1966, pp. 16-24.

<sup>28</sup> Italia Pontificia, Iv, p. 26. Dopo l'insediamento dei premostratensi (1215) è possibile che, come la chiesa di Santa Maria di Ronzano, anche la casa madre antrodocana, sottratta dal pontefice all'autorità del vescovo di Rieti, sia stata posta alle dipendenze della badia di San Pietro in Valle presso Ferentillo (per tutta la questione cfr. BOLOGNA, Santa Maria ad Ronzanum, cit., p. 150).

<sup>29</sup> Cfr. N. Rozzi, Breve monografia di Campli, Teramo 1909, cit. da GAVINI, Storia dell'architettura, I, p. 330.

<sup>30</sup> BINDI, Monumenti, p. 284. Per le due lastre di San Vittorino cfr. l'accurata analisi di O. LEHMANN-BROCKHAUS, Die Kanzeln der Abruzzen im 12. und 13. Jahrhundert, in «Roemisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», VI, 1942-44, pp. 376-380. Il pluteo di San Pietro è segnalato, con una persuasiva datazione alla fine del XII secolo, dal GAVINI (Storia dell'architettura, I, p. 330), dal MORETTI (Architettura medioevale, p. 59) e ancora dal LEHMANNBROCKHAUS (Abruzzen und Molise, cit., p. 163), il quale molto opportunamente lo riproduce a lato dei rilievi di San Vittorino.

<sup>31</sup> Se ne veda il testo in BINDI, Monumenti, p. 285.

<sup>32</sup> Sull'argomento cfr. il recente contributo di C. BOZZONI, Saggi di architettura medievale. La Trinità di Venosa. Il duomo di Atri, Roma 1979, convincente per le considerazioni di ordine generale concernenti il processo di aggiornamento della cultura architettonica negli Abruzzi in età gotica, ma discutibile per le soluzioni proposte in merito alla successione delle fasi costruttive di ambedue le chiese esaminate.

<sup>33</sup> F. BOLOGNA, La Perdonanza di Celestino V nelle arti figurative e la Porta Santa del 1397 a Collemaggio, in La Perdonanza Celestiniana a L'Aquila, L'Aquila 1983, pp. 43-63. in part. pp. 62-63

<sup>34</sup> Su questi affreschi cfr. ora S. DELL'ORSO, Considerazioni intorno agli affreschi della chiesa di Santa Maria in Piano a Loreto Aprutino, in «Bollettino d'Arte», 49, 1988. pp. 63-87.

<sup>35</sup> F. BOLOGNA, San Clemente al Vomano. Affresco frammentario e Madonna regina, in DAT, II, 1, pp. 345-346; ID., Santa Maria ad Ronzanum, cit., I, 1, pp. 223-224.

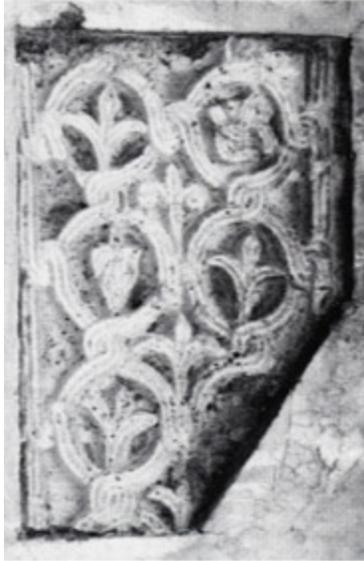
## **La chiesa di Sant'Egidio a Sant'Egidio alla Vibrata**

La chiesa, inspiegabilmente sfuggita alle accurate rassegne della architettura medievale abruzzese del Gavini e del Moretti, in origine era un priorato monastico dipendente dall'abbazia benedettina di Santa Maria di Montesanto, ubicata nei pressi di Civitella, intorno al quale si era venuto costituendo nel corso del tempo un centro abitato, destinato a prendere nome dal suo titolo<sup>1</sup>. Le notizie più antiche raccolte dal Palma non rimontano oltre il 1193, anno in cui

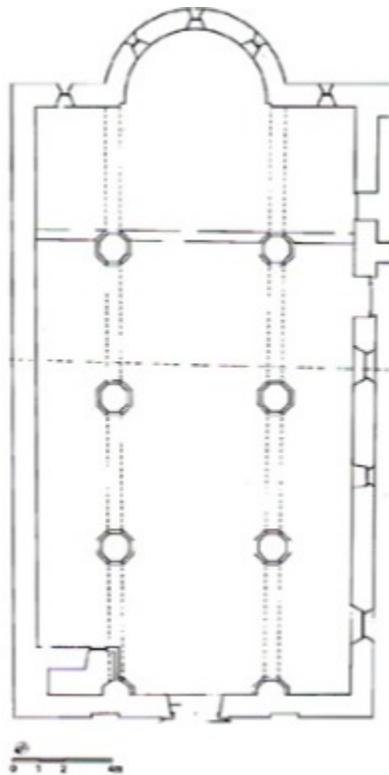
Bertoldo di Königsburg, rappresentante dell'imperatore Enrico VI, concesse la chiesa e la "villa" a Rainaldo, vescovo di Ascoli, in premio della devozione che egli aveva mostrato nei confronti dello svevo, nella lotta che lo vide contrapposto a Tancredi di Puglia<sup>2</sup>. Per quanto concerne la posizione giurisdizionale della chiesa, il Palma è convinto, però, che la parrocchiale di Sant'Egidio sia appartenuta alla diocesi aprutina ancora fino ai primi decenni del Cinquecento, per essere poi aggregata a quella di Ascoli<sup>3</sup>. Nulla si sa della sua fondazione; ma se dovesse risultare fondata l'ipotesi avanzata dall'erudito ottocentesco, che cioè l'insediamento della chiesa avrebbe preceduto la formazione del nucleo abitato, potremmo ricavare intanto qualche utile indicazione da un reperto archeologico murato sulla facciata di una casa nell'ampia piazza antistante la parrocchiale. Si tratta di un frammento di pluteo (cm 43x59), ornato con un intreccio di nastri viminei bisolcati disposti a formare una rete di cerchi annodati tra loro e campiti da motivi vari. Condotta plastica e stilemi accomunano la scultura a una enorme quantità di manufatti, dalla metà dell'VIII secolo documentati quasi in ogni angolo della nostra penisola, ma con una particolare concentrazione per tutto il IX secolo nel Lazio e nell'Italia centro settentrionale.

L'aspetto attuale dell'edificio, di epoca assai più avanzata, è il risultato di più interventi architettonici condotti a distanza di qualche secolo l'uno dall'altro. La prima radicale trasformazione della probabile fabbrica altomedievale dovrà realizzarsi durante la prima metà del XII secolo, epoca alla quale mi sembrano rimontare le parti originarie dell'unica abside ampia quanto la navata mediana e della testata del presbiterio, intessute di conci perfettamente squadrate e saldate con poca malta. La bontà della tecnica muraria e la tipologia delle monofore, con archivolto in pietra in un solo blocco e strombatura interna, costituiscono precisi connotati di stile dell'architettura abruzzese, a far data almeno dal ricostruito San Liberatore alla Maiella (1080) e per buona parte del secolo seguente. Dell'edificio romanico si è conservato anche il tracciato perimetrale dell'invaso longitudinale, decurtato forse solo verso il prospetto principale. Sulla base degli elementi superstiti si può pertanto ritenere che esso si rifacesse alla tipologia di chiesa a tre navate ma con una sola abside, di cui ci siamo già occupati in altra parte di questo volume (cfr. infra). L'unico elemento sul quale non è possibile pronunziarsi, per assoluta mancanza di indizi, è quello relativo alla forma dei sostegni e alla soluzione delle coperture; l'assenza di qualunque rinforzo murario esterno sembra escludere comunque l'adozione di volte.

Una completa rimodulazione della spazialità interna deve aver avuto luogo tra la fine del Duecento e i primi decenni del Trecento. Non è dato sapere se la ricostruzione sia stata imposta da cause di forza maggiore, quali per esempio un crollo, o soltanto dall'intendimento di adeguarsi ai nuovi concetti architettonici ispirati al gotico che venivano affermandosi anche negli Abruzzi. Tuttavia la serie numerosa delle "rifondazioni" abruzzesi due-trecentesche e soprattutto il fatto che il parziale "aggiornamento" della struttura abbia puntato con tanta consapevolezza sul nodo più radicalmente innovativo dell'architettura gotica centro-italiana, quello cioè dell'unificazione spaziale dell'invaso basilicale, fa pensare a una scelta consapevole e lungamente meditata<sup>4</sup>.



384. Sant'Egidio alla Vibrata,  
frammento di pluteo.



385. Sant'Egidio alla Vibrata. Chiesa di  
Sant'Egidio, pianta.

L'intervento comportò l'abolizione dei montanti primitivi, sostituiti con altri pilastri ottagonali congiunti da ampi arconi, sui quali le coperture delle tre navate si dispongono quasi alla stessa altezza, con un conseguente effetto di impianto «a sala» in netta discontinuità formale con la disposizione rigidamente gerarchizzata propria dell'architettura romanica. Per accentuare

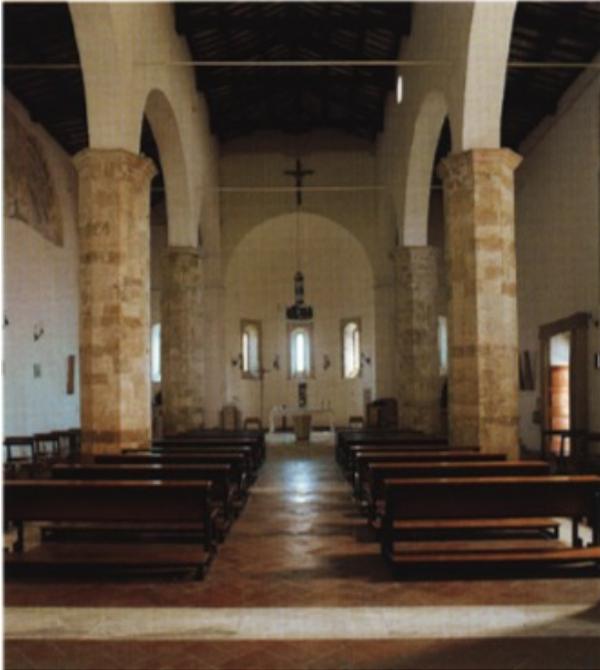
l'effetto disteso e arioso dell'interno vennero aperte alte monofore sulla parete destra, ritessuta per un ampio tratto.



386. Sant'Egidio alla Vibrata. Chiesa di Sant'Egidio, prospetto principale.

Le soluzioni formali adottate sono perfettamente in linea con le trasformazioni alle quali vennero sottoposte tra Due e Trecento le cattedrali romaniche di Atri e Teramo. Il modello della

prima deve aver avuto un peso condizionante anche per l'assetto in piano della facciata, che risulta per gran parte ritessuta. Una convergente indicazione cronologica è fornita dal portale aperto sul fianco destro, il cui intradosso a tutto sesto è profilato da conci man mano crescenti verso il centro, in modo da realizzare nell'estradosso un CONCT than and ICS CCNL verso il centro, 111 arco a sesto acuto: una peculiarità duecentesca, particolarmente praticata nell'ambito dei cantieri svevi.



387. Sant'Egidio alla Vibrata. Chiesa di Sant'Egidio, interno.

388. Sant'Egidio alla Vibrata Chiesa di Sant'Egidio, prospetto posteriore.

Questo aspetto la fabbrica ha conservato quasi immutato fino ai nostri giorni, ove si prescinda dal rifacimento in schietta chiave rinascimentale della mostra del portale, datato 1524, e dall'innalzamento in cotto della torre campanaria in facciata, alla quale potrebbe forse riferirsi la notizia di lavori di “restauro” promossi nel 1555 da Lattanzio Roverella, vescovo-conte di Ascoli, secondo il contenuto di una iscrizione vista dal Palma nel pavimento della chiesa<sup>5</sup>.

FRANCESCO ACETO

## Note

<sup>1</sup> I pochi dati storici sulla chiesa sono stati pubblicati da PALMA, *Storia*, iv, pp. 491-494.

<sup>2</sup> PALMA, *Storia*, 1, p. 426.

<sup>3</sup> Alla luce di una epigrafe riferita dal Palma (*Storia*, iv, p. 494) tale mutamento di «status» risulta ormai compiuto nel 1555.

<sup>4</sup> Per questo aspetto del problema restano sempre valide le osservazioni di C. BOZZONI, *Saggi di architettura medievale. La Trinità di Venosa. Il duomo di Arri*, Roma 1979.

<sup>5</sup> PALMA, *Storia*, iv, p. 494. Al vescovo appartiene anche uno dei due stemmi ora murati in facciata. Cfr. *Dizionario*, s.v., *Epigrafi*, n. 2.s

## La chiesa di San Martino a Nereto

La chiesa, secondo quanto riferisce il Gavini, è stata radicalmente restaurata nel secolo scorso, confondendo «sotto gl'intonachi le vecchie strutture con le nuove», ma rispettando «l'organismo generale dell'edificio», assegnato al primo quarto del XII secolo e opportunamente accostato dallo studioso a quello della vicina Santa Maria a Vico<sup>1</sup>. Quattro colonne per lato, formate da piú rocchi calcarei saldati tra loro<sup>2</sup>, articolano l'invaso longitudinale in tre navate. La nave mediana, di ampiezza doppia rispetto alle laterali e desinente con una grande abside semicircolare, presenta un tetto a vista; le navatelle sono coperte con volte a vela "moderne", che scaricano mediante archi trasversi su lesene, addossate alle mura perimetrali, costruite in occasione del restauro. Del tutto manomesso risulta il prospetto principale, a terminazione in piano graduata secondo le altezze interne.

L'esistenza di una fabbrica romanica è confermata dai documenti oltre che da tracce archeologiche. Ricordata nelle carte con l'appellativo «ad Gaglianum» o «ad Galignanum»<sup>3</sup>, in una bolla del pontefice Clemente III, datata 11 dicembre 1188, e elencata tra le dipendenze del monastero benedettino di San Nicolò a Tordino<sup>4</sup>.



389. Nereto. Chiesa di San Martino, archivolto del portale



390. Nereto. Chiesa di San Martino  
prospetto principale

La chiesa del XII secolo era strutturata quasi certamente a piú navate, come confermano le colonne e i capitelli superstiti tuttora in opera, anche se purtroppo non è agevole stabilire in che rapporto essa fosse con l'edificio sopravvissuto fino all'Ottocento<sup>5</sup>, il cui impianto spaziale, secondo quanto afferma il Gavini, è rispecchiato dalla fabbrica attuale. Malgrado un così autorevole parere, a rinfocolare i dubbi hanno contribuito alcuni sondaggi nel pavimento della chiesa - di essi si attende ancora la conclusione e un'adeguata relazione scientifica - i quali, mentre fanno ritenere che la ricostruzione moderna della chiesa deve essere stata piú estesa di quanto creduto finora, sembrerebbero escludere ogni continuità di tracciato con la fabbrica romanica. Inducono a crederlo alcuni indizi:

1) le fondazioni delle lesene addossate alle pareti d'ambito, eseguite con corsi di mattoni, presentano la medesima tessitura muraria di quelle affiorate nell'impiantito, a sostegno delle colonne, prova certa, a mio parere, che le une e le altre sono state eseguite in un'unica campagna di lavori, al tempo dei restauri ottocenteschi;

2) al di sotto dell'altare maggiore è stato messo in luce un muro, mozzato al livello del pavimento, dello spessore di cm 65 circa, con tracce di intonaco dipinto sui due lati, il quale presenta un andamento ortogonale rispetto all'invaso longitudinale. Questo muro appare in netta discontinuità sia con la curva dell'abside, che con le fondazioni dei primi due pilastri di attacco dei valichi.

Con ogni prudenza si può tuttavia affermare che l'edificio attuale è stato impiantato senza tener conto delle preesistenze e ad una quota anche più alta. Di più allo stato dei fatti non è possibile dire, in attesa che sondaggi estesi al terreno circostante permettano di precisare a quale settore del primitivo edificio di culto appartenga il tratto di parete messo in luce dagli scavi, che procede ben oltre la curva dell'abside, e nello stesso tempo quale fosse l'orientamento della chiesa.

Un particolare interesse riveste invece la scultura architettonica superstite, ben caratterizzata in quanto a scelte formali e a cronologia. Essa è costituita da sei capitelli, quattro dal nucleo fortemente contratto in altezza, tutti libere interpretazioni del modello corinzio e del composito, ai quali occorre aggiungere una coppia di capitelli cubici, del tipo cosiddetto «lombardo», reimpiegati come basi di due colonne. Lo schema compositivo, realizzato con una condotta plastica rude, tendente ad accentuare l'impressione di robustezza plastico-strutturale dell'organismo, contempla il rivestimento del nucleo mediante tozze foglie d'acqua solcate da nervature, che ora seguono il ritmo ascendente del calato, ora si protendono in fuori come robusti unghioni.



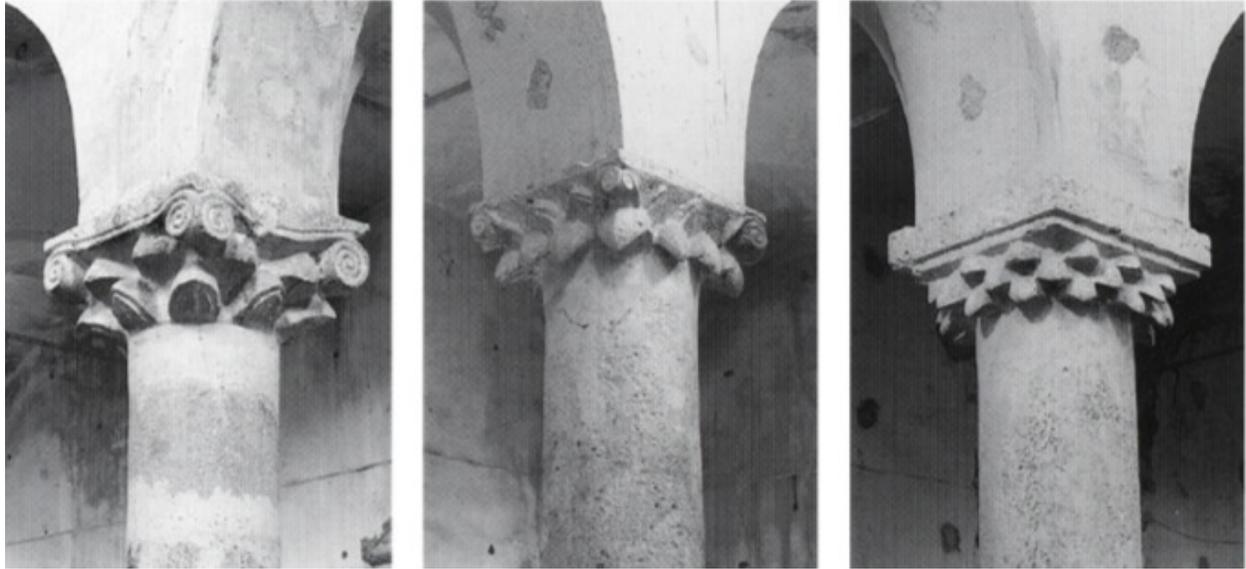
391-393. Nereto. Chiesa di San Martino, capitello riutilizzato come base di colonna e capitelli.

Nella pagina a fianco:

394. Nereto. Chiesa di San Martino,interno.

395-397. Nereto. Chiesa di San Martino, capitelli.





398. Nereto. Chiesa di San Martino, prospetto posteriore.

I capitelli di San Martino, sia nella scelta degli accessori ornamentali che nella loro impaginazione, hanno relazioni assai strette con quelli in opera nella navata di San Clemente al Vomano, in piedi quasi certamente già nel primo decennio del XII secolo<sup>6</sup>, a loro volta partecipi di una precisa temperie culturale, di fondamentale ispirazione antichizzante, che, sotto le sollecitazioni delle imprese desideriane di Montecassino, connota tutto un filone della produzione architettonica e plastica degli Abruzzi, a partire perlomeno dalla riedificazione di San Liberatore alla 'Maiella'. Assai più modesti sono i rilievi con rosette incastrati ai lati del portale, ancora partecipi di modalità espressive di referenza altomedievale, ma singolarmente prossimi agli ornati del portale di Santa Maria a Vico, a conferma della proposta cronologia avanzata in precedenza per questa fabbrica.

## Note

<sup>1</sup> GAVINI, *Storia dell'architettura*, I, p. 90. Della medesima opinione è anche il MORETTI, *Architettura medioevale*, p. 112, il quale afferma che i rifacimenti non hanno «alterato il perimetro e lo spazio interno dell'aula medioevale»).

<sup>2</sup> A riguardo delle colonne occorre correggere una svista del GAVINI, *Storia dell'architettura*, p. 91, il quale si mostra convinto che i fusti siano tra i più grandi monoliti attestati in Abruzzo.

<sup>3</sup> Cfr. PALMA, *Storia*, iv, p. 91. L'erudito ottocentesco ricorda anche che la statua di Maria SS. venerata nell'altare maggiore» della chiesa recava la denominazione di «Madonna di Galliano».

<sup>4</sup> Ibid., p. 391 ss., a p. 394. Tale condizione giuridica risulta ancora sussistente nel 1324 (cfr. *Rationes Decimarum Italiae. Aprutium* al n. 2181). Il 20 gennaio del medesimo anno Rizzardo di Antonio, abate di San Martino, paga una decima di due fiorini d'oro (ibid., n. 2047). Da un documento angioino del 1314 apprendiamo inoltre che la chiesa aveva signoria feudale sopra il casale di Nereto (cfr. PALMA, *Storia*, iv, p. 92, anche per le successive vicende della chiesa).

<sup>5</sup> Ce ne fornisce prova la preziosa testimonianza del PALMA, *Storia*, lv, p. 91, il quale, scrivendo nei primi decenni del secolo ricorda una chiesa «a tre navi, ed accosto ad essa (...) i vestigi di un monastero».

<sup>6</sup> Cfr. F. ACETO, *San Clemente al Vomano. L'architettura e la decorazione scultorea*, in *DAT*, 11, 1, p. 273 ss.

<sup>7</sup> Per questo aspetto del problema, malgrado certe schematizzazioni e con le correzioni imposte da ulteriori ricerche, specie a proposito di San Liberatore, restano tuttora illuminanti le pagine del GAVINI, *Storia dell'architettura*, I, p. 27 ss. Per il dato bibliografico aggiornato, oltre all'intervento di chi scrive ricordato nella precedente nota, cfr. anche M. ANDALORO, s.v. *Abruzzo*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, I, Roma 1990, p. 60 ss.

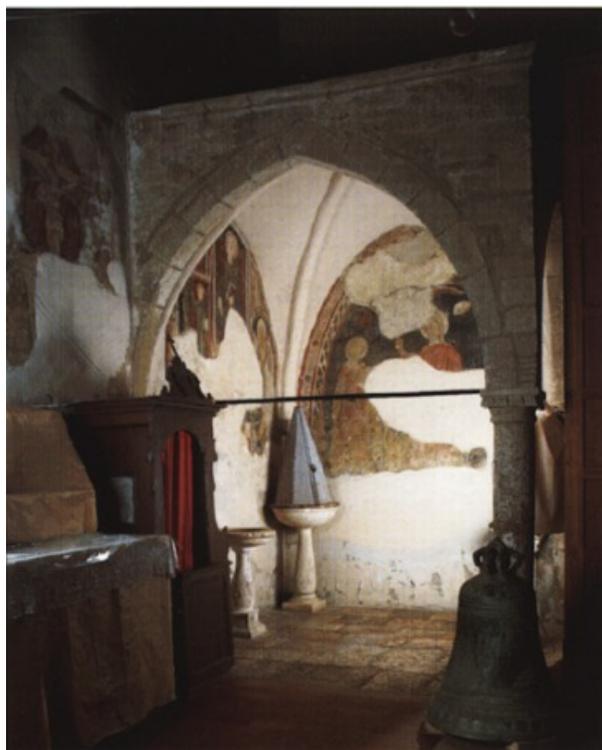
## La chiesa di San Francesco a Campi

Allineata con la facciata alla principale via della città, la chiesa si compone di una sola lunga navata a capriate a vista, comunicante mediante un arcone trionfale a sesto acuto con una tribuna quadrata coperta con una volta costolonata. L'aula, di una semplicità estrema che confina con l'indigenza, è movimentata solo dalla presenza di due edicole addossate alla controfacciata, la cui costruzione, se non è contemporanea, deve aver seguito di poco l'innalzamento delle muraglie della chiesa, come suggeriscono le affinità tra i capitelli delle

edicole e quelli dei sostegni sui quali scarica la volta del coro. Un oculo in facciata e sette strette e alte monofore a terminazione trilobata (quattro sul fianco sinistro<sup>1</sup>, due su quello destro e un'altra nella parete di testata della tribuna) diffondono nell'invaso una luce omogenea.

I muri d'ambito, ingentiliti lungo il perimetro esterno da un coronamento ad archetti pensili in parte di restauro, sono incatenati da contrafforti, per arginare le spinte delle travi maestre sulle alte muraglie. All'interno non si osserva alcun segno che autorizzi a pensare a una scansione del vano longitudinale mediante archi trasversi, che è la soluzione, non originaria però, adottata nella coeva e simile chiesa di San Domenico a Teramo<sup>2</sup>.

La fabbrica ha subito rifacimenti e restauri nel corso dei secoli, come sembrano suggerire le riprese murarie lungo le pareti esterne, innalzate con pietrame irregolare cementato con abbondante malta. Non è da escludere tuttavia che per i fianchi della chiesa fosse stato previsto lo stesso apparecchio in conci di arenaria che ancora esibisce il prospetto principale, fino all'altezza del portale<sup>3</sup>. Ad un restauro di primo Novecento è da riferire con certezza la restituzione della copertura a volta del coro, il quale, per dissesti statici purtroppo non ancora del tutto sanati, era stato decurtato in altezza e adibito a sacrestia previo tompagnamento dell'arcone trionfale<sup>4</sup>.

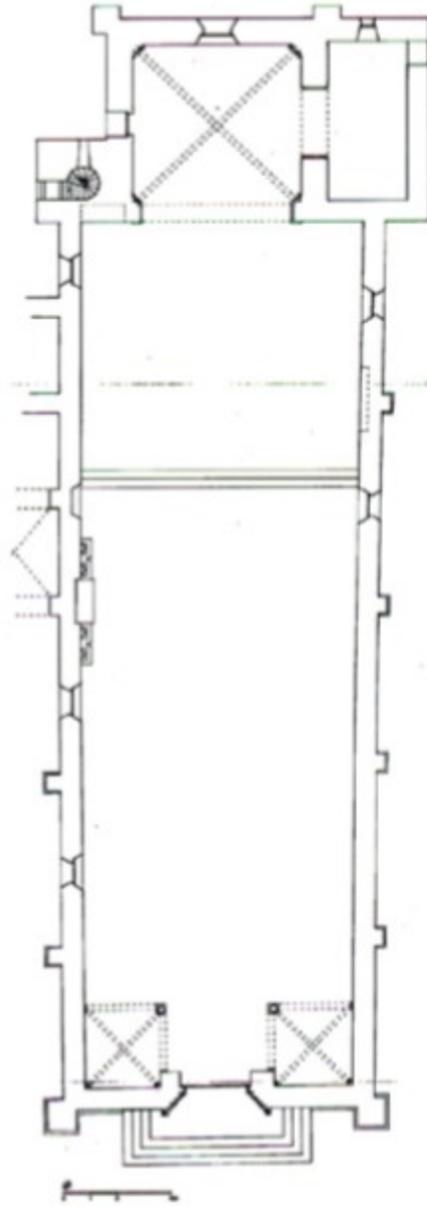


399-400. Campli. Chiesa di San Francesco, edicole affrescate addossate alla controfacciata.

Tutti questi interventi non hanno avuto, però, nessun apprezzabile riflesso sul primitivo impianto spaziale della chiesa, che, da questo punto di vista, può essere anzi considerata una testimonianza significativa, di inequivocabile significato, delle scelte architettoniche perseguite.

dagli ordini mendicanti negli stabilimenti conventuali della "provincia" aprutina. A riguardo, però, del radicamento di queste soluzioni nel tessuto culturale della regione e della compattezza del loro orientamento di fondo, colta con la consueta lucidità dal Gavini già negli anni venti del nostro secolo (al punto da dedicare all'argomento un apposito capitolo della sua monumentale e insuperata Storia dell'architettura in Abruzzo)<sup>5</sup>, è necessario avvertire che le concrete modalità con le quali l'architettura mendicante si atteggiò nelle nostre contrade, lungi dal qualificarla in senso provinciale, costituiscono semmai una delle vie di sbocco - certamente la più carica di implicazioni ideologico-religiose e all'inizio, forse, persino quella maggioritaria - germogliate dall'accesa discussione sul tema, che impegnò in modo particolare i francescani sin dagli esordi della loro storia, con conseguenze rilevanti sulle vicende del gotico europeo. Concepito come «chiesa-capannone» o «chiesa-granaio», lo stabilimento francescano di Campi rispecchia infatti un modello architettonico largamente praticato in ogni parte d'Europa nell'ambito dell'edilizia mendicante, pur con la flessibilità e gli adattamenti suggeriti dalle locali condizioni di cultura, a far data almeno da quel vero e proprio incunabolo rappresentato dalla chiesa di San Francesco a Cortona, voluta da frate Elia, uno dei primi compagni di San Francesco<sup>6</sup>.

Non è il caso di insistere sulle motivazioni polemiche insite nella proposta di un siffatto modello architettonico, concordemente ricondotte dalla critica alle aspirazioni pauperistiche professate dai francescani «spirituali», né di ripercorrere le accese controversie che su questo punto così a lungo lacerarono l'ordine.



401. Campli. Chiesa di San Francesco, pianta.



402. Campli. Chiesa di San Francesco, prospetto laterale.

Nel quadro generale dell'architettura mendicante, sufficientemente unitario nei suoi moventi quanto estremamente variegato nelle soluzioni specifiche<sup>7</sup>, riveste maggiore interesse rimarcare che la chiesa di San Francesco a Campli - al pari di quella omonima in Teramo, alla cui vicenda costruttiva appare legata da piú fili - con la scarna semplicità del suo impianto sembra accordarsi alle posizioni piú radicali di quanti, all'interno dell'ordine, propugnavano la necessità di mantenersi fedeli ai principi ispiratori della regola.

Mi guarderò bene dal trarre da tale constatazione affrettate conclusioni. In via preliminare è necessario, però, sgombrare il campo da un equivoco, già in passato fonte di distorsioni critiche ancora dure a morire, di cui potrebbe restare facilmente vittima 403. Campli. Chiesa di San Francesco, lo studioso che ignorasse la feconda ricchezza e la modernità delle esperienze che prospetto principale. contrassegnano il Medioevo abruzzese. Mi riferisco in particolar modo al pericolo di cedere alla tentazione di ricondurre l'innegabile elementarità dello schema a presunte condizioni di arretratezza culturale e socio-economica della nostra regione. A consigliare prudenza, tuttavia, non è tanto la serialità dello schema (per il quale una linea di

tendenza degli studi, condivisa anche dal Gavini, non ha mancato di richiamare gli elementi di continuità con certe forme dell'architettura cistercense, radicate anche in Abruzzo nel corso del Duecento), quanto piuttosto la totale assenza di informazioni sui responsabili della fabbrica e soprattutto sui loro orientamenti "ideologici"<sup>8</sup>. Purtuttavia, non si possono passare sotto silenzio alcune circostanze di fatto, le quali, sebbene esterne alla nostra vicenda, sono oltremodo indicative del clima generale che, sulla questione dei francescani, si era instaurato nel Regno di Sicilia nei decenni iniziali del Trecento; vicenda che, per aver tra i suoi principali protagonisti i sovrani angioini, principalmente le persone di Roberto d'Angiò e di Sancia di Maiorca, è presumibile che qualche riflesso avesse anche fuori della capitale<sup>9</sup>. E in ogni caso sintomatico che, nei decenni in cui vengono innalzate le due chiese del Teramano, agli stessi principi architettonici mostrano di ispirarsi i due più importanti complessi francescani impiantati a Napoli per iniziativa della corte, vale a dire le chiese di Santa Chiara e di San Lorenzo Maggiore, che dagli stabilimenti abruzzesi si distinguono soprattutto per l'aggiunta di cappelle all'invaso longitudinale.



403. Campli. Chiesa Di San Francesco prospetto principale



404. Campi. Chiesa di San Francesco, prospetto posteriore.

La critica piú autorevole, nel sottolineare il peso della componente «pauperistica» nella maturazione di simili idee spaziali, non ha mancato di avvertire come tale virata, particolarmente evidente in confronto agli edifici sacri condotti a Napoli e nel resto del regno nei primi tempi del dominio angioino, si realizzi in parallelo con la crescente influenza a corte dei «fraticelli». È ben noto che la protezione dei sovrani nei loro confronti si spinse fino al punto che essi non esitarono ad accogliere proprio nel convento di Santa Chiara i francescani tacciati di eresia dal pontefice Giovanni xxir; mentre da parte sua, Filippo di Maiorca, fratello della regina Sancia, anch'egli acceso fautore dei francescani dissidenti, si fece addirittura promotore di un'istanza al pontefice per creare un nuovo istituto religioso nel quale fosse possibile praticare alla lettera la regola di San Francesco<sup>10</sup>. Il mutamento di rotta cui accennavo sopra è esemplificato nel modo piú icastico proprio dalla chiesa di San Lorenzo Maggiore, completata nei primi decenni del Trecento con l'addizione di una semplice e spoglia navata a capanna ad un coro realizzato allo scorcio del Duecento nel piú puro stile «rayonnant del gotico delle cattedrali, con abside poligonale, deambulatorio e cappelle radiali, coperti con volte costolonate a sesto acuto su fasci polistili.



405. Campli. Chiesa di San Francesco, portale.

Nella speranza che qualche fortunato ritrovamento documentario consenta di gettare un fascio di luce su questo aspetto del problema, siamo per lo meno in grado di fare chiarezza con sufficiente attendibilità sui tempi di costruzione della chiesa di San Francesco a Campli, ma anche sulla fondazione culturale delle maestranze chiamate a dar corso al progetto, il cui raggio di azione consente di qualificarle in senso stretto come «teramane». Per quanto concerne i tempi della fabbrica, la fonte diretta è rappresentata da una bolla, un tempo in possesso del Palma ma non piú ritrovata tra le sue carte, di cui però l'erudito ottocentesco ha provveduto a trascrivere i dati essenziali. Con tale bolla, datata 1306, Rainaldo Acquaviva, vescovo di Teramo

(1300-1314), «concede quaranta giorni d'Indulgenza a chiunque confessato e comunicato sia per visitare le Chiese di S. Francesco de' Frati Minori di Teramo e di Campli, nel giorno delle loro dedizioni, negli anniversari delle medesime, ed in molte solennità dell'anno: come pure a chi sarebbe per fare qualche legato, o per contribuire qualche cosa alla fabbrica o dell'una o dell'altra». Aggiunge il Palma che «sotto questa bolla leggesi una conferma del Vescovo degli Arcioni, immediato successore di Rainaldo, coll'ampliamento delle stesse indulgenze per tutte le Chiese de Frati Minori della Custodia Pennense<sup>11</sup>. Dal contenuto della bolla risulta chiaro che le due chiese esistevano già da tempo e che in quel periodo erano interessate da lavori di ricostruzione.



406-407. Campli. Chiesa di San Francesco particolari dell'archivolto del portale

Rafforza tale conclusione una iscrizione cinquecentesca conservata in San Francesco a Terra. mo, secondo la quale l'insediamento dei francescani in città risalirebbe addirittura al 1227, l'anno successivo alla morte del fondatore dell'ordine<sup>12</sup> Come dimostra un'ampia casistica, è assai probabile pertanto che all'inizio i francescani si siano adattati ad occupare un edificio preesistente. Dalla medesima iscrizione si ricava altresì che la ristrutturazione della chiesa teramana doveva essere ormai conclusa nel 1327<sup>13</sup>.

Una simile indicazione appare pienamente giustificata soprattutto dalle soluzioni decorative del portale, replicato in San Francesco a Campli con tale fedeltà, anche

nella condotta plastica degli accessori decorativi, da far pensare a una medesima bottega itinerante. Incassati nella parete, con la mostra lievemente sporgente dal vivo, ambedue i portali sono costituiti da pilastrate a risalti multipli, con colonnine accantonate<sup>14</sup>, che proseguono nell'archivolto profilato a tutto sesto, alternandosi a fasce riccamente ornate. Gli intensi contrasti chiaroscurali indotti dagli incassi profondi, ma anche dall'insistito lavoro di scalpello che non risparmia quasi nessun dettaglio, si condensano in un'immagine di rude energia, che qualifica in modo originale queste maestranze rispetto alla maniera più classicamente ornata, ma anche meno vibrante, che negli stessi anni contraddistingue il portale del duomo di Teramo, firmato nel 1332 dal maestro romano Deodato. Una volta chiarito il carattere puramente episodico di questo intervento, quasi certamente da mettere nel conto della provenienza romana del vescovo Niccolò degli Arcioni, resta da osservare che l'opera della nostra maestranza si

insinua anche nell'elegante lavoro di Deodato<sup>15</sup>, per farsi poi prevalente nell'ampliamento trecentesco del duomo promosso dal medesimo prelado e ramificarsi verso il territorio di Campli, dove piú di un indizio suggerisce che il nostro gruppo deve aver agito a lungo, accaparrandosi le imprese edilizie piú significative.

La costituzione e il radicamento sul posto di un'officina di lapicidi con spiccate attitudini ad assolvere compiti decorativi in funzione architettonica segnala naturalmente un ambiente economicamente vivace e quindi una domanda sostenuta. Il fenomeno non è peculiare del Teramano, ma investe in varia misura l'intero Abruzzo, dove per tutta la prima metà del Trecento si assiste alla formazione di squadre di decoratori itineranti di buon livello artigianale, con una loro peculiare cifra stilistica in vario grado permeata di elementi gotici, talvolta identificabili con figure di capiscuola noti anagraficamente, come la squadra costituita nel cantiere della cattedrale di Atri intorno a Rainaldo e a Raimondo del Poggio, operosa anche nel Chietino e a L'Aquila, o quella impersonata da Francesco Pietrini, attivo tra Lanciano e Larino<sup>16</sup>.

La documentazione figurativa superstite, integrata con le notizie delle fonti, rafforza l'ipotesi che l'intervento di questo gruppo, coinvolto nelle piú importanti fabbriche religiose e civili di Campli, dovette dare il tono all'immagine trecentesca della città.



408. Campli. Chiesa di San Francesco, bifora della sala capitolare.



409. Campli. Chiesa di San Francesco, sala capitolare, veduta esterna.

Alla sua responsabilità va in primo luogo riferito quel poco che si è salvato delle primitive fabbriche conventuali annesse alla chiesa di San Francesco, in cui è oggi alloggiato il locale museo archeologico, vale a dire due splendide bifore e il portale di accesso ad un ambiente al piano terra, da identificare con ogni verosimiglianza con la sala capitolare. Un altro numero che si può aggiungere senza incertezze al catalogo della nostra bottega è la Porta Angioina elevata al confine del quartiere di Castelnuovo, sorto nei primi decenni del Trecento come nucleo di espansione del primitivo abitato. Concepita in forma di massiccio torrione rettangolare provvisto di caditoie per la difesa piombante, la porta è attraversata da un alto varco a sesto acuto, ingentilito lungo l'archivolto da una ghiera a palmette, sovrapponibili in ogni dettaglio a quelle che percorrono la mostra del portale di San Francesco<sup>17</sup>. Del tutto simile a questo portale, anche nel ricorso alla pietra di Joannella, era quello che si apriva nel prospetto principale della collegiata di Santa Maria in Platea, di cui sopravvive un interessante gruppo plastico raffigurante una Madonna con il Bambino databile nel secondo quarto del Trecento, da riferire alla mano di un vero scultore estraneo al nostro gruppo (cfr. in questa stessa sede il contributo di Ferdinando Bologna). A parere del Palma, anzi, che ebbe modo di vederlo prima della sua distruzione in occasione del rifacimento della facciata condotto nel 1790 su progetto di Giovanni

Fontana di Penne, esso era «sculpto con maggior gusto e grandiosità»<sup>18</sup>. In effetti a giudicare dalla sommaria, ma nitida stampa con la veduta della città di Campli pubblicata dal Pacichelli nel 1703<sup>19</sup>, il portale di Santa Maria in Platea doveva essere arricchito da una slanciata ghimberga, ad imitazione del portale della cattedrale di Teramo.



410. Castelnuovo di Campli. Porta «angioina».



411. Campi. Chiesa di San Francesco, affreschi dell'edicola a sinistra. Pittore abruzzese: Flagellazione, Salita al Calvario e Crocifissione.

## La decorazione pittorica (secoli XIV-XV)

La fisionomia della chiesa doveva apparire in origine meno severa per la presenza di affreschi di varia epoca, alla cui esecuzione si prestava efficacemente l'ininterrotta continuità delle pareti. Quelli di età medievale, ridotti a pochi brani nella maggior parte dei casi ormai in condizioni di precaria leggibilità, sembrano frutto di interventi decorativi, distribuiti lungo l'arco temporale di un secolo circa, anziché inscrivere in un coerente e organico programma. In virtù della loro dilatata cronologia tali affreschi si prestano efficacemente per ricostruire le linee di tendenza della pittura nel Teramano e le sue ripercussioni nella nostra città, nel periodo di sua massima fioritura politica e socio-economica<sup>20</sup>, sanzionata dalla sua proclamazione a libero comune<sup>21</sup> e dalla elevazione a collegiata della parrocchiale di Santa Maria in Platea (1395).

L'episodio più antico sul quale è possibile esprimere una fondata valutazione di merito è costituito dai frammentari brani di affresco di secondo strato che ornano l'edicola addossata alla controfacciata, a mano sinistra entrando. La decorazione si svolge sia al suo interno, che sulle

pareti esterne. Nella volta, scompartita in quattro vele da finti costoloni tortili, si accampano a mezza figura gli evangelisti con i rispettivi simboli. Sulla parete coincidente con la controfacciata su due registri trovano posto Storie della Passione, temi particolarmente cari alla sensibilità dei francescani. Nel registro superiore, articolato in due riquadri, sono raffigurate la Flagellazione e l'Andata al Calvario, quello inferiore è interamente occupato dalla Crocefissione: al Cristo crocifisso fanno ala simmetricamente la Vergine, i santi Giovanni Evangelista, Giovanni Battista, Giacomo Maggiore e altri due santi vescovi di difficile identificazione. Sui pennacchi esterni dell'edicola sono dipinte altre tre figure di santi e una Annunciazione, solo parzialmente visibile.



412. Campli. Chiesa di San Francesco, affreschi dell'edicola a destra. Pittore abruzzese: Sante.

A quel che mi consta passati finora sotto silenzio dalla critica, questi affreschi hanno un preciso corrispettivo stilistico in quelli che, nella stessa Campli, ornano la cripta della collegiata di Santa

Maria in Platea, segnalati qualche anno fa, ma con un deviante accostamento culturale ai cicli pittorici di Santa Maria in Piano a Loreto Aprutino, già del terzo decennio del Quattrocento<sup>22</sup>. Gli uni e gli altri rappresentano, invece, le prove più brillanti di un anonimo pittore operoso nei decenni centrali del Trecento nelle zone interne dell'Abruzzo settentrionale, il cui catalogo, comprendente anche opere su tavola e codici miniati, è stato ricostruito in tempi recentissimi da Ferdinando Bologna<sup>23</sup>, al cui contributo in questa stessa sede si rinvia per tutte le questioni concernenti la formazione culturale e lo svolgimento stilistico del tutt'altro che modesto maestro, caratterizzato da una sua particolare cifra espressiva di "struggente" tono sentimentale (quasi un equivalente, per la tenerezza degli affetti, del ben noto Maestro della Santa Caterina Gualino<sup>24</sup>, un notevole scultore in legno sensibile anche alle risorse della pittura, attivo tra il Teramano e la regione spoletina nel primo quarto del secolo), le cui interne vibrazioni sono affidate, con una ingenuità che commuove, alle accensioni dei rossi squillanti come smalti, distribuiti per campiture compatte, che tradiscono le sue attitudini miniatorie. Negli affreschi di San Francesco tale gamma cromatica, peculiare di tutte le opere del pittore, sembra attingere inedite trasparenze e accordi più calcolati, implicanti forse un tempo leggermente più avanzato rispetto alle pitture di Santa Maria in Platea, collocate dal Bologna intorno alla metà del secolo. Occorre subito aggiungere che una simile ipotesi si concilia meglio con i tempi di costruzione della chiesa, considerato che le nostre sono pitture di secondo strato<sup>25</sup> e che nessun indizio autorizza a pensare al riutilizzo di più antiche strutture per la fabbrica trecentesca.

È possibile supportare questa conclusione con le risultanze fornite dall'esame di alcuni dettagli del costume - in particolare, la foggia degli abiti, sia maschili che femminili<sup>26</sup>. Nel passaggio dall'un ciclo all'altro si osserva una precisa evoluzione del costume, che, in sintonia con quanto è stato provato per altre regioni della nostra penisola, dovrebbe comportare anche tempi differenziati. Nelle pitture della collegiata tutti i personaggi presentati in abiti moderni esibiscono vesti e tuniche che, con qualche eccezione, scendono ampie fino a terra; talvolta, nelle donne, esse sono tenute strette da cinte subito sotto il seno. Nei nostri affreschi, invece, i protagonisti maschili della Flagellazione e dell'Andata al Calvario - gli unici che vestono alla moda, in quanto personaggi "laici", mentre gli altri ubbidiscono al criterio di rappresentazione convenzionale - indossano tutti un tipo di abito, quello stretto e corto, entrato in uso nei primi anni quaranta e prontamente registrato in pittura e scultura in ogni parte d'Italia. Occorre aggiungere che ad epoca inoltrata, verso gli anni sessanta del secolo, indirizza anche il particolare tipo di armatura dei soldati nell'Andata al Calvario<sup>27</sup>. Dal punto di vista del costume i nostri affreschi rivelano connessioni soprattutto con i mini del Messale della Galleria Nazionale degli Abruzzi a L'Aquila, proveniente dalla locale chiesa di Santa Maria Paganica, che non del tutto immotivatamente il Bologna ha collegato alla notizia di «un'assegnazione di vari fiorini d'oro fatta nel 1363 alla medesima chiesa da un tal Niccolò di Giovanni da Paganica, perché si decorassero di pitture la cappella grande e l'altare maggiore»<sup>28</sup>.

Allo stesso maestro vanno riferiti gli affreschi danneggiatissimi all'interno dell'edicola costruita a «pendant», precisamente quelli sulla controfacciata, con due figure di Sante, mentre gli altri sulla parete contigua, di secondo strato, costituiscono l'opera di un mediocre frescante di metà Quattrocento<sup>29</sup>. Alla medesima epoca appartiene anche la Crocifissione di secondo strato dipinta sulla parete sinistra della navata, inquadrata da un largo fascione a clipei campiti da profeti, in conformità a uno schema antiquato che rimonta per lo meno al modello della celeberrima Maestà di Simone Martini nel Palazzo Pubblico di Siena (1315). I brani di primo strato affiorati grazie alla parziale caduta degli intonaci sono, però, troppo esigui, sia per avanzare qualunque

proposta cronologica su di essi, che per accertare se e in che misura lo schema attuale fosse stato previsto nella prima redazione dell'affresco.

Ugualmente assai problematica, per il cattivo stato di conservazione, si presenta l'analisi di una croce stazionale, non piú presa in considerazione dalla letteratura specialistica dopo la segnalazione del Van Marle<sup>30</sup>, il quale si limitò a rilevare la sua totale ridipintura quattrocentesca. Se appare prudente sospendere ogni giudizio di merito in attesa che un accurato restauro le restituisca l'originaria stesura pittorica, i caratteri estrinseci della croce consentono tuttavia qualche interessante rilievo, anche per quanto attiene la datazione e la possibile area di gravitazione culturale dell'anonimo pittore. In ordine alla forma, essa ripropone un tipo assai arcaico, con ampia tavola centrale che accoglie la Vergine e San Giovanni dolenti, estensioni rettangolari dei bracci, insistita riquadratura della sagoma. A questi tratti, costituitisi in sistema già nei decenni iniziali del Duecento, se ne affiancano altri indubabilmente trecenteschi, quali il tipo di perizoma, la presenza del pellicano nella cimasa in una redazione elaboratissima, con il serpente minacciante avvinghiato al tronco dell'albero, la costruzione anatomica del Cristo<sup>31</sup>, infine un ultimo dettaglio, al contrario dei precedenti, piuttosto raro. Mi riferisco alla presenza di una doppia risega nel punto di attacco tra traversa e braccio superiore, una soluzione a quel che mi consta documentata quasi esclusivamente lungo la fascia altoadriatica e nella pittura padana<sup>32</sup>.



4

413. Campli. Chiesa di San Francesco, Croce stazionale. Tempera su tavola.

In contrasto con la forma antiquata della sagomatura un forte sentore di gotico maturo sembra avvertirsi sia nella perspicuità ottica con la quale l'anonimo pittore rileva le venature del legno, sia nelle sciolte ondulazioni dei panneggi dei dolenti, partecipi di modalità espressive altoadriatiche di metà secolo. A tempi inoltrati fa pensare, d'altro canto, la lieve torsione in asse del Cristo, che nei suoi affilati lineamenti sembra proporsi come un parallelo del trittico del

Museo civico di Treviso, eseguito nel 1352 da un pittore locale caratterizzato anch'egli da marcati tratti di arcaicità<sup>33</sup>.

A parte altri sbiaditi affreschi votivi tardotrecenteschi sulla parete sinistra del coro, apprezzabili ormai solo per il loro valore di documento storico (uno di essi ci ha tramandato, infatti, la più antica immagine dello stemma della città), particolare attenzione merita la lacunosa Pietà dipinta nel fondo di una nicchia presso il coro. Ispirata Ai Vesperbild in terracotta di cui i modellatori tedeschi disseminarono le regioni interne dell'Italia centrale, l'opera costituisce un altro numero del catalogo di quel brillante esponente del gotico internazionale, formatosi sugli esempi di Ottaviano Nelli e dei Salimbeni, che, tra il secondo e il terzo decennio del Quattrocento, dopo aver lavorato nella chiesa di Santa Maria della Rocca ad Offida, dipinse le Storie di San Tommaso, storie evangeliche, il singolare Giudizio finale ed altri temi in Santa Maria del Piano a Loreto Aprutino, le cui tracce sono state ritrovate anche nel duomo di Teramo, a conferma di un suo radicamento in loco<sup>34</sup>.



414. Campi. Chiesa di San Francesco, affresco dell'edicola addossata al coro. Maestro di Loreto Aprutino, Pietà.

L'aderenza della Pietà agli affreschi di Loreto Aprutino è così evidente da non richiedere un particolare impegno di dimostrazione: con il caratteristico modo di pennelleggiare, rinforzando le ombre con spessi tratti scuri, si corrispondono i tipi facciali, dal mento squadrato, le fisionomie ammiccanti, particolari morelliani come le dita delle mani prive di articolazioni, la fitta trama di svirgolature superficiali intorno agli occhi e sulla fronte in funzione espressiva<sup>35</sup>.

FRANCESCO ACETO

## Note

<sup>1</sup> Le ultime due verso il coro sono, una totalmente, l'altra parzialmente, accecate dalle fabbriche che si addossano alla chiesa da questo lato.

<sup>2</sup> Che gli arconi trasversi di San Domenico siano stati aggiunti è dimostrato dal fatto che essi, sul fianco sinistro, in alcuni punti si sovrappongono agli affreschi trecenteschi che ne rivestono in parte le muraglie. Tratto in inganno dall'esempio di San Domenico, il Gavini ha supposto che un analogo schema fosse contemplato anche nella chiesa di San Francesco a Teramo (ora Sant'Antonio), completamente manomessa all'interno nel Cinquecento (GAVINI, *Storia dell'architettura*, II, p. 114). Il medesimo parere è stato espresso anche da O. LEHMANN-BROCKHAUS, *Abruzzen und Molise*, München 1983, p. 281 ss.

<sup>3</sup> Il tratto superiore del prospetto principale è di restauro. Nel ripristino della facciata è stata riproposta la cornice che ne scandisce la muraglia, forse sulla traccia di quella primitiva, come è dato vedere nel prospetto di San Francesco a Teramo. Non è da escludere che l'oculo aperto in facciata, anch'esso di restauro, fosse contornato in origine da una cornice intagliata a fogliami.

<sup>4</sup> È esattamente questa la situazione che registra il GAVINI, *Storia dell'architettura*, II, p. 118. Al tempo in cui egli scriveva era ancora in piedi la torre campanaria, elevata sul fianco sinistro, all'attacco tra coro e navata, successivamente abbattuta per ragioni statiche (MORETTI, *Architettura medioevale*, p. 604). I segni dei dissesti patiti dalla fabbrica sono evidenti nella pericolosa inclinazione verso l'esterno delle parti alte delle muraglie.

<sup>5</sup> GAVINI, *Storia dell'architettura*, II, p. 114 ss.

<sup>6</sup> Cfr. A. CADEI, *La chiesa di S. Francesco a Cortona*, in «*Storia della città*», 3, fasc. 9, 1978, pp. 16-23.

<sup>7</sup> Sulla legittimità, ma anche sui limiti entro i quali è possibile sostenere la nozione critica di *architettura mendicante*», cfr. la lucida messa a punto di A.M. ROMANINI, *L'architettura degli ordini mendicanti: nuove proposte di interpretazione*, in «*Storia della città*», cit., pp. 6-15. Sulla tipologia delle chiese degli ordini mendicanti, oltre ai contributi contenuti nel numero della rivista succitata, integralmente dedicato al tema, si consulteranno sempre utilmente R. WAGNER RIEGER, *Zur Typologie italienischer Beitelordenkirchen*, in «*Roemische historische Mitteilungen*», 2. 1957, pp. 266-298; W. KROENIG, *Caratteri dell'architettura degli ordini mendicanti in Umbria*, in «*Atti del sesto conv. di studi umbri*», Gubbio 26-30 maggio 1968, Perugia 1971, pp. 165-198; E. SIMI VARANELLI, *La Tipologia delle chiese a sala e la sua*

diffusione nelle Marche ad opera degli ordini mendicanti nei secoli XIII e XIV, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata», XI, 1978, pp. 131-185.

<sup>8</sup> Per la storia dei francescani in Abruzzo cfr. D. FALCONIO, *I Minori Riformati negli Abruzzi*, voll. 3, Roma 1913-14 (riferimenti alla nostra chiesa nel vol. I, p. XCVIII).

<sup>9</sup> Da questo punto di vista mi pare che meriti almeno una segnalazione il portale del convento francescano di Sant'Antonio Abate a Morro d'Oro, eseguito dalle stesse maestranze impegnate nei due complessi di Teramo e Campli. Occupandomi di esso qualche anno fa (cfr. ACETO, in DAT, II, 2, pp. 527-531), mi aveva colpito la specifica connotazione kangioina», evidente non solo nella profusione dei gigli lungo la ghiera dell'archivolto, ma soprattutto nella presenza di San Ludovico da Tolosa, accanto a San Francesco, nell'affresco della lunetta eseguito nel corso degli anni trenta del Trecento dal cosiddetto Maestro di Offida (cfr. BOLOGNA, in DAT, II, 2, pp. 583-584, anche per la precedente bibliografia).

<sup>10</sup> Per la questione dei francescani «spirituali» nella capitale angioina e per i riflessi delle loro vicende interne sulla produzione artistica cfr. F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina: 1266-1414*, Roma 1969, pp. 157 ss., 235 SS., e passim.

<sup>11</sup> PALMA, *Storia*, II, pp. 106-107. Il successore di Rainaldo, il romano Niccolò degli Arcioni, fu in carica dal 1317 al 1355.

<sup>12</sup> Il testo dell'iscrizione è riportato in GAVINI, *Storia dell'architettura*, II, p. 127, nota 2.

<sup>13</sup> Nel 1309 si era forse già provveduto ad innalzare il campanile. Riferisce infatti il PALMA, *Storia*, iv, p. 602, che ai «pedamenta» (base?) di esso si leggeva la seguente iscrizione non più esistente: A.D. MCCCIX M. ATNUS D. SACO VALENTINO FECIT II (?) OPUS (vale a dire «Nell'anno del Signore 1309 maestro Antonio di San Valentino fece questa opera»).

<sup>14</sup> L'unica differenza è che a Campli i risalti dei montanti si riducono a due per lato. Di restauro è la mediocre zoccolatura in pietra calcarea.

<sup>15</sup> La partecipazione della maestranza teramana appare evidente nei capitelli delle pilastrate, nel coronamento foliaceo del sopracciglio dell'archivolto e nell'oculo aperto nel timpano. Per la bottega di Rainaldo «atriano» e Raimondo del Poggio, cfr. la ricostruzione che chi scrive ne ha proposto in DAT, 11, 1. p. 384 ss.

<sup>16</sup> Per le botteghe abruzzesi del Trecento cfr. soprattutto GAVINI, *Storia dell'architettura*, II, p. 1 ss.

<sup>17</sup> La porta angioina, priva della merlatura originaria, è stata sfigurata con l'aggiunta di un campanile pertinente alla adiacente chiesa di San Giovanni.

<sup>18</sup> PALMA, *Storia*, iv, p. 173; GAVINI, *Storia dell'architettura*, II, p. 96.

<sup>19</sup> G.B. PACICHELLI, *Il Regno di Napoli in prospettiva*, vol. 3, Napoli 1703; di questa stampa non mi pare abbia tenuto conto alcuno studio so, nemmeno il Gavini, per solito assai attento.

<sup>20</sup> Città demaniale, nel 1322 i sindaci camplesi ottengono il privilegio di eleggere i propri giudici; nel 1363 la regina Giovanna li aggrega più castelli all'Università di Campli e autorizza una fiera di

tre giorni in occasione della festa di Santa Margherita; nel 1371, al pari di Teramo, è concesso alla città di Campli di scegliersi il giudice delle cause civili.

<sup>21</sup> In connessione con questo evento va posta la costruzione del Palazzo comunale nella seconda metà del Trecento, elevato di fronte alla sede del potere religioso, cfr. *supra*, p. 92 ss.

<sup>22</sup> Cfr. S. DELL'ORSO, Considerazioni intorno agli affreschi della chiesa di Santa Maria in Piano a Loreto Aprutino, in «Bollettino d'Arte», 49, 1988, pp. 63-82, a p. 73. Non meno fuorviante appare il riferimento alla cultura umbro-marchigiana dei primi decenni del Quattrocento, in direzione della scuola folignate e degli affreschi dell'Oratorio Farfense in Santa Maria in Matenano. Sulla questione la medesima studiosa è ritornata in tempi recenti, in un breve testo a commento di un calendario pubblicato nel 1992 dalla Cassa di Risparmio della Provincia di Teramo, confermando il suo precedente parere. In questa circostanza sono stati ottimamente riprodotti alcuni particolari degli affreschi della collegiata di Santa Maria in Platea. Appare invece pienamente convincente il riconoscimento allo stesso maestro delle parti migliori del Messale dei duchi di Acquaviva, conservato nel Museo Capitolare di Atri, la cui datazione va comunque anticipata a prima del 1365, anno segnato nel Messale dei Frati Minori dello stesso Museo, firmato da Niccolò di Valle Castellana, che dal primo codice dipende in modo inconfutabile, come ha provveduto a chiarire Ferdinando Bologna (F. BOLOGNA, Per una storia delle arti medievali e moderne nel Mezzogiorno continentale, in AA.VV., Storia del Mezzo. giorno, diretta da R. Romeo e G. Galasso, vol. xi, Napoli 1993, pp. 233-234).

<sup>23</sup> Cfr. nota precedente. Sul messale dei duchi di Acquaviva è intervenuto di recente, in pieno accordo con le posizioni espresse dalla Dell'Orso, S. PAPETTI, autore del commento al Calendario 1993 pubblicato dalla Cassa di Risparmio di Teramo.

<sup>24</sup> La scoperta critica di questo artista è merito di G. PREVITALI, i cui interventi, pubblicati a più riprese nel corso degli anni sessanta del nostro secolo, sono stati raccolti nel vol. Studi sulla scultura gotica in Italia, Torino, 1991, p. 5 ss. Per il punto aggiornato della questione cfr. E. AMOROSI, Madonna con il Bambino. Chiesa di Santa Maria di Brecciano. Brozzi, in DAT, III, 1, pp. 314-317.

<sup>25</sup> Nulla è possibile dire, dal punto di vista dello stile, sui brani di affresco di primo strato, che, oltre a bande decorative, hanno rivelato anche una testa maschile aureolata. E però altamente probabile che essi risalgano ai primi decenni del Trecento.

<sup>26</sup> Per la moda nel Trecento e per il suo valore di «prova» ai fini della cronologia cfr. soprattutto L. BELLOSI, Buffalmacco e il Trionfo della morte, Torino 1974, pp. 41-54; ID., Moda e cronologia. A) Gli affreschi della Basilica inferiore di Assisi, in «Prospettiva», 10, 1977, pp. 21-31; ID., Moda e cronologia. B) Per la pittura di primo Trecento, in «Prospettiva», 11, 1977, pp. 12-27

<sup>27</sup> L'armatura in piastra di ferro, sagomata secondo le varie parti del corpo, indossata dal soldato subito alle spalle di Cristo, in uso già dai primi decenni del Trecento, presenta una particolarità che ne denuncia il tempo avanzato: la sagomatura dei cosciali e degli schinieri pare sia stata realizzata con la saldatura di varie lamelle di metallo. Si tratta del tipo documentato da uno dei santi raffigurati nel polittico di Lorenzo Veneziano nel duomo di Vicenza, firmato e datato 1366. Esso ritorna negli affreschi di Altichiero in Sant'Anastasia a Verona, assegnati agli anni settanta del secolo, ed è fedelmente riproposto, agli inizi del Quattrocento, da Taddeo di Bartolo nella

Crocifissione del Museo Nazionale di San Matteo a Pisa (per la documentazione fotografica, cfr. AA.VV., *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, II ed., Milano 1986, figg. 189, 198, 393).

<sup>28</sup> BOLOGNA, *op. cit.*, p. 234.

<sup>29</sup> La data di questi affreschi può essere definita orientativamente dalla presenza di San Bernardino da Siena, canonizzato nel 1450, tra i santi effigiati entro semplici riquadrature architettoniche. Aggiungo che il velario alle spalle del santo al centro della composizione, forse Sant'Antonio da Padova, è riproposto in ogni dettaglio in un affreschetto votivo, meglio conservato, in San Giovanni a Campli, databile poco dopo la metà del Quattrocento.

<sup>30</sup> R VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*, v, The Hague 1925 (ed. cons. New York, 1970, p. 377).

<sup>31</sup> Per lo schema della croce dipinta cfr. E. SANDBERG VAVALÀ, *La croce dipinta italiana*, Verona 1929. p. 95 ss.

<sup>32</sup> Tra i rari esempi segnalo la croce in Sant'Eustorgio a Milano dei primi del Trecento (cfr. SANDBERG VAVALA, *op. cit.*, pp. 868-869, fig. 545), quella del Seminario di Pennabilli, attribuita dal Volpe ad anonimo riminese-marchigiano della metà del Trecento (C. VOLPE, *La pittura riminese del '300*, Milano 1965, fig. 334), l'altra di Lorenzo Veneziano in San Zeno a Verona (cfr. L. CUPPINI, *Una croce stazionale di Lorenzo Veneziano*, in «*Commentari*, IX, 1958, pp. 235-243), la croce, infine, datata negli anni novanta del secolo, nel Museo di Castelvecchio a Verona, attribuita al Maestro di Roncaiette (cfr. M. LUCCO, *Pittura del Duecento e del Trecento nelle province venete*, in AA.VV., *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, cit., p. 126, fig. 191).

<sup>33</sup> Se ne veda un'ottima riproduzione a colori in Lucco, *op. cit.*, p. 140, fig. 210.

<sup>34</sup> La fisionomia di questo pittore è stata ben ricostruita di recente dalla DELL'ORSO, *Considerazioni*, cit., anche per la precedente bibliografia. Il BOLOGNA, *Per una storia*, cit. p. 235, attenuando giustamente l'eccessiva frammentazione in sotto-maestri e aiuti della maestranza operosa a Loreto Aprutino, ha ricondotto al maestro del Giudizio anche gli affreschi in Santa Maria della Rocca ad Offida, traendone incentivi per ribadire l'unità di cultura che si era venuta formando tra Marche meridionali e Abruzzo Teramano fin dai tempi del bel noto Maestro di Offida.

<sup>35</sup> Nel duomo di Teramo sono da riferire al pittore, oltre al pannello nel coro raffigurante la Madonna col Bambino e Sant'Antonio Abate, già segnalato dalla Dell'Orso, anche la serie di angeli lungo la ghiera della lunetta del portale centrale, datato 1432, in tutto sovrapponibili a quelli nell'abside di Santa Maria ad Offida.

<sup>36</sup> Alla stessa mano appartiene il Sant'Onofrio dipinto nello spessore del muro della nicchia, a «pendant» di un altro santo, del quale sopravvive soltanto l'aureola.

# **La chiesa di San Giovanni Battista a Castelnuovo di Campi**

Costruita a ridosso della cosiddetta Porta Angioina, la chiesa si segnala per il singolare impianto a due navate, niente affatto eccezionale nel panorama dell'architettura medievale europea, documentato in Abruzzo - a quel che mi consta - solo in un altro edificio, San Nicola a Riano Vomano. Desta, perciò, una certa sorpresa che di essa non si trovi cenno non solo nella letteratura specialistica, ma neppure nelle accuratissime rassegne dell'architettura abruzzese dei vari Gavini, Moretti, Lehmann-Brockhaus<sup>1</sup>. E probabile che il disinteresse della critica debba essere messo nel conto dello scarso o nullo rilievo della fabbrica - ove si prescindano naturalmente dalla peculiarità della sua articolazione spaziale - per quanto attiene le soluzioni tecniche specifiche messe concretamente in opera, il cui grado di "anonimia" è aggravato dall'assenza di qualsiasi accento decorativo in grado di qualificare culturalmente una maestranza. Entro questi limiti l'edificio mi pare tuttavia degno di considerazione perlomeno come testimonianza della insospettata ricchezza di esperienze culturali di cui gli Abruzzi continuarono ad essere teatro durante il medioevo, prima di rinchiudersi, a partire soprattutto dal Cinquecento, in una dimensione "periferica" e provinciale.



415. Castelnuovo di Campi. Chiesa di San Giovanni Battista, prospetto principale.

La struttura ad aula doppia, attestata in Italia, a quanto pare, già nel X-XI secolo, diviene più frequente in tutta Europa in età gotica, soprattutto nell'ambito dell'architettura mendicante, prima di essere esportata nel vicino Oriente (Palestina, Cipro, Grecia) in conseguenza delle crociate<sup>2</sup>. Coloro che si sono occupati dell'argomento non hanno mancato di ricordare che la tipologia, nella forma ad «Hallenkirche», ha ascendenti nobili, essendo usuale, ad esempio, per i refettori e per le sale capitolari dei cistercensi. Dal punto di vista funzionale, sono state rilevate motivazioni diverse: nelle terre crociate l'adozione dell'impianto a due navate, di pari ampiezza, rispondeva in primo luogo all'esigenza liturgica di consentire lo svolgimento in ambienti separati di due riti, latino e greco; in Occidente essa sembra invece ubbidire a ragioni struttive e statiche, ma anche alla dedizione della chiesa a due santi. Naturalmente nella inventariazione di questi edifici bisogna essere molto attenti per distinguere dalle situazioni originarie i casi nei quali la soluzione è stata imposta da cause di forza maggiore oppure è il risultato di successive trasformazioni e adattamenti vari.

Sul piano formale le due navate che compongono l'edificio, di ampiezza quasi identica<sup>4</sup>, presentano caratteri di estrema semplicità. Hanno ambedue la forma di semplici vani rettangolari a terminazione rettilinea (quello di sinistra articolato all'ingresso da due edicole voltate, nel genere di quelle documentate in San Francesco a Campi), separati da due ampi

arconi a tutto sesto, che spiccano da setti murari massicci come dei veri e propri diaframmi. I piloni e le archeggiature sono realizzati in conci di calcare frammisti ad altri in arenaria, tagliati con grande perfezione e saldati con pochissima malta.



416. Castelnuovo di Campi. Chiesa di San Giovanni Battista, pianta.



417. Castelnuovo di Campi. Chiesa di San Giovanni Battista, interno

L'esigenza di caratterizzare i due vani come spazi distinti, anche se tra loro comunicanti, si è tradotta nell'adozione di falde di tetto del tutto autonome, unificate «a capanna» in facciata mediante un rialzamento della parete, con l'obiettivo di conferire al prospetto caratteri di unità. La tecnica muraria, nelle parti dove è ancora osservabile, è quella tipica delle chiese rurali abruzzesi due-trecentesche, caratterizzata dall'uso di pietre conge cantonali di varia lunghezza intessute con pietrame irregolare. I pochi indizi di natura formale (il disegno del portale a sesto acuto, profilato da una cornice in calcare a gola e toro, e quello dell'unica finestra integra del lato destro, con archeggiatura trilobata e sguancio interno) spingono a proporre per la fabbrica una datazione intorno alla metà del Trecento, prossima alla edificazione della vicina «torre angioina».

Malgrado il silenzio delle carte il nostro episodio si può inscrivere con una certa attendibilità nella serie "autentica" delle chiese ad aula doppia, per quanto non sia agevole stabilire se essa venne progettata con queste caratteristiche per assolvere a una precisa esigenza culturale oppure per ovviare in qualche modo all'esiguità del terreno disponibile. L'esitazione a proporre con nettezza una delle due ipotesi discende dal fatto che i pochi sintomi adunabili al riguardo offrono appigli sia all'una che all'altra.



418. Castelnuovo di Campi. Chiesa di San Giovanni Battista, insieme degli affreschi votivi sul divisorio della chiesa.



419. Castelnuovo di Campi. Chiesa di San Giovanni Battista, particolare degli affreschi votivi sul divisorio della chiesa: Sant'Eleuterio e San Sebastiano.



420. Castelnuovo di Campi. Chiesa di San Giovanni Battista, particolare degli affreschi votivi sul divisorio della chiesa. Madonna di Loreto (o Immacolata).

Per la fase piú antica ci viene in soccorso il solito Palma, il quale riferisce di aver trovato in una «Cronichetta di Nocella» che la chiesa di San Giovanni Battista di Castelnuovo, alla data del 1378, era «semplice Rettoria», officiata da canonici, in servizio della quale si ridusse nella prima metà del Quattrocento quella di San Giovanni Battista a Molviano, già monastero soggetto all'abbazia di San Nicolò a Tordino<sup>5</sup>. Interesse maggiore ai nostri fini riveste tuttavia l'altra notizia, pure riferita dal Palma e tratta da una visita pastorale del vescovo di Teramo eseguita il 18 ottobre 1533: vale a dire, che nella chiesa era funzionante una confraternita di laici dedicata ai Santi Filippo e Giacomo, la quale, come è ricordato nella «Relatio ad limina» di Mons. Ricci del 1590, «vi ha la sagrestia, et altari comodi e condecanti», prendendosi cura delle spese di culto e di manutenzione della navata meridionale, cioè quella destra. Certo, la notizia è troppo tarda rispetto alla presumibile epoca di fondazione della chiesa, che dovrebbe venire a cadere nella prima metà del Trecento. Si tenga conto, però, che, mentre la concentrazione massima del numero delle confraternite si ha proprio nel corso dei secoli XIII-XIV, tra Quattro e Cinquecento il fenomeno registra una certa contrazione, per riprendere di nuovo impetuoso, in forme organizzative in parte inedite, all'indomani del Concilio Tridentino. Insomma, pur con tutte le cautele, è possibile che la nascita della confraternita abbia proceduto di pari passo con quella della chiesa, che per suo conto assolveva a funzioni parrocchiali per gli abitanti del quartiere Castelnuovo costituitosi proprio in quei decenni, condizionando pertanto l'assetto planimetrico.

A favore dell'altra congettura parla invece la situazione urbanistica. Il prospetto posteriore e la fiancata destra della chiesa sono costruiti quasi a filo con uno strapiombo naturale - al punto che da questi due lati si rinunciò al prolungamento delle mura -, mentre il fianco sinistro dell'edificio costeggia la via pubblica che conduce alla Porta Angioina. Orbene, dal momento che l'edificazione della chiesa sembra aver seguito, anche se di poco, quella della porta (ne fornisce prova la circostanza che la parete d'ambito di sinistra, nel suo tratto terminale, in parte si addossa alla torre e in parte prosegue dopo essere rientrata)<sup>6</sup>, non si può escludere che la soluzione spaziale adottata abbia inteso rispondere all'esigenza di sfruttare tutto lo spazio che la situazione urbanistica del luogo consentiva.

La chiesa non ha subito alcuna modificazione nel corso dei secoli, tranne che per l'aggiunta della torre campanaria, realizzata quasi certamente allo scorcio del Quattrocento mediante una sopraelevazione della porta. L'indicazione d'epoca è fornita dal coronamento di archetti pensili in cotto, che segue il modello dell'ultimo ordine del campanile della cattedrale di Campi, giustamente collegato dalla critica ai modelli introdotti in Abruzzo dal lombardo Antonio da Lodi<sup>7</sup>.

## **La decorazione dipinta (secolo XV)**

Sulle pareti della chiesa si sono conservati alcuni brani di affreschi votivi, in maggioranza quattrocenteschi, i quali, oltre a fissare un termine ante quem per l'architettura, nella varietà delle formule stilistiche, in vario grado riconducibili a fenomeni emergenti delle regioni confinanti, costituiscono altrettanti segnali di vitalità culturale della cittadina, destinata a protrarsi ancora nel secolo successivo, con gli importanti arrivi di opere di Cola dell'Amatrice. Il dibattito critico su tali affreschi, segnalati dal Van Marle nel lontano 1927, con una valutazione tendente a ricondurli in parte nel raggio d'azione di Gentile da Fabriano<sup>8</sup>, oltre che scarso di

interventi, non ha superato finora gli stretti orizzonti della storiografia erudita locale, che è sembrata unicamente impegnata nello sterile sforzo di battezzare le opere con il nome di questo o di quell'artista noto per via documentaria, peraltro con proposte tutt'altro che persuasive.



421. Castelnuovo di Campi.  
Chiesa di San Giovanni  
Battista, Madonna col Bambino.  
Affresco staccato.



422-423. Castelnuovo di Campi. Chiesa di San Giovanni Battista, affreschi raffiguranti Santa Caterina d'Alessandria e Sant'Amico.

Rinviando per la Madonna in trono col Bambino, dipinta sul pilastro divisorio della chiesa, a quanto si avrà modo di dire in questa stessa sede a proposito dell'ancora ancora misterioso Giacomo da Campi, a correzione di quanto sostenuto dal Van Marle va subito rilevato che di generica cifra gentiliana, comunque mediata e non diretta, si può a rigore parlare solo per l'immagine di una Madonna di Loreto (o Immacolata)<sup>9</sup>, imbozzolata in una veste con gli orli inferiori raccolti a mazzetto. Nell'elegante ornatezza del verde mantello damaschinato, foderato di rosso, e più ancora nei calligrafici avvolgimenti dei bordi il dipinto si inserisce effettivamente nel solco della tradizione marchigiana del gotico fiorito, di cui il fabrianese rappresenterà uno dei due poli, mentre l'altro, com'è noto, farà capo ai Salimbeni, la quale, vivificata da continui innesti esterni dall'area altoadriatica fruttificherà per tutta la prima metà del secolo xv nell'opera di artisti di un certo spessore, quali Arcangelo di Cola da Camerino, Pietro di Domenico da Montepulciano, Giacomo da Recanati, Pellegrino di Giovanni, Lello da Velletri, Antonio Alberti da Ferrara, ma anche di una cospicua schiera di anonimi, per lo più attivi come frescanti quasi in ogni angolo della regione<sup>10</sup>. Credo sia stato proprio questo comune retroterra di cultura, non sempre facilmente districabile nelle sue componenti, a suggerire a don Giuseppe

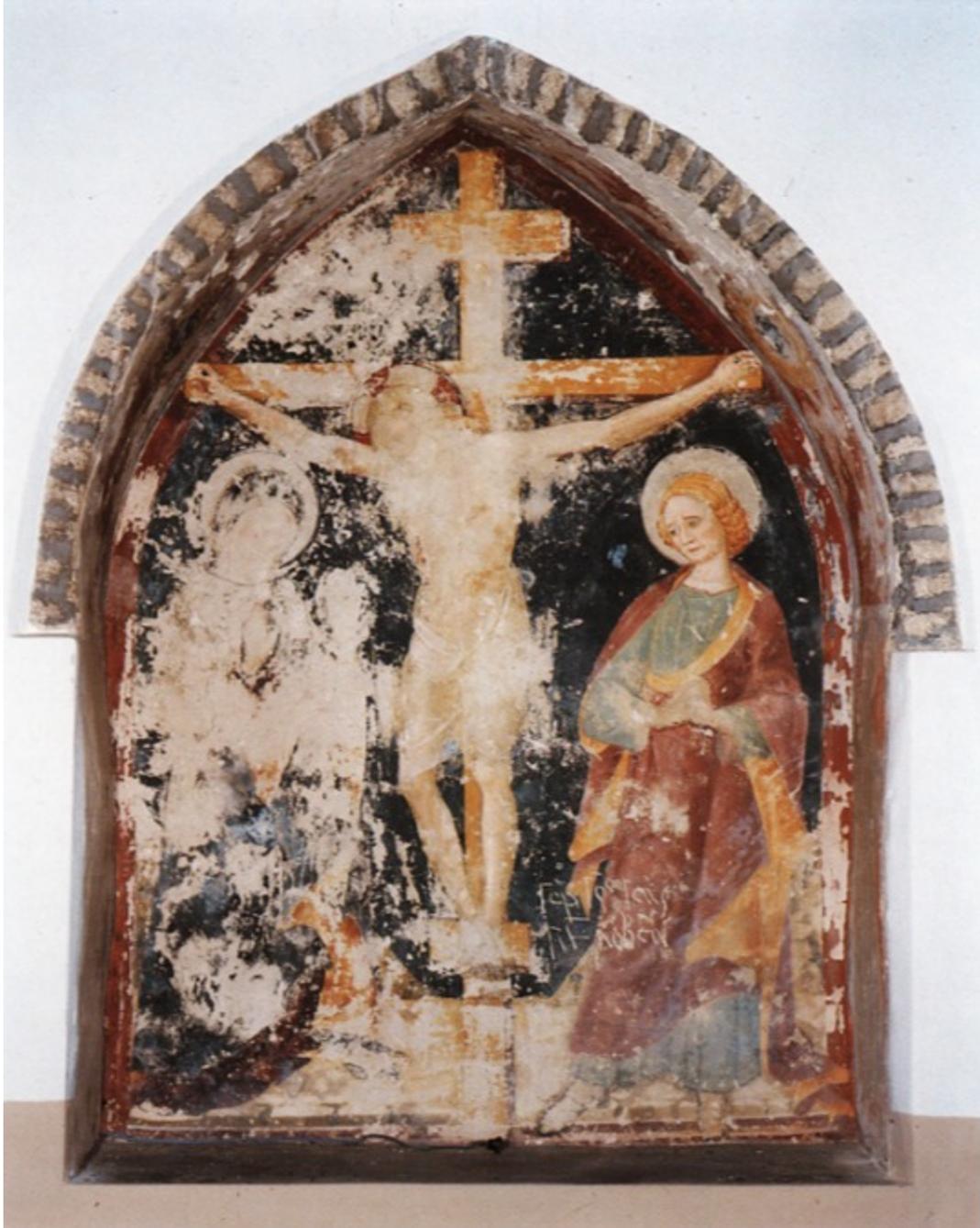
Crocetti per la Madonna di Loreto di San Giovanni a Campi il nome di fra' Marino Angeli, esponente della medesima corrente artistica, intorno alla cui persona lo studioso ha costruito un catalogo fin troppo eterogeneo, che occorrerà sfrondare di parecchi numeri, oltre che del nostro affresco<sup>11</sup>. Il punto di maggior contatto con Marino Angeli è in effetti nella levigata tornitura del volto della Vergine, ma con un assestamento iconico piú consonante con un frammentario affresco del settimo decennio raffigurante la Madonna col Bambino nella chiesa della Madonna degli Angeli presso Santa Vittoria di Matenano, dal Crocetti ricondotto con qualche forzatura al frate pittore<sup>12</sup>.

Al caratterismo fisiognomico che ha corso in Umbria, tra Gubbio e Foligno, nella prima parte del Quattrocento, mi pare si ispiri invece un modesto San Sebastiano, dipinto sullo stesso setto di muro, che, nell'espressività ingenuamente caricata, al limite del grottesco, anche per la corsività della condotta pittorica, non è senza rapporti con i prodotti estremi di Ottaviano Nelli, nella cui orbita potrebbe rientrare pure il piú compassato e banale Santo Eleuterio, che gli è affrescato accanto.

Un discreto livello di stile manifestano invece la Santa Caterina d'Alessandria e il Sant'Amico, campeggianti contro un velario ornato di fregi vegetali lungo i sottarchi del diaframma che separa le due navate, ai quali va aggiunto nella stessa chiesa un affresco staccato raffigurante la Madonna col Bambino. Databili nel sesto decennio del Quattrocento sulla scorta di una iscrizione lacunosa, ma non di ardua integrazione<sup>13</sup>, essi sono da riferire a un piccolo maestro padrone di una personale cifra stilistica fondata sul sapiente dosaggio di elementi arcaizzanti, ancora vincolati alla tradizione trecentesca, e di cauti aggiornamenti nella chiave del gotico internazionale, sensibili nelle fluide cadenze delle stoffe impreziosite di fiorami, il tutto condensato in una scrittura pungente e incisiva, esaltata dagli impasti delicati delle carni soffuse di ombre leggere. Per tali caratteristiche egli si rivela un parallelo abruzzese del Maestro di Eggi, un prolifico pittore ricostruito dallo Zeri<sup>14</sup> (che di recente Bruno Toscano ha proposto di identificare con Arcangelo di Giovanni, artista «di spicco a Spoleto in quegli anni ma finora senza opere»)<sup>15</sup>, attivo nel secondo quarto del Quattrocento soprattutto nella Valnerina e nell'area spoletina, con una qualche incidenza anche sugli inizi di Paolo da Visso e di Bartolomeo da Miranda<sup>16</sup>. Questa emergente indicazione verso il Maestro di Eggi sembra sommarsi, specie per l'accentuata profilatura della fisionomia, a risonanze di Matteo da Campi (cfr. infra) ma anche dell'anonimo autore della lacunosa tavola con la Madonna col Bambino nel Museo Diocesano di Ascoli Piceno<sup>17</sup>, con la quale la Santa Caterina condivide anche l'esibita ricchezza ornamentale delle stoffe.

Piú sfuggenti risultano invece le fonti culturali della danneggiata Crocifissione affrescata nel fondo di una nicchia aperta nello spessore della parete di sinistra, completata da immagini di Santi nell'intradosso, delle quali appartengono al medesimo maestro della Crocifissione solo le prime due in basso, identificabili come Sant'Antonio da Padova e San Francesco. Le figure, risaltanti su un fondo blu scuro, sono organizzate a trittico secondo un ordinato ritmo compositivo, che riconduce a misura razionale anche gli avvolgimenti dei panneggi, privi delle eleganti divagazioni lineari in cui amavano indulgere gli esponenti del gotico internazionale. Malgrado simile virata, la insistita trama disegnativa nel volto di San Giovanni Evangelista, con la chiostra dei denti amorevolmente messa allo scoperto, ma anche la scelta della delicata gamma cromatica, distribuita per campiture compatte, non sono senza relazioni con i modi del Nelli e piú ancora dei fratelli Salimbeni.

Ad altra epoca e ad altra cultura rinvia invece un affresco all'interno della edicola di destra, affiorato al di sotto di pitture tardo-cinquecentesche. Rappresenta un giovane santo vestito alla moda, con gli attributi della professione medica che nel campo dell'iconografia sacra individuano solitamente i santi gemelli Cosma e Damiano, come ci conferma un calzante confronto con il San Cosma nel pannello centrale dello smembrato polittico di Montefortino (Ascoli Piceno), attribuito dalla critica al pittore austriaco Pietro Alamanno<sup>18</sup>, seguace di Carlo Crivelli.



424. Castelnuovo di Campi. Chiesa di San Giovanni Battista, Crocifissione.

Il richiamo, di per sé da non sottovalutare tenuto conto della contiguità geografica delle due località, si fa in realtà particolarmente cogente allorché ci si volge a considerare lo stile dell'affresco in San Giovanni a Campi, la cui impronta manifestamente crivellesca comporta da parte del suo autore una approfondita conoscenza proprio delle opere che il caposcuola del movimento e il suo sodale transalpino hanno lasciato nel territorio piceno-aprutino nel corso dell'ultimo trentennio del Quattrocento<sup>19</sup>. Ce ne rende avvertiti, insieme con il caratteristico modo di ombreggiare mediante fitti tratti scuri, lunghi e paralleli, il disegno del prezioso panno

alle spalle del santo<sup>20</sup>, perfettamente sovrapponibile alle stoffe di cui fanno sfoggio tante tavole dei due artisti localizzate nell'area di confine tra Abruzzi e Marche: di Carlo Crivelli è sufficiente ricordare la Madonna di Poggio di Bretta (Ascoli, Museo diocesano), datata tra il 1470 e il 20., 1472, il ben noto polittico nel Duomo di Ascoli Piceno (1473) e, più ancora, i due coevi trittici già a San Vito (Teramo), ora nella Pinacoteca civica del capoluogo piceno, attentamente studiati di recente dal Tropea<sup>21</sup>, entrambi testimoni importanti della prontezza con la quale l'Abruzzo teramano si era aperto alle novità della pittura del veneziano, del cui radicamento in loco forniscono prova altri sintomi, opportunamente messi in valore, nella stessa sede editoriale, da Ferdinando Bologna<sup>22</sup>, di Pietro Alamanno, oltre al menzionato polittico di Montefortino, occorre segnalare il trittico e i due pentittici, uno dei quali datato 1489, conservati pur'essi nella Pinacoteca civica di Ascoli, e la Madonna già in collezione Sartoris a Parigi, da collocare in una fase ancora alta della sua attività. A sostanziare di ulteriori dati di fatto tali rapporti va rilevato che nelle opere precedentemente richiamate si incontrano più di una volta figure elegantemente acconciate alla maniera del nostro santo.

Malgrado una così aderente concordanza di elementi il convenzionale atteggiarsi del santo nell'affresco di Campli non ha la tenuta per sopportare non dico la responsabilità diretta di Carlo, ma neanche dei suoi più stretti seguaci, tra i quali, com'è noto, accanto a Pietro Alamanno, un posto di rilievo occupa il fratello Vittore, anch'egli operoso nelle Marche per lo meno dal 1481. La tensione allucinante del disegno crivellesco, che incide le forme sbalzandole come cristalli esaltati nelle loro sfaccettature da una luce tersa, si stempera infatti in una condotta pittorica più accomodante, attenta ad evitare ogni asperità della linea, così come a smorzare qualunque segnale di accensione fantastica, per insufficienza mentale più che per consapevole volontà di derogare da quella cifra sotto l'urgere di altri ascendenti.

Se, per un verso, si può essere indotti a ritenere che dell'intera esperienza marchigiana di Carlo Crivelli il pittore di Campli abbia tenuto presente soprattutto la produzione tarda, segnata da una sensibile attenuazione della componente padovana, non va trascurato che i suoi modi appaiono convergere, anche nell'uso di una gamma cromatica più tenue e schiarita, soprattutto verso gli esiti di Pietro Alamanno. Che l'austriaco abbia giuocato un ruolo fondamentale nella sua formazione ce ne rende avvertiti un altro numero del catalogo abruzzese del nostro pittore, vale a dire l'affresco raffigurante la Madonna in trono col Bambino in Santa Maria di Ronzano presso Castel Castagna (le corrispondenze con il santo di Campli, anche nei tratti fisionomici, sono così evidenti da non richiedere alcun commento). Gli espliciti rimandi alla Madonna di Carlo Crivelli nella Pinacoteca Vaticana, proveniente da Force (Ascoli) e datata nel 1482, sembrano infatti essere passati attraverso il filtro - come prova la correzione del gesto del Bambino - del pannello centrale del trittico un tempo a Collegrato, ora nel Museo Nazionale dell'Aquila, all'Alamanno per primo ascritto dal Bologna, pannello che per il resto - come già osservava lo studioso - risulta direttamente esemplato sulla cona del veneziano<sup>23</sup>.

Per l'affresco di Ronzano, in origine in Santa Maria delle Grazie a Castel Castagna, Mario Alberto Pavone ha avanzato, sulla scorta di un parere orale del Bologna, il nome di Stefano Folchetti da San Ginesio (Macerata)<sup>24</sup>, un crivellesco documentato dal 1492 al 1513, anche come frescante<sup>25</sup>. Nelle rare annotazioni dedicate al pittore dalla critica più recente si è proposto di accreditare una sua formazione padovano-mantegna, per il tramite di Girolamo di Giovanni, con arricchimenti in direzione di Lorenzo d'Alessandro<sup>26</sup>, respingendo in secondo piano gli apporti crivelleschi, che, giusto quanto avevano intuito il Berenson ed altri studiosi all'inizio del

nostro secolo, risultavano invece di gran lunga piú determinanti, se non esclusivi, almeno per una certa fase del suo sviluppo stilistico. Ma mentre si è molto insistito sul debito contratto dal Folchetti nei confronti di Carlo e di Vittore Crivelli, assai poco o quasi per nulla ci si è preoccupati di accertare quanto il piú accessibile crivelli smo di Pietro Alamanno, all'altezza del nono decennio, potesse avergli facilitato l'incontro con le opere del caposcuola. Sta di fatto che, fuori dei confini regionali, il dipinto che meglio si presta per un confronto con gli affreschi di Campli e di Castel Castagna, cioè la tavoletta di predella con l'Adorazione dei Magi in collezione Johnson presso il Philadelphia Museum of Art, al Folchetti riferita convincentemente dal Berenson<sup>27</sup>, ha rapporti stretti con la Madonna della Misericordia eseguita nel 1485 da Pietro Alamanno proprio per la collegiata di San Ginesio, ora in deposito presso la Galleria Nazionale di Urbino: un'ancona tenuta ancora presente da Folchetti in piú di un passo della sua piú antica opera finora documentata, la tavola con Madonna e Santi nel Museo civico di San Ginesio, firmata e datata 1492<sup>28</sup>.



425. Castelnuovo di Campi. Chiesa di San Giovanni Battista. Stefano Folchetti (?): San Cosma (o San Damiano).

Se gli si riconoscono i due affreschi abruzzesi (a tale conclusione mi pare conducano anche le puntuali corrispondenze di condotta pittorica e iconografiche tra gli arbusti rappresentati alle spalle del nostro santo e gli alberelli che ravvivano il fondo paesistico nell'affresco di Folchetti con Madonna e Santi nei depositi della Galleria Nazionale di Urbino, già in San Michele a San Ginesio, da porre a ridosso degli affreschi in Santa Maria, a San Ginesio, ancorati al 1500 esatto) ad una data che, per ragioni interne allo svolgimento stilistico di Folchetti non dovrebbe cadere oltre la fine degli anni ottanta, potremmo anche supporre che sia stato proprio l'Alamanno ad aprirgli la strada verso l'Abruzzo aprutino, prima che il marchigiano decidesse di mettersi in proprio, intorno al 1490, nella sua città di origine, con un progressivo affrancamento dai modi dell'austriaco, pienamente compiuto solo ad apertura del nuovo secolo.

FRANCESCO ACETO

### Note

<sup>1</sup> Il MORETTI, *Architettura medioevale*, p. 645, pubblica solo una foto della chiesa e dell'attigua porta con la seguente didascalia a commento: «Tipico esempio di sovrapposizione di edifici aventi disparate funzioni. Ambedue, porta della cinta muraria e chiesa, appartengono all'inoltrato XIV secolo». In realtà l'unica sovrapposizione tra i due organismi è rappresentata dal campanile costruito previa sopraelevazione del muro della porta. La struttura a due navate di San Nicola a Piano Vomano appartiene alla chiesa primitiva, sorta tra il XIII e il XIV secolo, come è confermato dalla presenza di mensole, databili al XIV secolo, sulle quali scaricavano gli archi dell'originaria copertura a crociera: cfr. L. FRANCHI DELL'ORTO, in *Dizionario*, s.v. Piano Vomano, in *DAT*, III, 2, p. 525.

<sup>2</sup> Per il tema cfr. in particolare M. PIACENTINI, *Nota sulle chiese a due navate*, in «*Palladio*, V, 1941, pp. 126-132; W. KROENIG, *Caratteri dell'architettura degli ordini mendicanti in Umbria*, in «*Atti del 11 Convegno di studi umbri*», Gubbio 26-30 maggio 1968, Perugia 1971, pp. 165-198, a p. 178.

<sup>3</sup> Di tale natura è l'episodio napoletano rappresentato dall'importante chiesa di Santa Maria Incoronata, fatta innalzare dalla regina Giovanna I riutilizzando, a quanto pare, fabbriche fino ad allora adibite a tribunale. Cfr. G. DEL GUERCIO, *Il restauro della chiesa di Santa Maria dell'Incoronata in Napoli*, in «*Partenope*», II, 1961, n. 1, p. 29 ss.

<sup>4</sup> La lunghezza complessiva dell'edificio è di m 21,45/20,70; la navata sinistra è ampia m 5,79; quella destra m 5,20.

<sup>5</sup> PALMA, *Storia*, iv, p. 212 ss. Non sono in grado di stabilire se abbiano qualche relazione con la nostra le due chiese dedicate a San Giovanni, comprese nell'elenco delle chiese di Campi per la decima dell'anno 1324, precisamente ai nn. 2342 e 2345 (cfr. *Rationes Decimarum Italiae. Aprutium*, p. 158).

<sup>6</sup> Sembra da escludere l'ipotesi inversa: che cioè ad imporre la decurtazione dello spessore del muro sia stata la necessità di costruire la porta.

<sup>7</sup> GAVINI, Storia dell'architettura, II, p. 165 ss. Un analogo coronamento si osserva per breve tratto all'inizio della fiancata sinistra della chiesa, indizio forse di un rifacimento che interessò le parti alte dell'edificio e la copertura a tetto.

<sup>8</sup> R. VAN MARLE, The Development of the Italian Schools of Painting, vol. VIII, The Hague 1927 (ed. cons. New York, 1970, VIII, p. 452).

<sup>9</sup> La prima ipotesi pare confermata dalla per fetta somiglianza del gesto con un'altra mediocre figura dipinta sullo stesso setto di muro, identificata da una sottoscrizione come «SCA MARIA DE LORETO». A suggerire che si tratti invece dell'immagine della Immacolata è stato G. CROCETTI, La pittura di fra' Marino Angeli e dei suoi continuatori, Urbino 1985, p. 97.

<sup>10</sup> Per una lucida messa a punto, densa anche di stimolanti proposte, della situazione della pittura marchigiana nella prima metà del quattrocento cfr. A. DE MARCHI, Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico, Milano 1992, specie p. 111 ss.

<sup>11</sup> CROCETTI, op. cit., p. 97. A tutt'oggi l'unica opera documentata del pittore è la Madonna delle rose, un trittico firmato e datato 1448, proveniente da Monte Vidon Corrado, ora nella Galleria Nazionale di Urbino, al quale sono state collegate la tavola con San Francesco che riceve le stimmate nel Municipio di Falerone e alcune parti del polittico di Collina, conservato nell'arcivescovado di Fermo (cfr. F. BISOGNI, Per Giacomo di Cola da Recanati, in «Paragone», n. 277, marzo 1973, p. 61, nota 28). Per la tavola di Falerone è stato proposto però anche il nome di Carlo da Camerino (cfr. A. Rossi, I Salimbeni, Milano 1976, pp. 15, 207, nota 30).

<sup>12</sup> Cfr. CROCETTI, op. cit., pp. 39-40, fig. 9, tav. III a colori.

<sup>13</sup> Se ben interpreto gli svaniti caratteri dell'iscrizione nel pannello raffigurante Sant'Amico, la data dovrebbe corrispondere all'anno 1454.

<sup>14</sup> F. ZERI, Tre argomenti umbri, in «Bollettino d'Arte», XLVIII, 1963, pp. 40-45.

<sup>15</sup> B. TOSCANO, La pittura in Umbria nel Quattrocento, in AA.VV., La pittura in Italia. Il Quattrocento, Milano 1987, p. 365.

<sup>16</sup> B. TOSCANO, Bartolomeo da Miranda, in AA.VV., Scritti di Storia dell'arte in onore di Federico Zeri, 1, Milano 1984, pp. 93-109.

<sup>17</sup> Una buona riproduzione a colori della tavola è stata pubblicata nel Calendario 1982 della Cassa di Risparmio di Teramo, con testo di G. CORRIERI.

<sup>18</sup> P. ZAMPETTI, Riguardando Pietro Alamanno, in «Notizie da Palazzo Albani», IV, 2, 1975, pp. 13-21.

<sup>19</sup> Per la ricostruzione dell'attività di Carlo Crivelli nelle Marche cfr. per ultimo P. ZAMPETTI, Carlo Crivelli, Fermo 1986.

<sup>20</sup> Tecnicamente si tratta di un velluto granato scuro su fondo di «teletta d'oro» (cfr. Gli abiti di Carlo Crivelli, a cura di M. POLVERONI, catalogo della mostra, Ancona 9 giugno 28 ottobre 1990).

<sup>21</sup> C. TROPEA, Due trittici di Carlo Crivelli, in DAT, III, 1, pp. 353-358.

<sup>22</sup> F. BOLOGNA, Nota al Crivelli e all'«Alamanno», in DAT, III, 1, pp. 366-372.

<sup>23</sup> Cfr. BOLOGNA, Nota, cit., pp. 368-369; C.TROPEA, art. cit., in DAT, III, 1, pp. 360-362.

<sup>24</sup> M.A. PAVONE, Madonna in trono con il Bambino. Chiesa di Santa Maria di Ronzano, in DAT, I, 1, pp. 359-360.

<sup>25</sup> B. BERENSON, Italian Picture of the Renaissance. Venetian School, 1, New York 1957, p. 78; P. ZAMPETTI, La pittura marchigiana, Milano 1970, pp. 192-193, 200, nota 11: B. CLERI FANELLI, Lorenzo Lotto nelle Marche, catalogo della mostra, Ancona luglio-ottobre 1981, Firenze 1981, pp. 108-110 (con bibliografia completa fino a quell'anno); ZAMPETTI, Pirrura nelle Marche, Firenze 1988, 1, p. 388.

<sup>26</sup> L'ipotesi è stata suggerita per la prima volta da F.M. ALBERTI GAUDIOSO, in Mostra di opere d'arte restaurate, Urbino 1970, pp. 118-119, e poi più ampiamente discussa dallo stesso qualche anno dopo in Restauri nelle Marche, catalogo della mostra, Urbino 28 giugno-30 settembre 1973, pp. 321-327, ma con argomentazioni e confronti tutt'altro che convincenti. La proposta è stata fatta propria anche dalla FANELLI, op. cit., mentre è lasciata cadere nella rapidissima nota dedicata al pittore da G. VITALINI SACCONI, Macerata e il suo territorio. La pittura, Macerata 1985, p. 119, ove sono riprodotte a colori alcune opere significative del Folchetti, al quale però vengono arbitrariamente sottratti, con un'impossibile attribuzione a Giacomo da Recanati, gli affreschi di una edicola nella chiesa di San Michele a San Ginesio.

<sup>27</sup> B. BERENSON, Catalogue of a Collection of Painting and some Art Objects. Italian Painting. John G. Johnson Collection, Philadelphia 1913, 1, p. 81.

<sup>28</sup> Una buona riproduzione a colori delle due opere in VITALINI SACCONI, op. cit., nell'Introduzione (P. Alamanno) e a p. 98 (S. Folchetti).

## **La chiesa della Madonna della Misericordia e la sua decorazione plastica Ancarano**

Un restauro risalente a circa vent'anni fa ha restituito alla piccola chiesa di Santa Maria della Misericordia la sua forma architettonica originaria. Questa era stata alterata dalla presenza di un porticato, e di un tiburio che copriva interamente la cupola. Tali elementi modificavano profondamente l'aspetto della fabbrica, datata dal Gavini - nella sua fondamentale opera sull'architettura in Abruzzo<sup>1</sup> - in base alla scritta apposta sulla porta d'ingresso, in cui si legge l'anno 1628, ma per i suoi lineamenti ancora tardo-rinascimentali, correttamente collegata sotto

il profilo architettonico alle chiese di San Flaviano di Giulianova e di Santa Maria di Tricalle, come è stato piú volte ripreso dalla critica<sup>2</sup>.



426. Ancarani. Chiesa della Madonna della Misericordia, prospetto principale.

Nella chiesa è conservato un piccolo affresco raffigurante una Vergine incoronata da due angeli, che fu trasportato all'interno della fabbrica dal luogo non lontano della sua venerazione. Questo dipinto, di qualità assai modeste, riporta la seguente scritta:

PERFECTUS  
GASPARUS  
FECIT HÂC  
IMAGINEM

EX VOTO  
1569



427. Ancarani. Chiesa della Madonna della Misericordia, altare maggiore in stucco.

Come accade talvolta nella storia dell'architettura di alcune fabbriche di carattere religioso, la chiesa sorse in relazione alla suddetta immagine votiva, che rappresenta appunto la Madonna della Misericordia<sup>3</sup> Ma, tenendo a mente l'iconografia tradizionale, c'è da notare l'assenza dei supplici, che di solito sono rappresentati all'interno del mantello della Vergine. Si può dunque ipotizzare che questi fossero stati comunque dipinti in dimensioni assai ridotte e che,

successivamente, forse per il cattivo stato di conservazione dell'affresco o per motivi di carattere stilistico, siano stati soppressi nella sistemazione “a cappellina” dell’immagine votiva.

Ritornando al restauro, occorre dire che l'alto tiburio, che copriva completamente la cupola estradossata, aveva una funzione probabilmente protettiva, finalizzata a preservare la costruzione in laterizi, fatalmente soggetta ad infiltrazioni piovane<sup>4</sup>.

Entriamo ora nella chiesa ed analizziamo i due altari settecenteschi.

Uno dei due, come ho già detto, ingloba l'affresco della Madonna della Misericordia, che si trasforma in questo contesto architettonico in un quadro a sé stante. Un'iscrizione, apposta al di sopra della mensa, ci dice che l'altare fu edificato a spese dei fedeli «curante R.D. Petro Simone Gibellino»<sup>5</sup>.

La decorazione a stucco di questo, come dell'altro altare, inclina già chiaramente al rococò, di cultura romana più che napoletana. L'architettura si richiama ancora a soluzioni barocche tradizionali, manifeste nell'uso delle doppie colonne che affiancano l'icona centrale e nel basamento e nella cornice. Questi ultimi sono realizzati in prospettiva obliqua rispetto alla suddetta immagine, quasi a guidare lo sguardo dello spettatore nel centro ideale della composizione, costituito in questo caso dalla colomba, simbolo dello Spirito Santo, che sovrasta la Madonna della Misericordia. Le figure allegoriche e gli angeli che decorano il coronamento dei suddetti altari mostrano invece l'influenza della scultura romana di primo Settecento.

Soprattutto le graziose figure femminili, sedute sulle volute, sembrano quasi preludere al linguaggio figurativo di cultura arcadica di un Filippo Della Valle e di un Giovan Battista Maini.

A conferma di questa ipotesi circa l'influenza della cultura figurativa romana in quest'area geografica del Teramano, vi è il fatto che il territorio di Ancarano entrò a far parte del regno delle Due Sicilie solo nel 1852, e che, nonostante la sua «speciale e privilegiata giurisdizione vescovile»<sup>6</sup>, visse sempre nell'orbita dello Stato Pontificio.

ROSANNA CIOFFI



428. Ancarano. Chiesa della Madonna della Misericordia, figura allegorica, particolare di un altare in stucco.

## Note

<sup>1</sup> Cfr. GAVINI, Storia dell'architettura, II, p. 312

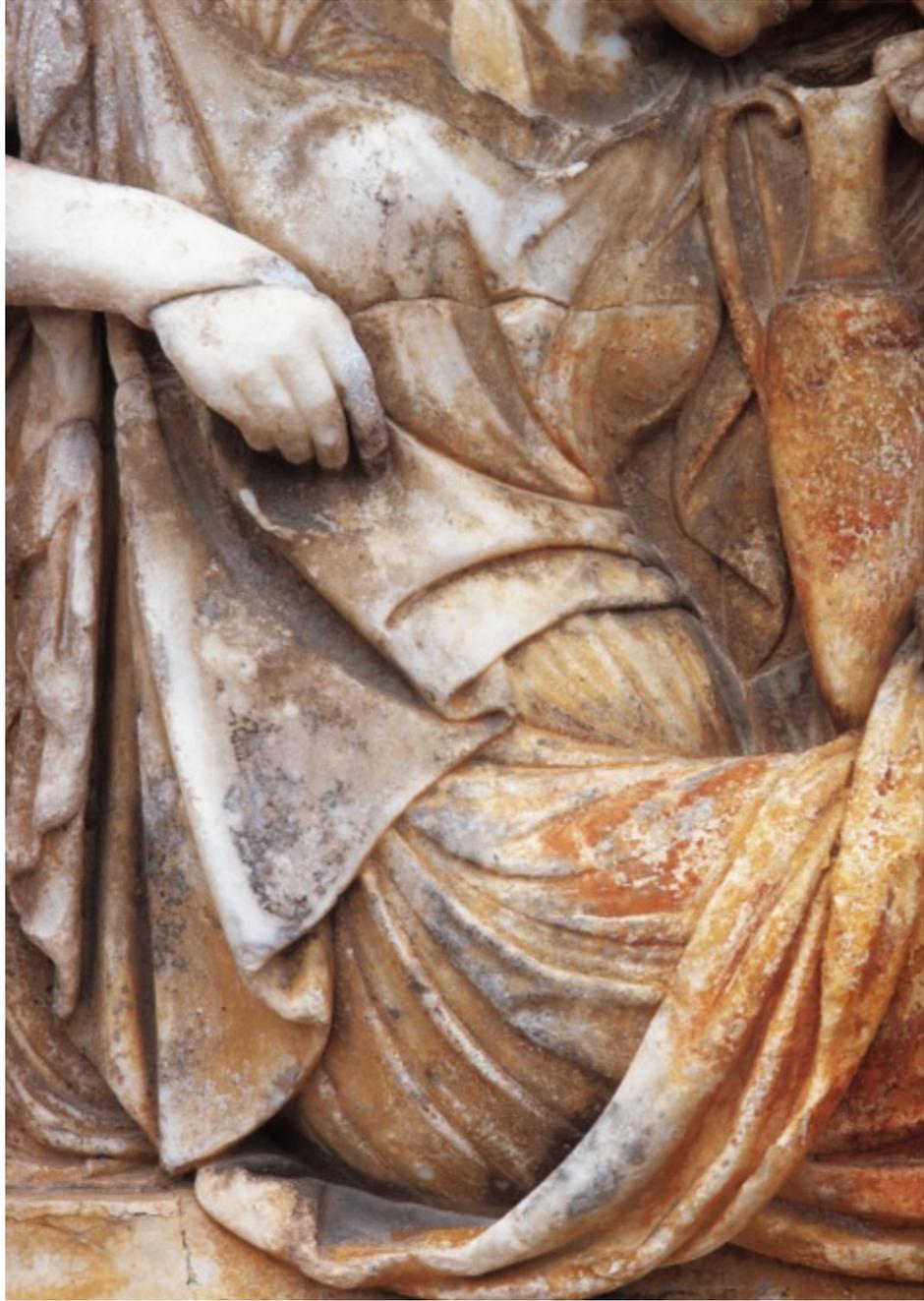
<sup>2</sup> Cfr. M. MORETTI, Restauri d'Abruzzo, Roma 1972, p. 24 e A. DI FRANCESCO, Chiese a pianta ottagonale in Abruzzo dal XIV al XVII secolo, in «Atti del Congresso di storia dell'architettura, L'Aquila 1980, p. 263.

<sup>3</sup> Sulle vicende storiche e architettoniche della chiesa, cfr. G. IACONETTI, F. CARTONE, Chiesa Madonna della Misericordia, Sant'Egidio alla Vibrata 1984, e Dizionario, s.v. Ancarano.

<sup>4</sup> Cfr. MORETTI, op. cit.

<sup>5</sup> L'iscrizione recita testualmente: «Haec cappella fuit erecta piorum elemosynis curante R.D. Petro Simone Gibellino». Il Gibellino è il Reverendo di Santa Maria della Misericordia, il quale si preoccupò di raccogliere i fondi per la risistemazione della sacra immagine nel 1710: cfr. Dizionario, s.v. Ancarano.

<sup>6</sup> «Tali Statuti (del 1563) garantivano, pur sotto la dipendenza dei vescovi di Ascoli, nominalmente padroni assoluti sí del temporale che dello spirituale, l'esercizio di una effettiva autonomia amministrativa, che piú volte i cittadini difesero nei secoli successivi nei confronti dell'autorità statale anche in contrasto con lo stesso governo pontificio, che tentava di assoggettarli alle stesse imposte e leggi fissate per tutto il territorio dello Stato». Cfr. Statuti comunali del Castello di Ancarano. Trascritti e tradotti da Paola Clementi. Atri 1975. p. XII.



## IV. Scultura

### **Blocco d'imposta Sant'Omero Chiesa della SS. Annunziata**

Il blocco d'imposta è rimesso in opera sul fianco sinistro della chiesa. Se ne ignora l'originaria collocazione, ma è ragionevole ipotizzare che esso provenga da qualche edificio di Sant'Omero andato distrutto nel corso del tempo. Se così fosse, il manufatto confermerebbe, su base archeologica, l'esistenza di un insediamento almeno un paio di secoli avanti la più antica attestazione d'archivio, che risale al 988 (cfr. Dizionario, ad vocem). L'imposta è decorata sulla fronte da una trama di incavi a sezione piramidale disposti su due ordini. Il modulo compositivo adottato è quello del quadrato attraversato da due diagonali, fatta eccezione per le cellette di chiusura della serie, dove le diagonali si riducono ad una soltanto.



429. Sant'Omero. Chiesa della SS. Annunziata,  
blocco d'imposta.

Il tema ornamentale, fondato su principi di integrale geometria astratta, è familiare agli studiosi della scultura altomedievale, soprattutto di quella del Mezzogiorno longobardo, dove il motivo ha conosciuto una straordinaria ampiezza e varietà di applicazioni nell'ambito della plastica architettonica<sup>1</sup>, superate soltanto per quantità, ma non per coerenza di svolgimento stilistico, dall'impiego che ne faranno gli architetti anglonormanni a partire dalla seconda metà dell'XI secolo. Gli studi hanno da tempo messo in luce la matrice anticlassica - anzi specificamente «barbarica» - della risoluzione del rilievo in chiave di puro effetto di colore, ottenuto lavorando «al negativo» la pietra, con un procedimento tecnico-stilistico mutuato dall'oreficeria alveolata, largamente praticata anche dai Longobardi prima e dopo il loro insediamento in Italia. L'ampio raggio di diffusione del tema, che dalle regioni del vicino Oriente si estende fino alla Spagna visigota, se è destinato a vanificare già in partenza tentativi di ricondurne la genesi a precise aree-madri, consente tuttavia di riconoscere i momenti di più stretta concordanza stilistica nei manufatti localizzati all'interno dei regni romano-barbarici (Spagna visigota, Gallia merovingia, Italia longobarda)<sup>2</sup>.

Nella nostra penisola le più antiche sperimentazioni plastiche sono state riconosciute nei capitelli della cripta di Sant'Eusebio a Pavia. Ancorati agli inizi del VII secolo<sup>3</sup>, nella radicalità della rottura stilistica consumata nei confronti del retaggio della scultura tardoantica, essi rappresentano una testimonianza superba dell'affermarsi di un inedito gusto partecipe della violenza espressiva condensata negli elementari accostamenti cromatici della oreficeria. I confronti più calzanti con l'imposta di Sant'Omero sono rintracciabili nella Longobardia minore, dove il tema figurativo - come si diceva - è attestato in tutti i più importanti centri (Benevento, Salerno, Capua, Teano, Sant'Agata dei Goti, Minturno, nell'antica città di Sicopoli, ma anche nella badia di San Vincenzo al Volturno). Per i materiali localizzati nel Mezzogiorno è tuttora aperta la questione relativa alla loro cronologia, che gran parte della critica tende immotivatamente a spostare nella prima età normanna<sup>4</sup>. In realtà, la considerazione attenta sia dei dati «archeologici» che delle linee di tendenza della produzione scultorea nella Longobardia meridionale<sup>5</sup> sembrano indicare nella Benevento di Arechi II (758-788) il luogo e il momento di formazione del tema figurativo. Negli Abruzzi, a quel che mi consta, il manufatto di Sant'Omero ha riscontri solo con due capitelli a stampella murati ai lati di un valico aperto sul fianco destro della chiesa di San Pietro ad Oratorium, probabilmente una delle stazioni intermedie nella risalita, alla fine dell'VIII secolo, del motivo verso i confini settentrionali dalla regione. La circostanza riveste un notevole significato, considerati i tanti fili che legano San Pietro ad

Oratorium alla Benevento arechiana<sup>6</sup>, confermando indirettamente l'ipotesi di datazione alta e la genesi culturale «longobarda» dell'intero fenomeno.

FRANCESCO ACETO

## Note

<sup>1</sup> Cfr. in proposito l'ampia casistica, da integrare con altre inedite testimonianze, che ne ha fornito L.R. CIELO, Decorazione a incavi geometrizzanti nell'area longobarda meridionale, in «Napoli Nobilissima», XVIII, 1978, pp. 174-186.

<sup>2</sup> A.M. ROMANINI, La scultura pavese nel quadro dell'arte preromanica di Lombardia, in «Atti del iv Congr. Int. di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1967», Spoleto 1969, pp. 231-271.

<sup>3</sup> Cfr., anche per la relativa bibliografia, I Longobardi, a cura di G.C. MENIS (catalogo della mostra, Cividale del Friuli, giugno-settembre 1990), Milano 1990, p. 305. Per la posizione che fenomeni linguistici del tipo di quelli di Sant'Eusebio rivestono nel contesto della formazione del linguaggio plastico altomedievale, si veda anche la messa a punto metodologica di A.M. ROMANINI, Scultura nella "Longobardia Major": questioni storiografiche, in «Arte medievale, Il serie, V, n. 1, pp. 1-30.

<sup>4</sup> Per le diverse posizioni via via assunte dagli studiosi cfr. CIELO, op. cit.

<sup>5</sup> Tra le tante insanabili contraddizioni innescate dalle proposte di datazione avanzata, nessuno studioso è stato in grado di trovare una spiegazione, per esempio, al fatto che il tema è stranamente assente in tutti gli edifici dell'Italia meridionale direttamente legati al patrocinio dei Normanni o nei quali è stata riconosciuta una specifica matrice formale normanna (cattedrali di Aversa e di Acerenza, badia della SS. Trinità di Venosa).

<sup>6</sup> Dal testo di un'iscrizione incisa sull'architrave del portale principale, datata esattamente 1100, si ricava infatti che la chiesa venne fondata da Desiderio, ultimo re longobardo, molto verosimilmente in occasione della sua venuta nella Longobardia minore per il matrimonio della figlia Adelperga con Arechi II. La chiesa, inoltre, come si ricava da antiche carte di archivio, era dipendenza della badia di San Vincenzo al Volturno, a sua volta per tante ragioni strettamente legata alla casta al potere a Benevento.

## **Madonna con il Bambino Abbazia di Santa Maria in Meiulano Corropoli**

Vagheggiato come dono del primo vescovo di Ascoli, Sant'Emidio, questo gruppo ligneo, tradizionalmente noto come «Madonna Majulana» (o «Mejulana»), a parte le fugaci citazioni della guida del T.C.I., come opera del Duecento, e di due poco noti opuscoli di storia locale, come "scultura bizantina", è stato ignorato dalla letteratura specialistica, né compare nel saggio di Giammario Sgattoni, dedicato alla scultura lignea aprutina<sup>1</sup>.

Della grande devozione di cui l'opera era fatta oggetto fa fede il Palma, il quale rammenta che, nel corso dei festeggiamenti, indetti in occasione della Pentecoste che si prolungavano, con varie cerimonie, nell'arco di tre giorni, monaci e popolo sfilavano prostrandosi davanti ad una statua lignea di stile bizantino. Un culto tipicizzato nell'appellativo di «Majulana», che, perduto il nesso con il toponimo antico, è inteso popolarmente come «Madonna di maggio»<sup>2</sup>, culto in cui perduravano atavici riti, celebrativi della primavera e propiziatori dell'imminente raccolto, del tipo di quelli tributati in età pagana alla dea Flora; culto affatto straordinario e diffuso per ampio raggio, sicché il vescovo di Ascoli, Prospero de' Cafarelli, il 25 giugno 1475, poté legarvi l'elargizione di un'indulgenza di ben 40 giorni<sup>3</sup>.

Pur non essendo esplicitamente ricordata negli inventari, è lecito pensare che nel 1807, a seguito della soppressione del convento dei Celestini, la scultura sia passata nella chiesa di Sant'Agnese, dove è ancora custodita in una nicchia a destra dell'altare principale. Essa si compone di due elementi indipendenti: il Bambino, ricavato da un blocco di legno lasciato pieno, e la Madonna, intagliata in una sezione di tronco dello spessore di cm 18. Entrambe le figure sono caratterizzate da un rigido atteggiamento frontale: la Madonna è come appoggiata su un alto scranno ed espone sul ginocchio sinistro il Bambino benedicente.



430. Corropoli. Chiesa di Sant'Agnese, Madonna col Bambino, gruppo ligneo.



431. Corropoli. La Madonna Majulana in una foto risalente agli inizi del secolo. L'Aquila, archivio fotografico della Soprintendenza ai B.A.A.A.S. per l'Abruzzo.

Delle secolari vicissitudini di questo altorilievo, attualmente incastonato in un ricco tronetto del secolo XVIII, in legno intagliato e dorato, succedaneo del tabernacolo o dossale, che verosimilmente lo completava, fa menzione E. Di Giovanni: «di stile bizantino la Madonna ed il Bambino furono nel tempo ingentiliti sculturalmente e nel Settecento fu aggiunta una decorativa sedia dorata»<sup>4</sup>.

Le ripetute stesure di colore, circoscritte ai soli incarnati, fanno inoltre supporre la consuetudine di ammantare la statua di stoffe per esigenze liturgiche; alterazioni pesanti, ma non tali da compromettere una lettura del dato figurativo e stilistico che si appalesa di buon livello.

Un notevole contributo alla comprensione dell'opera è peraltro dato da una foto, risalente agli inizi del secolo, conservata nell'archivio della Soprintendenza ai B.A.A.A. e S. per l'Abruzzo, nella quale risaltano i valori plastici dei volti, ancora privi dei più recenti imbellettamenti; il volto del Bambino vi appare solcato da una vistosa fenditura e il velo della Vergine ha una conformazione più rigida e lineare.

Dal punto di vista iconografico, la Madonna Majulana è una contaminatio tra il tipo frontale bizantino («Nicopoia»), con la Vergine in trono ed il Bambino allineato sull'asse mediano della Madre, ed il più tardo tipo («Odigitria»), con il Bambino spostato sul ginocchio sinistro della Vergine, ma in posizione di profilo<sup>5</sup>.

Sensibile alle forme di una residua tradizione romanica, per l'arcaicità e la semplicità dello schema costruttivo, legata ancora ad una rigida frontalità e ad una logica duecentesca, per le forme ancora geometrizzanti, l'opera tuttavia denuncia, nella definizione ampia dei volumi e nella ricerca di una più naturale morbidezza, come nella resa dei panneggi, una moderata apertura al gotico, segno del suo collocarsi all'incrocio tra un momento espressivo ancora duecentesco ed i primi tempi del rinnovamento della scultura nell'Italia centrale.

Espliciti sono i rapporti con consimili produzioni presenti in area umbro-abruzzese; riferimenti culturali avvalorati dalla dipendenza dell'abbazia di Santa Maria in Meulan da San Pietro di Ferentillo, in quel di Spoleto, storicamente documentata fino al 1497<sup>6</sup>.

La Madonna del Municipio di Pizzoli (L'Aquila), di Santa Maria di Picenze di Barisciano (L'Aquila) e di Sant'Agostino di Penne (Pescara), tutte esposte nel Museo Nazionale d'Abruzzo, partecipano di tale temperie ed offrono utili termini di confronto<sup>7</sup>.

Datate da Ferdinando Bologna all'ultimo quarto del Duecento, sono indicate come «trait d'union» stilistico e tipologico tra la produzione romanica abruzzese, che allo stato attuale delle conoscenze sembra risolversi nella Madonna delle Concanelle di Bugnara (L'Aquila), la cui data, 1262, rappresenta un prezioso termine di riferimento per lo studio della scultura lignea, ed il ristretto, sceltissimo gruppo di statue, ricostruito filologicamente a partire dal 1965 da Giovanni Previtali sotto il nome del Maestro della Santa Caterina Gualino<sup>8</sup>.

L'ignoto artefice della Madonna Majulana si esprime con intenti dichiaratamente assimilabili alle Madonne del Museo dell'Aquila, e per la comunanza iconografica, e per gli aspetti tipologico-figurativi, che si evidenziano negli accentuati verticalismi, nei moduli facciali allungati, nei panneggi disposti in poche e semplici pieghe acutangole, racchiuse entro un'ampia ansa, che percorre i fianchi e le ginocchia; così nelle acconciature dei capelli e nella disposizione dei veli, tesi ed aderenti.

Una serie di risposdenze stringenti, a volte puntuali, come nella foggia della mantellina del Bambino di Barisciano, replicata «tout court» in quello di Corropoli, alle quali, per altro verso, vengono ad associarsi valenze formali più moderne, vedi la modellazione più morbida e naturale, fatta di panneggi meno geometrizzanti e più irregolari, di cadenze lineari più modulate; il tutto risolto in termini di una maggiore delicatezza espressiva.

Notazioni nel senso di un'evoluzione stilistica che preannuncia l'eletta produzione del Maestro della Santa Caterina Gualino, cui rinviano le moderne increspature della veste del Bambino, ma soprattutto la nobile compostezza del volto della Vergine, percorso da un soffio, pur sommesso, di umanità che segna il superamento della serena ieraticità della Madonna di Barisciano e prelude alla disinvolta padronanza di quelle nuove forme gotiche: le affinità formali con i dolci volti della Madonna del Maestro della Santa Caterina Gualino, specie nella visione di profilo, si evidenziano in termini di assoluta schiettezza.

La Madonna di Corropoli viene pertanto ad illustrare un momento di particolare transizione verso forme e sensibilità nuove, sicché sulla base delle osservazioni fin qui riferite, nell'attesa di ulteriori, eventuali contributi conoscitivi, che potranno emergere da un prossimo intervento di restauro, una datazione entro i primi anni del secolo XIV appare la più appropriata.

È da segnalare, infine, che la Madonna della chiesa di Sant'Egidio di Cerqueto (Teramo), ascritta da M.A. Pavone all'inizio del secolo xv, è una vera e propria filiazione della Madonna Majulana ed è di particolare interesse, nel momento in cui possono derivarne notazioni utili a definirne la posa delle braccia, essendo quelle attuali frutto palese di rielaborazione<sup>9</sup>.

ELISA AMOROSI

## Note

<sup>1</sup> T.C.I., Guida d'Italia, Abruzzo e Molise, Milano 1969, p. 180; U. POMPILI, La Badia, piccola storia ignobile; E. DI GIOVANNI, La Badia di Corropoli, Nereto 1971.

<sup>2</sup> PALMA, Storia, lv, p. 573 s.

<sup>3</sup> PALMA, Storia, lv, p. 557; S. CIARELLI PAPA, M. SGATTONI, II "Fondo Palma", Teramo 1977, p. 21, n. 4.

<sup>4</sup> DI GIOVANNI, op. cit.

<sup>5</sup> Per l'argomento vedi: E. SANDBERG-VAVALA, L'iconografia della Madonna col Bambino nella pittura italiana del Dugento, Siena 1934; D. SHORR, The Christ child in devotional images in Italy during the XIV Century, New York 1954.

<sup>6</sup> PALMA, Storia, lv, p. 557; CIARELLI PAPA, SGATTONI, op. cit., p. 21, n. 6.

<sup>7</sup> Riprodotte in M. MORETTI, Il Museo Nazionale d'Abruzzo, L'Aquila 1968, pp. 10-12

<sup>8</sup> Soprintendenza ai B.A.A.A. e S. per l'Abruzzo, Archivio Schede Patrimonio StoricoArtistico, Museo Nazionale d'Abruzzo.

schede nn. 204-205-206, redatte da Ferdinando Bologna; E. CARLI, Per il Maestro della Santa Caterina Gualino, in Studi in onore di G.C. Argan, Roma 1984, pp. 59-63. Per la scultura di Bugnara cfr. C. TROPEA, in Tutela dei beni culturali in Abruzzo, catalogo della mostra, L'Aquila 1983, pp. 13-16. Per la bibliografia sul Maestro della Santa Caterina Gualino cfr. E. AMOROSI, Madonna col Bambino. Chiesa di Santa Maria di Brecciano, Brozzi, in DAT, III, 1, pp. 314-318.

<sup>9</sup> A. PAVONE, in DAT, I, 1, pp. 314-315.

## **Madonna con il Bambino Chiesa di San Michele Arcangelo Sant'Angelo Abbamano (Sant'Omero)**

In origine nella disadorna chiesetta rurale di Sant'Angelo Abbamano, dedicata a San Michele Arcangelo, dove era collocata in una vetrina dell'altare principale, dal 1977 nei depositi del

Museo Nazionale d'Abruzzo dove venne ricoverata, per motivi di sicurezza, questa pregevole scultura fu segnalata per la prima volta in una scheda redatta da Giammario Sgattoni per il calendario del 1978 della Cassa di Risparmio di Teramo. Successivamente venne riferita da Angela Negro al Maestro della Santa Caterina Gualino, attribuzione accettata dal Previtali, ma con riserva, soprattutto a causa di un'integrale, grossolana ridipintura che ne alterava i valori originari<sup>1</sup>.

Un recente intervento di restauro è servito a recuperare l'antica dignità figurativa della statua, liberata per altro dalle pesanti accentuazioni plastiche in stucco e dalle mani di rifacimento, palesemente incongrue per posa e per dimensioni<sup>2</sup>.



432. Sant'Angelo Abbamano. Chiesa di San Michele Arcangelo, Madonna con il Bambino. Statua lignea. L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo.

Il rinvenimento delle cromie dei volti e di altri, seppur limitati, frammenti della originale materia pittorica, unitamente alla restituzione dell'intaglio, vengono a rappresentare gli elementi basilari di conoscenza per una ragionevole valutazione dell'opera, facendone risaltare

la grazia sottile delle figure, la naturalezza della morbida modellazione dei panni e la ricercatezza del tenue rivestimento cromatico degli incarnati.

Risulta pienamente suffragato il predetto riferimento alla produzione del Maestro della Santa Caterina Gualino: nella tecnica d'esecuzione; nella predilezione per il rosso cinabro coniugato ad un azzurro particolarmente intenso ed alle minute decorazioni in nero; nelle rifiniture a punta di pennello che completano l'intaglio delle parti anatomiche; nelle morbide apparenze degli incarnati e nel caratteristico nitido andamento della lavorazione del legno<sup>3</sup>.

All'interno del «corpus» di sculture del Maestro della Santa Caterina Gualino, assai eloquente è il raffronto con la Madonna della National Gallery of Scotland di Edimburgo, che ripropone, con dichiarata similarità d'intenti, la medesima tipologia nel Bambino, seppur privo del mantelletto regale, nel sedile basso e stretto, nella posizione delle mani, nella vita alta della Madonna, dal busto notevolmente slanciato. Per la resa dei panneggi, caratterizzata da una serie di pieghe acutangole, che nella statua di Edimburgo sono più ricche ed elaborate, il riferimento più diretto è invece con la Madonna di Logna di Cascia<sup>4</sup>.

Rimarchevoli, infine, gli esiti di una comparazione con la stessa Santa Caterina di Casa Gualino, individuata come primo riferimento della produzione del Maestro: simili le acconciature del velo e dei capelli, ma soprattutto ogni minimo dettaglio dei volti, dalle "ironiche", sottili labbra, ben delineate, al disegno degli occhi e dell'ampia arcata sopracciliare ed al naso lungo e appuntito.

Si devono ancora ricordare, citate secondo un progressivo accostamento, che non vuole essere indicativo di una precisa successione cronologica, data la stretta somiglianza delle opere: la Madonna con il Bambino di Villa Brozzi di Montorio al Vomano (Teramo); la Madonna della Cattedrale di Teramo; la Madonna già De Carlo a Firenze; la Santa Agnese di Boston nell'Isabella Stewart Gardner Museum; la «Madonna stante» di ubicazione ignota<sup>5</sup>.

La scultura di Sant'Angelo Abbamano, oltre a ribadire la serrata omogeneità stilistica delle opere riferibili al gruppo Gualino, dimostra ancora una volta, all'interno delle costanti cifre espressive, la straordinaria capacità di questo valente scultore, che riesce a modulare sottili variazioni tematiche, così che, pur nella stessa iconografia, evita di incorrere in pedissequi ripetizioni

Nell'ambito di tale produzione, che fu verosimilmente contenuta entro il 1335, essa può trovare conveniente collocazione accanto a quella di Edimburgo, che è da ritenere la più antica fra le opere note del Maestro, nei cui confronti per altro sembra denunciare una connotazione più ingenua e semplificata<sup>6</sup>.

ELISA AMOROSI

## Note

<sup>1</sup>G. SGATTONI, Sculture lignee aprutine, Calendario della TERCAS, Teramo 1978; ID., Scoperte archeologiche a Sant'Angelo Abbamano, in «Studi e ricerche», 2, S. Omero 1978, pp. 17-18; A. NEGRO, Madonna col Bambino, Chieri, Museo Diocesano, in Tulela dei Beni Culturali, catalogo della mostra, L'Aquila 1983, p. 38; G. PREVITALI, Due lezioni sulla scultura "Umbra" del Trecento: II. L'Umbria alla sinistra del Tevere. 2. Verso Ascoli e Teramo, il Maestro della Santa Caterina, in «Prospettiva», 1984, p. 39.

<sup>2</sup> C. TROPEA, Museo Nazionale d'Abruzzo, Opere d'arte del deposito, mostra di opere restaurate, Settimana dei Beni Culturali, Teramo 1993.

<sup>3</sup> Per la bibliografia sul Maestro della Santa Caterina Gualino vedi: E. AMOROSI, Madonna col Bambino. Chiesa di Santa Maria di Brecciano. Brozzi, in DAT, 111, 1, pp. 314-318.

<sup>4</sup> Le riproduzioni delle sculture citate in: G. PREVITALI, art. cit., in «Prospettiva», 1984, n. 38; F. SANTI, Un inedito tabernacolo umbro del Trecento, in «Bollettino d'Arte», 1965, 12, p. 56, fig. 98.

<sup>5</sup> Vedine le riproduzioni in: G. PREVITALI, Sulle tracce di una scultura umbra del Trecento (il Maestro della S. Caterina Gualino), in «Paragone», 181, 1965, tavv. 13-19; ID., art. cit., in «Prospettiva», 1984, n. 38, pp. 36-41; per Logna di Cascia vedi: F. SANTI, Un inedito, art. cit., in «Bollettino d'Arte», 1965, 1-2, p. 56, fig. 98; per Villa Brozzi, E. AMOROSI, art. cit., in DAT, III, 1, figg. 209-210.

<sup>6</sup> E. CARLI, Per il "Maestro della S. Caterina Gualino", in Studi in onore di G.C. Argan, Roma 1984, p. 61.

## **Sculture lignee**

### **Chiesa di San Pietro. Campovalano**

### **Chiesa di San Giovanni Battista. Campli**

In una foto d'archivio di Soprintendenza, risalente agli anni '50, le due opere, identificate dai locali negli apostoli Pietro e Paolo, risultavano collocate nella chiesa di San Pietro a Campovalano entro le due nicchie laterali dell'altare maggiore, costituito da una struttura di rifacimento verosimilmente realizzata in funzione del piccolo «corpus» di sculture conservate nella chiesa, che si intendeva in tal modo valorizzare<sup>1</sup>.

Successivamente le due sculture, sostituite con opere moderne, furono depositate nella torre campanaria, dove sono state rinvenute in stato di abbandono.

La folta chioma dell'insolito San Paolo, non appropriata all'iconografia di un santo calvo, ed anche l'indicazione, contenuta nella visita pastorale effettuata dal vicario Bucciarelli nel 1587, in cui si attesta l'esistenza di cinque altari, dedicati a San Pietro e a San Giacomo, oltre che all'Assunta, alla Trinità e a Santa Petronilla, fanno invece ritenere che si tratti, per l'appunto, dell'apostolo Giacomo<sup>2</sup>. Notazioni, peraltro, sensibilmente avvalorate dall'osservazione diretta, i cui risultati sembrano diversificarsi a seconda delle statue, sia sul piano della qualità che per quanto riferito all'epoca e alla tecnica d'esecuzione, ed inducono a considerare separatamente le due opere.

Il San Pietro è intagliato in un unico blocco di legno, rifinito anche sul retro, laddove il San Giacomo è realizzato con un tronco svuotato, cui sono aggiunti inserti lignei inchiodati: per il ginocchio sinistro e per il panneggio del manto sul gomito sinistro.

Nell'uno, l'intaglio accurato, rifinito con l'impannatura e una sottile stuccatura, sembrerebbe idoneo ad accogliere un fine rivestimento pittorico; nell'altro è grossolanamente sbizzato e la volumetria è completata con riempimenti di gesso e colla. Inoltre, le dimensioni differiscono sensibilmente: la statua di San Pietro è alta cm 110, l'altra cm 96.

Al San Pietro che, esibito con tutti i suoi attributi di apostolo e di papa, assume un significato didascalico, la frontalità assoluta e la fissità arcana dell'immagine conferiscono una suggestione iconica che non trova riscontro nella banale e convenzionale attitudine dell'altro apostolo, ben diversamente squadrata e monumentale figura.

I gravi condizionamenti, imposti dal pessimo stato di conservazione, ad una corretta valutazione critica impediscono, al momento, di formulare un giudizio. Ambedue le sculture sono del tutto compromesse, per quanto attiene la policromia, essendo state sottoposte a pesanti ed integrali ridipinture, ed anche la struttura lignea non sembra immune da rimaneggiamenti; l'enfatico braccio destro del San Giacomo, rigido e sproporzionato, sembrerebbe un'aggiunta; i grossi cunei lignei fermati da chiodi, con l'intento di arricchire o completare il panneggio alla base del San Pietro, nonché i due listoni, similmente applicati con vistosi chiodi lungo il suo piviale, dalla mano sinistra in giù, denunciano notevoli difformità con tutto il resto.

La data 1565, anch'essa frutto di ridipintura, apposta in calce al libro esibito dal San Pietro e aperto su una pagina del Vangelo secondo Giovanni (21, 17), è motivo di forti perplessità anziché di chiarificazione e, peraltro, potrebbe molto più convenientemente essere riferita al San Giacomo<sup>3</sup>.

A tutt'altro e più antico clima culturale sembrano infatti rinviare i caratteri del San Pietro, ancora ben contenuto nel volume cilindrico del ciocco di legno, appena mosso da poche pieghe che scendono parallele, flettendosi sui piedi, e le ricercatezze decorative di gusto gotico, come il flessuoso gioco del panneggio del piviale, che discende in sinuose serpentine nel fianco destro o come la grafia della barba «bouclé».

Per il pessimo stato di conservazione non è dato purtroppo di potersi giovare di un elemento significativo per la datazione, quale la presenza, nella conica tiara di San Pietro, del triregno, il cui uso si diffuse a partire dal 1342<sup>4</sup>.



433. Campli, chiesa di San Giovanni Battista.  
San Giovanni Evangelista. L'Aquila,  
Museo Nazionale d'Abruzzo.

Fra gli esempi locali di sculture lignee non si ravvisano particolari analogie, all'infuori delle fortissime affinità con una figura di santo imberbe con i capelli lunghi e sciolti, forse un San Giovanni Evangelista, della chiesa di San Giovanni di Castelnuovo di Campli, per lo stesso ritmo compositivo, per un identico rapporto di proporzioni e per il partito delle mani e dei panneggi, soprattutto alla base. Panneggi in cui il gioco esasperato delle pieghe si dispone secondo uno schema astratto di stampo tardo-trecentesco<sup>5</sup>.

Una direttrice della ricerca, da confrontare con i risultati di un auspicabile restauro, potrebbe individuarsi in un gruppo di tre sculture lignee: un Santo Vescovo del Bargello di Firenze, forse proveniente da L'Aquila, il San Nicola già a Monticchio (L'Aquila) e il San Biagio di Leonessa (Rieti), rispetto alle quali il San Pietro si pone come prodotto di cultura affine, per le forme smagrite ed astrattive dei corpi, per la sensibilità naturalistica nel rendere i volti, per l'attenzione

al particolare decorativo. Né può escludersi un legame, nonostante il diverso stato di conservazione, nei tratti morfologici dei volti, con la statua del Bargello<sup>6</sup>.



434-435. Campovalano. Chiesa di San Pietro. San Pietro Apostolo e San Giacomo Apostolo, sculture lignee. L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo.

Nell'ambito di tale assunto, la dipendenza, fino al 1399 e poi dal 1429, della collegiata di San Pietro di Campovalano dal monastero premostratense dei Santi Quirico e Giulitta in Micigliano, nella diocesi di Rieti, potrebbe costituire un nesso di qualche rilievo con il San Biagio di Leonessa<sup>7</sup>

## Note

<sup>1</sup> Tutte le sculture che trovavano posto sull'altare sono attualmente esposte in un piccolo vano che si apre sulla parete di destra della chiesa.

<sup>2</sup> PALMA, *Storia*, IV, p. 210.

<sup>3</sup> La data è, piú verosimilmente, da riferire all'epoca di un intervento di ammodernamento della statuetta di San Pietro. Si consideri anche, a proposito dell'altra scultura, come in quegli anni, dominati dalle aspre polemiche controriformiste, la figura di San Paolo, prediletta dal Luteranesimo, fosse quasi messa all'indice dalla chiesa cattolica; vedi in proposito: L. RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, Paris 1956, p. 1038.

<sup>4</sup> Per la tiara vedi: H. LECLERQ, s.v. Tiare, in F. CABROL, H. LECLERQ, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris 1953, pp. 2292-2298; G. MORONI, *Dizionario di erudizione Storico-ecclesiastica*, LXXXI, Venezia 1856, pp. 46-48. La prima rappresentazione del triregno è nella tomba di Benedetto XII (1334-1342). Vedi anche il San Pietro, scultura in pietra con tiara ad una corona, della chiesa omonima di L'Aquila, datata alla prima metà del XV secolo, in V. MARIANI, *La scultura sacra negli Abruzzi*, in «*Les Hirondelles*, 5, 1, 1927, p. 14 e p. 26.

<sup>5</sup> La scultura di Castelnuovo di Campi è conservata in sagrestia con La Pietà, pubblicata da G. SGATTONI, *Calendario della TERCAS*, Teramo 1978, e con gli affreschi staccati provenienti dalla diruta chiesa di Sant'Antonio Abate.

<sup>6</sup> Per il Santo Vescovo del Bargello e la sua probabile provenienza da L'Aquila, vedi P. TOESCA, *Il Trecento*, ed. cons., Firenze 1971, p. 932, n. 772; è stato raffrontato da L. RAGGHIANI, *Scultura lignea senese (e non senese)*, in «*La Critica d'Arte*, marzo 1950, pp. 485-486, figg. 408-409, alle sculture del Palazzo dei Priori e del Monumento funebre di Benedetto XI, a Perugia; non è citato invece dal Previtali, il quale dedica all'argomento un attento riesame, configurando una serie stilistica che raccoglie sotto il nome del Maestro della Madonna di Sant'Agostino (G. PREVITALI, *Due lezioni sulla scultura "umbra" del Trecento. I. L'Umbria alla destra del Tevere: Perugia e Orvieto. 3. Sviluppi perugini: per il Maestro della Madonna di S. Agostino*, in «*Prospettiva*», 1983, n. 23, pp. 12-20). Per il San Biagio vedi: A. DE NINO, *Sommario dei monumenti e degli oggetti d'arte descritti*, Vasto 1904, p. 46, in cui si dice che la scultura fu dipinta nel 1592 da un artista di Montereale; C. GRADARA, *Statue lignee abruzzesi*, *Arte Cristiana*, 1923, n. 11, p. 23, fig. 3 (che la data al XVI secolo); L. MORTARI, *Arte in Sabina*, Roma 1957, p. 70, tav. 60; V. MARIANI, *La scultura lignea abruzzese*, Bergamo 1930, pp. 4-5. Il San Nicola di Monticchio è raffigurato in V. BALZANO, *L'Arte Abruzzese*, Bergamo 1930, pp. 36-38.

<sup>7</sup> PALMA, *Storia*, IV, p. 200. A comprovare i legami non solo storici, ma anche culturali, tra i conventi del Teramano e quelli del Reatino, è significativo segnalare la presenza a Santa Maria di Sambuco di Fiamignano (Rieti), oggi nel Museo Diocesano di Rieti, ed a Santa Maria di Ronzano di Castel Castagna (Teramo), dipendente dai Santi Quirico e Giulitta di Micigliano (Rieti), di due sculture trecentesche di Madonna con il Bambino, riferibili ad uno stesso artefice. La scultura di Rieti è riprodotta in L. MORTARI, *Il tesoro del Duomo di Rieti*, Roma 1974, tavv. XI-XII; quella di Santa Maria di Ronzano in DAT, 111, 1, fig. 208.

# **Madonna con il Bambino nella nicchia della facciata**

## **Chiesa di Santa Maria in Platea**

### **Campli**

Il gruppo plastico, scolpito in pietra, si trova nella nicchia scavata al di sopra del portale principale della chiesa, dove dovette essere collocato in epoca forse successiva al 1790, quando, secondo la notizia raccolta dallo storico teramano Niccola Palma e ripetuta da tutti gli scrittori successivi, l'architetto Giovanni Fontana da Penne eresse l'attuale facciata e in essa il portale sopraddetto<sup>1</sup>.

Il primo tentativo di attribuire l'opera a un maestro conosciuto s'incontra nella Guida d'Italia del Touring Club per l'Abruzzo, Molise e Puglia del 1926, dove, per verosimile suggerimento di Vincenzo Balzano consulente storico-artistico del volume, è detto che la «Madonna col Bambino, gruppo in pietra, [è] probabilmente di Giovan Francesco Gagliardelli». «Quasi sicuramente ascrivibile al Gagliardelli<sup>2</sup> la scultura è ritenuta ancora di recente, nella Guida turistica di Campli e Civitella del Tronto<sup>3</sup>. Vice-versa il Gavini, scrivendo negli stessi anni della Guida del Touring Club, ma senza suscitare alcuna eco nel seguito della letteratura, aveva affermato testualmente: «Il Palma - IV, p. 121 [la citazione è dall'edizione del 1890; nell'edizione più recente, cfr. vol. iv, pp. 173-174] -, narrando le trasformazioni subite nel 1790 dalla facciata della chiesa [...] osserva: «andò allora perduto un magnifico portone di pietra di Joannella, intagliato e scolpito con maggior gusto e grandiosità di altro consimile, il quale esiste ancora in San Francesco di Campli». Si era dunque al tempo in cui gli artisti che a Teramo avevano lavorato al prospetto della chiesa di San Francesco (a. 1327), si erano trasferiti in Campli per il completamento delle sue chiese, come può dimostrarsi osservando le identità stilistiche esistenti nei portali delle chiese francescane delle due città. Ma purtroppo, di questo ingresso, che il Palma vide e trovò consimile a quello di San Francesco, non rimangono che pochi frammenti incastrati nell'architettura barocca, e cioè i due leoni che erano alle basi delle colonnine ed « il gruppo scultoreo della lunetta rappresentante la Vergine col Putto» (corsivo nostro)<sup>4</sup>. Lo storico dell'antica architettura abruzzese, insomma, riteneva che la Madonna in questione provenisse dal portale distrutto e che per tanto, in base a quanto aveva supposto circa la cronologia di questo, fosse databile insieme a esso intorno al 1327 o giù di lì.

Senza dubbi, la supposizione del Gavini è meritevole di un'attenzione maggiore dell'attribuzione al Gagliardelli. Questa è infatti contraddetta radicalmente dai caratteri stilistici della scultura, i quali non possono discendere in nessun modo fino alle soglie del secolo XVI, quando il Gagliardelli - come si sa - operava e lasciava segni di sé: l'unica sua opera certa, improntata a intenti «toto coelo» diversi, è la Madonna di Ripatransone, documentata per il 1524<sup>5</sup>. Ma dal momento che i caratteri della Madonna di Santa Maria in Platea non hanno nulla a vedere nemmeno con quelli dei primi decenni del secolo XIV, e invece additano con chiarezza un momento significativo delle correnti gotico-internazionali (la cui deflagrazione nell'Europa

continentale, inclusa l'Italia padana, coincide con gli inizi del Quattrocento, ma fuori di Firenze e dei pochi centri già raggiunti dal rinnovamento umanistico si spingono anche oltre la metà del secolo), non si danno che tre possibilità. La prima è che la scultura provenga da un complesso diverso da quello ipotizzato dal Gavini; la seconda, che pur provenendo dal complesso ipotizzato, e qualora questo datasse davvero dagli inizi del Trecento, fosse stata aggiunta a esso solo in un secondo momento; la terza - e, a nostro parere, più probabile -, che non tanto il Palma (il quale non s'era impegnato in una datazione specifica e anzi aveva parlato d'un portale «intagliato e scolpito con maggior gusto e grandiosità» del portale di San Francesco), bensì il Gavini (il quale aveva fondato la datazione trecentesca su congetture ricavate da una valutazione soltanto parziale del paragone istituito dal Palma), in realtà non avesse ragione, e il portale smembrato alla fine del Settecento, «intagliato e scolpito con maggior gusto e grandiosità» di quello trecentesco di San Francesco, fosse per intero opera di Quattrocento gotico-internazionale. In assenza di elementi altrimenti probatori, è in ogni caso l'opera stessa che occorre rinterrogare. A partire dalla sua iconografia, che sebbene sia nota agli specialisti (e non manchi fin dalle origini di esempi rilevanti e numerosi anche nella produzione pittorica, di cui qui non è necessario occuparsi), pure non è mai stata ripercorsa con sguardo sufficientemente comprensivo.

Il tema della Madonna seduta, con il Bambino ritto in piedi sulle sue ginocchia<sup>6</sup> per altro non senza varianti d'importanza, che riguardano sia le vesti del bambino, sia l'oggetto che la Madonna tiene nella mano destra<sup>7</sup> - è tema che in scultura appare già negli ultimi decenni del secolo XIII, prevalentemente in opere francesi scolpite in avorio, e poi si diffonde anche in Italia, specialmente in ambienti toccati dalle influenze d'Oltralpe. Per fare qualche esempio, se ne riconosce un primo accenno nella Madonna in avorio del Victoria and Albert Museum di Londra (n. 200 - 1867), che è opera parigina del 1260 circa e mostra il Bambino con la tunichetta senza cintura, ritto a metà sulle ginocchia della madre. Ma già prima della fine del secolo, o appena agli inizi del secolo successivo, è di gran momento la Madonna scolpita in legno del Museo del Duomo di Orvieto, a cui Enzo Carli volle legare il nome del senese Ramo di Paganello, rientrato da poco «de partibus ultramontanis». Senza trascurare la monumentale Madonna in legno di San Bartolomeo ad Anghiari, attribuita a Tino di Camaino, sono però gli esempi della Francia gotica a prevalere durante il corso del Trecento, specialmente nella più raffinata scultura in avorio: la bella Madonna eburnea del City Art Museum di St. Louis, che è opera di pura estrazione francese dei primissimi del secolo XIV (se non addirittura del XIII estremo); la Madonna di Villeneuve-lès-Avignon, che si dice appartenuta al cardinale Arnaud de Via morto nel 1335, e che perciò si data sul 1320; la Madonna pervenuta al Museo del Bargello in Firenze con il fondo Carrand, che è un prodotto superbo della scuola di Parigi agli inizi del Trecento; la celeberrima Madonna del Tesoro di San Francesco ad Assisi, che è anch'essa opera parigina del 1320-1330 circa. Durante il secolo XIV, il motivo ricompare in Italia con varianti di ulteriore importanza, sia nella scultura monumentale, specialmente pisana, senese e lombarda<sup>8</sup>, sia nella scultura in legno, particolarmente precoce oltre che ricca di testimonianze, fra l'Umbria meridionale, l'Abruzzo aquilano e il Reatino<sup>9</sup>. Né la diffusione del motivo si arrestò a questo punto, perché, dopo aver continuato a dar luogo per tutta Europa ad altri splendidi esempi, specialmente durante la seconda metà del secolo (Madonna nel centro di un altarolo a forma di trittico a sportelli, in avorio, degli Staatliche Museen di Berlino, da alcuni definito genericamente francese di metà secolo, da altri localizzato nel Medio Reno durante l'ultimo quarto dello stesso centennio; Madonna in avorio del Museo di Digione, di ambito borgognone del 1360 circa; varie apparizioni nel contesto iconografico dell'Adorazione dei Magi, come in una

tavoletta eburnea del Museo del Bargello, in un dittico con scene dell'Infanzia di Cristo nello stesso museo, nonché nel complesso dittico del Louvre con storie cristologiche, che sono opere parigine della seconda metà del secolo)<sup>10</sup>, esso conosce un vero e proprio «revival», anzi una reinvenzione attivante, proprio al culmine del movimento gotico internazionale: e sia nel settore sempre solerte dell'intaglio in avorio d'Oltralpe, sia e specialmente in opere di grande impegno monumentale prodotte per tempo nell'Italia padana e in quella centro-meridionale. Menzionate a parte un'importante Madonna in marmo di «atelier» borgognone sul finire del Trecento, che era in una raccolta privata fiorentina nel 1975 quando fu studiata alla Mostra didattica di Jacopo della Quercia (1.11), e la Madonna in avorio degli Staatliche Museen di Berlino, che alcuni hanno proposto di riferire a un atelier» attivo a Magonza sul cominciare del Quattrocento; la fenomenologia proto-quattrocentesca annovera i seguenti esempi di maggiore spicco: la celebre Madonna Silvestri della Cattedrale di Ferrara, eseguita in marmo da Jacopo della Quercia fra il 19 settembre 1403 e il 1408 (nonché varie Madonne in marmo e in legno policromato, spesso col Bambino ignudo del tutto, collegabili, a differenti livelli di autografia, con l'opera matura dello stesso Jacopo della Quercia); l'importante reliquiario in argento detto «La Pasquarella», della Parrocchiale di Castelvecchio Subequo in Valle Peligna, firmato da un misterioso Niccolò Píczulo nel 1412; la Madonna in marmo nella lunetta del portale di sinistra dell'Annunziata di Sulmona, capolavoro di pura estrazione veneto-adriatica databile nel 1415; la Madonna in legno policromato della chiesa di Sant'Agostino a Siena, attribuita al senese Mattia di Nanni detto il Bernacchino, scolaro di Domenico di Niccolò dei Cori operante prima del 1453: la Madonna in legno già presso la Confraternita del Carmine a L'Aquila, ora nel Museo della stessa città, che sebbene si trovasse in loco dall'antico ha somiglianze così forti con una Madonna già nella collezione Bellini di Firenze (foto Alinari n. 49035) da doverla ritenere con il Carli (La scultura lignea italiana, Milano 1960, p. 74) opera del medesimo autore di quella: vale a dire, d'un fiorentino operante fra la Toscana e l'Abruzzo aquilano nel primo quarto del secolo XV.



436. Campoli. Chiesa di Santa Maria in Platea, la Madonna con il Bambino nella nicchia della facciata. Scultura in pietra.

All'elenco di questo già imponente ventaglio di realizzazioni, occorre infine aggiungerne altre due, provenienti dal Sud: la fine Madonna in legno appartenente alla chiesa di San Felice ad Arienzo San Felice in provincia di Caserta, che alla Mostra della scultura lignea in Campania del 1950 (n. 44), con una datazione alla prima metà del secolo xv, parve l'esito della «maturazione

d'un «ignoto autore di cultura toscana in un ambiente piú settentrionale, forse lombardo; e la piú vistosa Madonna in marmo pervenuta alla Galleria Nazionale d'Arte antica di Palazzo Barberini a Roma da un dono di Alessandro Castellani al Museo Artistico Industriale, che ai catalogatori della galleria romana è parsa riconducibile «alla tarda produzione di Andrea da Firenze» (come si sa, operante a Napoli fra il primo e il secondo quarto del Quattrocento), ma che al di là del possibile collegamento con la cerchia tutt'altro che fiorentineggiante di questi, colpisce per la ripresa, senza dubbi consapevole, d'una peculiare interpretazione del tema elaborata agli inizi del Trecento, e precisamente nel superbo avorio parigino, già ricordato piú a dietro, che si conserva nel Tesoro della Basilica francescana di Assisi.

Ebbene, l'iconografia della Madonna di Santa Maria in Platea non solo si collega manifestamente con gli esempi piú significativi della serie primo-quattrocentesca, ma si associa a taluni di essi anche nella ripresa di varianti piú antiche, ricavandone l'occasione per introdurre varianti inedite e del maggiore interesse. La questione riguarda essenzialmente il Bambino, la cui immagine, per un verso torna a mostrare la tunichetta sciolta, senza cingolo e senza ammantati, che s'incontra nei due avori francesi di primo Trecento del Bargello e di Villeneuve-les-Avignon, o nel poco piú tardo trittico eburneo di Berlino<sup>11</sup>; per un altro, aggiunge a questa già cospicua rarità il gesto di ficcarsi avidamente in bocca due dita della mano sinistra. È un vero e proprio «apax» iconografico, che non sembra aver riscontri nella scultura coeva, mentre invece ne trova, non senza la maggior sorpresa, addirittura nel torvo Bambino messo in prospettiva da Masaccio nel 1426, fra le braccia della Madonna ora alla National Gallery di Londra, proveniente dal polittico di Pisa.

Trattando di Giovanni da Modena, vale a dire del campione emiliano-bolognese del gotico internazionale naturalizzato - «questo Sluter nostrano, rimbombante e drammatico, convenzionale per costume ma plasticamente espressivo per intuizione» -, Roberto Longhi notò che «nel Crocifisso di San Francesco [s'intende a Bologna, del quale rivendicava l'appartenenza al modenese] sono accenti così corposi e decisi di estremità drammatiche, da far pensare a un Masaccio empirico»<sup>12</sup>, e altrove ribadì che tale Crocifisso «è un'apparizione inconsueta per l'epoca raffinatissima e, forse, la piú tragica ideazione di questo argomento insieme con quel di Masaccio a Napoli, che è del 1426: data che può calzare approssimativamente anche per l'esemplare di Giovanni da Modena»<sup>13</sup>. Nel caso della Madonna di Santa Maria in Platea, converrà parlare d'icasticità inventiva, di veemenza di sensi, di realismo umorale, piuttosto che di drammaticità, di terribilità o addirittura di tragedia; ed è evidente che l'analogia tematica delle due dita in bocca che accosta il Bambino campigliano a quello di Masaccio non può indicare derivazioni dirette, tanto meno tangenze propriamente culturali, se non dentro l'alveo della rinnovata aneddotica iconografica che costituisce uno dei tratti omologanti dell'età, su entrambe le sponde - pure opposte - dell'alternativa gotico internazionale/rinnovamento rinascimentale. Ciononostante, giovare anche per la statua di Campi della metafora di «Masaccio empirico» che Longhi trovò a suo tempo per Giovanni da Modena, sembra utile, e anzi indispensabile, per questa precisa ragione: che se l'occasione iconografica descritta rende fino a un certo segno legittimo chiamare in causa Masaccio, insieme alla data del 1426 a cui risale il polittico pisano, la chiamata in causa di Giovanni da Modena, il cui nome è collegato inscindibilmente con la cerchia degli scultori operanti nelle fiancate di San Petronio a Bologna, può aprire una via ben altrimenti adeguata per la definizione dell'opera sotto il riguardo del linguaggio figurativo, nonché dell'area culturale di appartenenza.

Stabilito che l'argomento tematico della Madonna di Santa Maria in Platea ha connotati interni riferibili a tempi non diversi dal primo quarto del Quattrocento, resta infatti da rendersi conto che le caratteristiche del suo stile divengono comprensibili solo se le si rapportano al confluire dei filoni di Lombardia, del Veneto lagunare e dell'Emilia continentale nei grandi cantieri del Duomo di Milano, di San Marco a Venezia, ma specialmente di San Petronio a Bologna, dove a partire dagli ultimissimi anni del Trecento prese figura il maggior crogiuolo di energie scultorie dell'intera Italia padana, per altro in collegamento non mediato, e spesso personale, con gli «ateliers» di Fiandra, di Borgogna, del Medio Reno<sup>14</sup>. Alla ricerca dei punti di partenza, la statua campigliana può essere confrontata istruttivamente con le note formelle del Duomo di Como, il cui autore fu accostato già dal Toesca a quelle che ora si ripartiscono fra un Maestro del Sansone e un Maestro del Battista nei finestroni delle fiancate di San Petronio. Il confronto può essere esteso con uguale frutto a formelle esemplari del ciclo petroniano quali la Santa Caterina d'Alessandria (e non Sant'Apollonia, come scrive qualche disattento nel quinto finestrone del lato orientale, e, in modo ancor più specifico, alla Madonna nello scomparto dell'Incoronazione appartenente al monumento di Pietro Canetoli in San Francesco, sempre a Bologna, che è anch'esso opera d'uno degli scultori maggiori di San Petronio. E come da tali capolavori della scultura padana trapelano segni non trascurabili dell'interferenza veneziana, per altro convogliante anch'essa la conoscenza delle cose d'Ile-de-France e di Borgogna - ci riferiamo in particolare ai fratelli Iacobello e Pier Paolo dalle Masegne, che sono documentati anche a Mantova, a Milano, a Pavia, a San Petronio stessa, sebbene senza opere superstiti; per non parlare del ben noto e tutt'ora esistente altare di entrambi in San Francesco a Bologna, e dell'iconostasi di San Marco a Venezia -, un confronto è possibile anche con una scultura veneziana dello stesso giro e momento quale la bella Santa a figura intera posta sull'iconostasi della cappella di San Pietro e San Clemente nella basilica di San Marco a Venezia. Proprio su questa linea, d'altra parte, occorre dare il massimo risalto al fatto che opere di estrazione identica s'incontrano per tempo lungo la costa adriatica delle Marche: a Pesaro, nel portale di San Domenico del 1395, dove sia il Venturi senior che lo Gnudi rilevarono accenti addirittura «pre-sluteriani»; e a Fano, nella tomba di Paola Bianca Malatesta, opera del veneziano Filippo di Domenico che è masegnesco di formazione, ma è documentato anche a Bologna, giusto nel cantiere di San Petronio, una prima volta nel 1394, e una seconda nel 1423 come «incisor lapidum». A ciò va aggiunto, «last but not least, che tracce tra masegnesche e petroniane s'individuano nitidamente anche in Abruzzo. Precisamente a Sulmona, dove le statue dei Dottori della Chiesa latina, che si ergono monumentalmente sui primi quattro piloni a partire da sinistra nella facciata del palazzo dell'Annunziata (la data delle quali non può essere più tarda del 1415, che è iscritto sul primo portale e a cui io credo occorra riferire anche la già ricordata Madonna della lunetta soprastante), esibiscono un vigore plastico così ben caratterizzato nella sua intensità, e un'altrettanto energica originalità d'invenzione<sup>15</sup>, da far ritenere che l'origine culturale del loro autore scaturisse anch'essa dall'alveo dei cantieri di San Marco a Venezia e di San Petronio. Dai quali, del resto, dovè prendere le mosse lo stesso Nicola da Guardiagrele, nel momento iniziale della sua attività.

Fermo tutto questo, la definizione della statua di Campi non sarebbe ancora completa se non si avvertisse che nella ben caratterizzata fisionomia del volto della Madonna e nell'acconciatura del manto sui capelli, ma anche nella costruzione del panneggiamento ricadente dalle sue ginocchia, che in qualche modo sembra già tendere a emanciparsi dalle festonature formalistiche del gotico più esasperato, v'è qualche elemento più simile a modalità propriamente lombarde. E nel medesimo tempo v'è un tono generale che non fa apparire remote, rispetto allo svolgimento

complessivo della scultura pre-o para-rinascimentale, le soluzioni che saranno di un Giovanni Antonio Amadeo da giovane, per esempio nella lunetta firmata sulla porta del chiostro piccolo nella Certosa di Pavia. La qual lunetta, però, cade alla data del 1466 all'incirca, che è precoce per lui, ma per noi è più tarda di almeno un quarantennio.

FERDINANDO BOLOGNA

## Note

<sup>1</sup> Cfr. PALMA, Storia, iv, p. 173.

<sup>2</sup> Cfr. L.V. BERTARELLI, Guida d'Italia del T.C.I., Italia Meridionale, vol. I, Abruzzo, Molise e Puglia, Milano 1926, p. 421.

<sup>3</sup> Cfr. Guida turistica di Campi e Civitella del Tronto, Consorzio Aprutino - Patrimonio storico artistico, Teramo 1991, p. 39. Nel 1988, l'opera è stata riprodotta anche da N. FARINA, Campi. La Badia Celestina. La pittura di Giacomo, Associazione Pro-Loce Campi 1988, p. 40 (non numerata), ma senza alcuna indicazione né d'autore, né d'epoca.

<sup>4</sup> Cfr. GAVINI, Storia dell'architettura, II, p. 96.

<sup>5</sup> Sulla Madonna di Ripatransone cfr. C. GRIGIONI, Due opere di Giovan Francesco Gagliardelli pittore e scultore abruzzese del secolo XVI, in «Rassegna bibliografica dell'Arte Italiana», VIII, 11-12, pp. 181-185; V. BALZANO, Scultori e sculture abruzzesi del secolo XV, in «L'Arte», XII, 1909, pp. 183-187; C. GRIGIONI, L'arte di Giovan Francesco Gagliardelli, in «Arte e Storia», XXIX, 1, 1919, pp. 1-3. Ma sul Gagliardelli, divenuto ben presto un pericoloso polo di calamitizzazione attributiva», un chiarimento meritevole d'essere accolto è quello recentissimo di Massimo Ferretti, scheda n. 8 relativa a una Madonna col Bambino attribuita a Silvestro dell'Aquila nel catalogo della mostra antiquariale Da Biduino ad Algardi: pittura e scultura a confronto, a cura di G. ROMANO, Antichi Maestri Pittori, Torino 1990, pp. 7187, riferimento specifico a pp. 78-79.

<sup>6</sup> Le riproduzioni fotografiche delle opere di tale argomento iconografico, che saranno citate di qui in avanti, potranno essere rintracciate - oltre che nei cataloghi dei musei o delle mostre via via indicati - nei libri che, al fine di non appesantire troppo i rinvii, si elencano insieme qui di seguito: D. GABORITCHOPIN, Ivoires du Moyen Age, Fribourg 1978; L. GRODECKI, Ivoires Français, Parigi 1947; L. VITALI, Avori gorici francesi, Milano 1976; E. CARLI, La scultura lignea italiana dal XII al XVI secolo, Milano 1960; C. BARONI, Scultura gorica lombarda, Milano 1944; A. GARZELLI, Sculture toscane nel Duecento e nel Trecento, Firenze 1969; M. MORETTI, Museo Nazionale d'Abruzzo, L'Aquila 1968; L. MOCHI ONORI E R. VODRET ADAMO, La Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma. Registro delle didascalie, Roma 1989: quasi tutti con bibliografie e rinvii ulteriori.

<sup>7</sup> Nel caso delle vesti del Bambino, le varianti sono le seguenti: talora si tratta di una tunichetta, in alcuni casi sciolta e fluente, più spesso trattenuta sui fianchi da una cintura; tal'altra, di una tunichetta coperta da un manto, o con un lembo del manto della Madonna che lo avvolge in

parte. Raramente e tardi (ma in pittura le date sembrano stare diversamente), il Bambino è nudo del tutto, o ha le nudità velate da un panno bianco o da

un limitato perizoma. Quanto a ciò che la Madonna tiene nella mano libera, si tratta ora d'uno scettro, ora d'un pomo, ora d'un giglio stilizzato, e simili. Da tali varianti, tuttavia, molto raramente, per non dire quasi mai, sembra possibile ricavare elementi utili per la cronologia o per la localizzazione.

<sup>8</sup> Madonna fra due angeli, in marmo, al Victoria and Albert Museum di Londra, che si attribuisce al singolare echeggiatore locale del grande Giovanni Pisano, detto Maestro del pulpito di San Michele in Borgo; Madonna di Porta Ticinese a Milano, della cerchia di Giovanni di Balduccio; Madonna della Walters Art Gallery di Baltimora, ritenuta dal Seymour jr. di mano senese del secolo XIV, però nello «style of Giovanni di Balduccio»; numerosi esempi in marmo ricorrenti in area senese, reperibili fra il materiale studiato a suo tempo da Annarosa Garzelli e tutti anteriori alla metà del secolo, includenti la lunetta del monumento Petroni nel chiostro di San Francesco a Siena, una Madonna dei Musei di Stato di Berlino, una Madonna, purtroppo assai corrosa, nel Museo dell'Opera del Duomo a Volterra, la Madonna Paolini, la Madonna firmata da Giovanni d'Agostino nell'Oratorio di San Bernardino ancora a Siena, e la Madonna in un tabernacolo marmoreo del Museum of Art di Cleveland; numerosi altri esempi in marmo ricorrenti nell'area lombardo-milanese dalla metà del secolo XIV in avanti, studiati a suo tempo da Costantino Baroni e includenti la Madonna del 1348 nella lunetta di Viboldone, quella d'un paliotto nel Duomo di Mantova ma di mano sicuramente lombarda, quella di Bonino da Campione al centro del sarcofago nel mausoleo di Stefano e Valentina Visconti in Sant'Eustorgio a Milano, quella di Porta Nuova sempre a Milano, nonché le Madonne di talune anconette marmoree conservate nella Galleria Statale di Francoforte sul Meno, in collezione privata a Firenze e di nuovo al Victoria and Albert Museum, quest'ultima riferita dal Pope Hennessy a scultore lombardo della seconda metà del secolo XIV certo per l'analogia evidente con molte delle composizioni descritte.

<sup>9</sup> Madonna già in San Silvestro all'Aquila, ora al Museo degli Abruzzi, che è opera intensamente francesante, però d'indubbia mano abruzzese di primo Trecento, come quella, un po' più antica, di Scurcola Marsicana; Madonna costituente il centro del tabernacolo a sportelli dipinti di Santa Maria Assunta a Fossa presso L'Aquila, che è opera più probabilmente umbro-spoletina del decennio 1330-1340, come le ben note pitture, dette del Maestro di Fossa, che l'accompagnano; Madonna già in Santa Maria di Pienze a Villa di Mezzo (Barisciano), ora nel Museo dell'Aquila, che ha tratti umbro-abruzzesi così arcaicizzanti da aver indotto, bensì fuori del giusto, a ritenerla addirittura duecentesca; Madonna già nella Parrocchiale di Collemaggiore, ora nel Tesoro del Duomo di Rieti, che è un altro notevole esemplare della scuola spoletino-aquilana da ritenere non più tardo della metà del secolo.

<sup>10</sup> Ma occorre notare che il motivo si trova anche in trattazioni dell'Adorazione dei Magi di tecnica diversa dalla scultura in avorio, e specialmente in opere di miniatura, come a f. 124 del ben noto Salterio di Robert de Lisle della British Library, che è un capolavoro della «Est Anglia» anteriore al 1339.

<sup>11</sup> Nell'Italia trecentesca, il motivo sembra comparire solo in sculture in legno come la Madonna di Collemaggiore, mentre per gli inizi del secolo successivo sembra figurare solo nella Madonna, pur essa in legno, di Arienzo San Felice.

<sup>12</sup> Cfr. R. LONGHI, *Officina ferrarese*, Roma 1934, pp. 15-16, ora in «Opere complete di R. LONGHI, V, *Officina ferrarese, con Ampliamenti 1940 e Nuovi ampliamenti*, Firenze 1956, p. 13.

<sup>13</sup> Cfr. R. LONGHI, *Il tramonto della pittura medievale nell'Italia del Nord, lezioni del corso universitario 1935-1936*, ora in «Opere complete» di R. LONGHI, VI, *Lavori in Valpadana*, Firenze 1973, p. 104.

<sup>14</sup> Sulle sculture di San Petronio, cfr. globalmente R. GRANDI, *Cantiere e maestranze agli inizi della scultura petroniana*, in AA.VV., «*La Basilica di San Petronio in Bologna*, Milano 1983, vol. I, pp. 125-165, con ricco corredo di riproduzioni fotografiche. A tale corredo d'illustrazioni ci si riferirà d'ora in avanti, per ciascuna delle opere - bolognesi e non - richiamate nel testo in rapporto al problema.

<sup>15</sup> L'idea affatto sluteriana della pila di antichi codici che il Sant'Agostino sorregge in bilico con la mano sinistra, anticipa le corpose «nature morte di libri per le quali sono celebri il Maestro dell'Annunciazione di Aix-en-Provence e il suo prosecutore napoletano, Colantonio. Né fa di meno l'idea delle dita poste a far da segnalibro tra le pagine del codice che San Girolamo s'appoggia sul fianco, sorreggendolo con la mano venosa, in un intreccio di panni cardinalizi e cartigli pergamenacei. Mi auguro di aver presto l'occasione di dedicare un saggio apposito al quesito posto da queste straordinarie sculture, sulle quali, dopo l'ormai invecchiato articolo del benemerito P. PICCIRILLI, *Monumenti abruzzesi. Il palazzo della SS. Annunziata in Sulmona*, in *Rassegna d'arte*», Xix, 1919, n. 7-8, pp. 119-137, la critica (incluso il Gavini, per l'architettura; e, più di recente, A. GHISSETTI GIAVARINA, *Paolo di Vannozzo da Sulmona, architetto e scultore del Trecento*, in «*Rivista Dalmatica*», LIX, 1988, n. 3, pp. 234-237, che vorrebbe attribuire a tale maestro la Madonna del portale del 1415, la cui alta qualità non corrisponde minimamente a quella tanto inferiore delle sculture appartenenti realmente a Paolo di Vannozzo, documentate per il 1392 nella chiesa della Madonna a Pago vecchia) non è più tornata con la cura necessaria.

## **Crocifisso**

### **Chiesa di San Giovanni Battista**

### **Castelnuovo di Campi**

Collocato sulla parete interna della facciata, il Crocifisso è scolpito in legno ed è ricoperto di stucco policromato, ma presenta su tutta la superficie ridipinture spesse ed estese, che non solo ne nascondono per intero la policromia originale, ma riducono sensibilmente la leggibilità della scultura. È di restauro anche l'esile croce di supporto. A un esame accurato, però, l'opera non tarda a rivelare una qualità di fattura molto elevata, insieme a caratteri stilistici così ben definiti, da permetterne una collocazione storico-artistica più adeguata di quella ricorrente nelle fuggevoli menzioni precedenti, che per altro la vorrebbero trecentesca<sup>1</sup>.

Nel ricchissimo e inesaurito panorama dei Crocifissi in legno d'Italia, quello a cui l'esemplare campliano si avvicina di piú è il finissimo Crocifisso di piccole dimensioni esistente nel Monastero di San Gregorio Armeno a Napoli, reso noto per la prima volta alla Mostra delle Sculture lignee nella Campania del 1950. Presente a Napoli dall'origine, ma di mano sicuramente non napoletana, il Crocifisso di San Gregorio Armeno fu allora definito «di purissimo linguaggio tardo gotico», informato «nell'accorta descrizione anatomica», oltre che nel «cristallino ricadere del drappo, di consumata perizia tecnica», della cultura primo-quattrocentesca fiorentina rappresentata dal Ghiberti, e collegabile agli aspetti di tale cultura operanti in alcune parti del grande sepolcro di re Ladislao di Durazzo, eseguito appunto da maestri fiorentini nella chiesa napoletana di San Giovanni a Carbonara<sup>2</sup>.

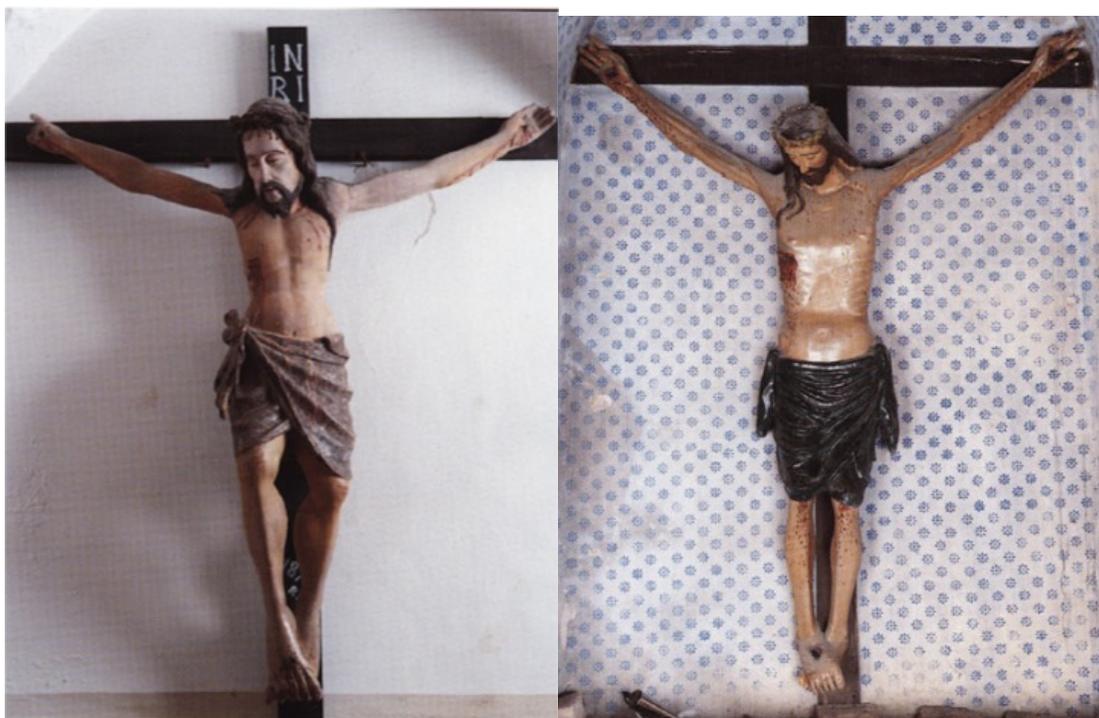


437. Castelnuovo di Campi. Chiesa di San Giovanni Battista, Crocifisso.

E infatti, pur senza insistere sul collegamento con il sepolcro di Ladislao (dove i caratteri fiorentini hanno inclinazioni piú vicine a quelli del grande anonimo autore dell'Annunciazione che si trovava in origine nella lunetta della Porta della Mandorla nel Duomo di Firenze ed è ora al Museo dell'Opera), non si può oggi non ammettere che la purezza quasi «attica» del Crocifisso

di San Gregorio Armeno trovi il riscontro piú stringente proprio nell'arte del primo Ghiberti, quale risulta dalla piú antica delle due celebri porte bronzee eseguite dal maestro per il Battistero fiorentino.

Ebbene, aggiungendo l'osservazione che il collegamento del Crocifisso campigliano con il Crocifisso di San Gregorio Armeno può essere d'aiuto ulteriore a decifrare nel primo una purezza di stile che nemmeno la coltre delle ridipinture riesce a nascondere, una situazione culturale del tutto analoga sembra adeguata allo stesso Crocifisso di Campi. Non si può infatti non rammentare che, a partire dai ben noti rilievi già in casa Patini a Castel di Sangro e ora nel Museo dell'Opera del Duomo di Firenze, fino alle ripetute citazioni da parte di Nicola da Guardiagrele nelle croci di Guardiagrele e dell'Aquila oltre che nel paliotto del Duomo di Teramo, l'Abruzzo orientale fu il capolinea d'un vero e proprio processo d'irraggiamento dell'arte del Ghiberti, al tempo della porta piú antica, verso le regioni continentali dell'Italia centrale e verso Napoli. Sia o non sia identificabile con lo scultore bronzista Amico di Bartolomeo, il «summus in arte magister» che lasciò il suo nome in una lapide del 1423 esistente nel Duomo di Castel di Sangro, è un fatto che il finissimo autore dei rilievi già in casa Patini è venuto rivelando alla critica una conoscenza addentrata non solo di singole formelle della porta ghibertiana nel loro stadio finale, ma addirittura di prototipi poi modificati dal maestro, e persino di formelle da quest'ultimo non utilizzate nella redazione definitiva<sup>3</sup>.



438. Castelnuovo di Campi. Chiesa di San Giovanni Battista, Crocifisso.

439. Campi. Chiesa di Santa Maria in Platea, Crocifisso.

Né possono dirsi cose diverse a proposito di Nicola da Guardiagrele, il quale, se anche nel paliotto di Teramo riutilizza tutte e tre le composizioni tralasciate dal Ghiberti nella redazione

finale della porta fiorentina ma presenti fra i rilievi sangritani, dimostra nel paliotto stesso, come già nelle croci su citate, una conoscenza così diramata e capillare di tutte le altre parti di quel monumento, da persuadere che anche lui frequentasse di persona la cerchia del Ghiberti, e sia che si muovesse al seguito del maestro di Castel di Sangro, sia che percorresse un itinerario indipendente, ma sincrono e in parallelo con quello<sup>4</sup>.

Il Crocifisso campligiano, per altro, mostra questa ulteriore e non trascurabile particolarità: che mentre si differenzia dall'esemplare di Napoli per la posizione del capo del Cristo, che lí è reclinato da un lato, qui invece tende ad appoggiarsi sul petto, quasi frontalmente. Proprio in questa variante si tiene piú vicino alla soluzione adottata nella formella della Crocifissione, sia dal Ghiberti nella porta fiorentina, sia dal maestro di Castel di Sangro nella serie di rilievi di casa Patini, sia da Nicola - almeno tendenzialmente - nel paliotto teramano. Segno ancor piú persuasivo, se non vediamo male, di una effettiva affinità d'intenti e della sostanziale coincidenza culturale di base. Ma di base», si diceva; perché rispetto alla linea ghibertiana d'Abruzzo e di Napoli, il Crocifisso di Campli accenna a un impianto di piú avanzata maturità; a un'impostazione, intendiamo, di quasi prospettica frontalità, che induce a considerarlo al corrente anche delle cose ulteriormente rinnovate fattesi luce a Firenze dopo la messa in opera della prima porta del Ghiberti. Donde una datazione non già «trecentesca», ma inoltrata fino al decennio 1430 e forse anche piú avanti.

## **Altri Crocifissi a Campli e Ancarano**

In argomento di Crocifissi scolpiti in legno e policromati, il territorio campligiano annovera numerosi altri esemplari, tutti per altro gravemente sfigurati dalle ridipinture, spesso gravi e reiterate piú volte nel tempo. Tra quelli che, nonostante la ridipintura, sembrano di maggiore interesse, meritano una segnalazione quello conservato anch'esso nella chiesa di San Giovanni a Castelnuovo, ma sotto il portico interno, che potrebbe essere datato ancora entro i termini del secolo XIV, e l'altro della ex cattedrale di Santa Maria in Platea a Campli città, che invece può essere ricondotto nel novero di Crocifissi in legno di mano o di cultura tedesca di secondo Quattrocento, spesseggianti per tutta l'Italia centrale e a cui nel 1960 dedicò un saggio riccamente documentato Margrit Lisner<sup>5</sup>. L'esemplare a cui il Crocifisso di Santa Maria in Platea risulta piú somigliante è quello conservato in Santa Maria a Colle dell'Oro nei dintorni di Terni, che a sua volta è molto simile, fino alla sovrapposibilità, ai Crocifissi di Santa Maria Nuova a Perugia, di Sant'Antonio a Monte a Rieti, della Pinacoteca di Terni e del Museo di Rieti<sup>6</sup>.

Un discorso affatto diverso tocca infine al Crocifisso conservato nella chiesa di Santa Maria della Pace ad Ancarano, le cui ridipinture, pure molto ampie, non impediscono di leggerne le grandi qualità: di spigliata sicurezza plastica nell'impianto generale, di quasi virtuosistica analisi anatomica, soprattutto nella zona addominale, e di estro autentico nella libera invenzione del perizoma. Riferibile senza dubbio al momento piú brillante del tardo manierismo napoletano, e perciò databile sul finire del secolo XVI, l'opera si colloca giusto a mezzo fra il Crocifisso dell'Incoronata a Napoli, capolavoro di alta ispirazione post-michelangiotesca, vicinissima al fiorentino napoletanizzato Michelangelo Naccherino (1550-1622) al quale sembra spettare, e i Crocifissi con dolenti del Gesù Nuovo e di Santa Chiara, sempre a Napoli, attribuiti dalla

tradizione locale a un Francesco Mollica, seguace piú che probabile del Naccherino ma ancora intinto della migliore e piú vivace cultura iberica di metà secolo7.

FERDINANDO BOLOGNA



440-441. Ancarano. Chiesa di Santa Maria della Pace, Crocifisso e particolare.

## Note

<sup>1</sup> Per esempio, Guida turistica di Campli e Civitella del Tronto, Consorzio Aprutino - Patrimonio storico artistico, Teramo 1991, p. 53, dov'è definito «Crocifisso ligneo trecentesco».

<sup>2</sup> Cfr. R. CAUSA, in F. BOLOGNA, R. CAUSA, Catalogo della mostra "Sculture lignee nella Campania", Napoli 1950, n. 45, p. 126, tav. 41.

<sup>3</sup> Un'ottima ed esauriente discussione della bibliografia relativa alla complessa questione, insieme a una convincente proposta di sistemazione, è stata fornita da D. REGGIOLI, La porta Nord, Ghiberti e l'Abruzzo. Maestro di Castel di Sangro, Sei rilievi con Storie del Vangelo, in Catalogo della mostra «Lorenzo Ghiberti: "materia e ragionamenti"», Centro D, Firenze 1978, pp. 121-124, tav. C. ix.

<sup>4</sup> Anche su questi punti, oltre lo scritto citato nella nota precedente, cfr. le schede sul paliotto di Teramo e sulla croce dell'Aquila redatte da Doria Liscia Bemporad per il medesimo catalogo, pp. 117-121.

<sup>5</sup> M. LISNER, Deutsche Holzkruzifixe des 15. Jahrhunderts in Italien, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», Neunter Band - Heft III-IV, November 1960, pp. 159-206, con riassunto in italiano.

<sup>6</sup> Riproduzioni in M. LISNER, op. cit., figg. 25, 26, 32 e 34.

<sup>7</sup> Sulle opere napoletane ricordate, e per le loro riproduzioni, cfr. E. BOLOGNA, in E. BOLOGNA, R. CAUSA, Sculture lignee nella Campania cit. alla precedente nota 2, pp. 185, nn. 83 e 84, 187 n. 90, tavv. 89, 92, 94-95. Cfr. anche il bel Crocifisso napoletano riprodotto nelle foto nn. 5458 e 5466 del Gabinetto Fotografico della allora Soprintendenza alle Gallerie di Napoli.

## **Madonna Assunta Chiesa di Sant'Egidio abate Sant'Egidio alla Vibrata**

Sulla scultura della Madonna di Sant'Egidio, tradizionalmente ritenuta come proveniente da una diruta, non bene identificata, chiesa rurale, allo stato attuale delle conoscenze, non risultano pervenuti dati documentari di sorta. Essa è ricordata dagli anziani del luogo come Madonna della Misericordia, ma anche come Santa Filomena, benché, per la perfetta frontalità dell'atteggiamento e la positura delle mani oranti, secondo la tradizione iconografica invalsa in Toscana e ricorrente, in specie, in pittori senesi del Trecento e del Quattrocento, possa essere identificata nell'Assunta<sup>1</sup>.

L'opera, del tutto ignorata dalla letteratura artistica, come nelle guide a carattere locale, venne rimossa nel 1988 da una mensola della sagrestia, dove si trovava collocata; al fine di trasformarla in una Madonna di Loreto, fu rinserrata, fino all'altezza del sedile, entro due strutture lignee, a mo' di "casa", che ne coprono parte del panneggio; fu depositata infine in un locale attiguo, dov'è tuttora conservata.

Ricavata da un tronco scavato sul retro e chiuso con una tamponatura recente, benché la policromia che la riveste sia frutto di ridipinture (verosimilmente piú antiche quelle del volto) e sia stata privata degli occhi, sostituiti con bulbi di vetro, la scultura appare nel complesso leggibile nei suoi precipui caratteri stilistici.

Essi si precisano nella viva espressione ottenuta con una modellazione curata e sensibile dei volumi che rende la tenera carnosità del volto; nella razionalità della composizione piramidale, apertamente scandita in cinque fasce gradienti; nella minuta calligrafia con la quale è resa la capigliatura; nelle lunghe mani affusolate.

La derivazione da modelli toscani è tuttavia da intendersi limitata al solo tema iconografico; né è dato di riscontrare affinità con le sofisticate e matronali Madonne tardo-quattrocentesche, dell'ambito di Silvestro dell'Aquila, indiscusso protagonista della coeva scultura lignea abruzzese e, in particolare, teramana, alle quali pur rinviano la forma piramidale e l'atteggiamento orante.

Questa figurazione minuta e dimessa, dal volto fragile e assorto, è invece chiaramente sostanziata di cultura umbro-marchigiana, ben presente nella semplificata strutturazione formale dell'impianto, nella compostezza pacata dell'immagine, nella nobile, ma quotidiana bellezza. Ed in effetti, la commistione di echi tardo-gotici, quali si ravvisano nella levità delle forme, nella minuzia dell'intaglio dei capelli o nel ritmo fluente del panneggio, con i segni della rinnovata sensibilità rinascimentale, che si evidenziano nella solidità dell'impianto simmetrico, rigorosamente impostato, della figura che si erge esile ma salda, unito alla tenerissima umanità del volto, appare in linea con quella pittura camerinese, che dalla metà del Quattrocento interpretava, attraverso i propri maestri, Girolamo di Giovanni, Giovanni Boccati e Giovanni Angelo da Camerino, la lezione di Piero della Francesca e di Domenico Veneziano, amalgamando a modi schiettamente padovani e umbro-aretini, in un sottile equilibrio fra tali componenti tardo-gotiche e rinascimentali<sup>2</sup>.

All'interno di quell'ambito culturale, il maestro dell'Assunta di Sant'Egidio si dichiara scultore assimilabile ai modi di G. Boccati, per le affinità con i volti dolcissimi delle Madonne di questo artista, soprattutto quelle riferite al periodo centrale della sua produzione, come la Madonna dell'Orchestra nella galleria di Perugia o quella, ad essa collegata, già a New York (Collezione Paolini) o la Madonna del Latte, sempre a Perugia. Ed ancor piú nella Madonna della parrocchiale di Seppio di Pioraco (Macerata) (1466), coincidente anche nella disposizione del panneggio, e nel disporsi dei madidi capelli del San Rocco del polittico della parrocchiale di Belforte sul Chienti (Macerata) (1468)<sup>3</sup>.

Del resto, i richiami al mondo figurativo dei pittori camerinesi, nel campo della scultura, appaiono ricorrenti, come ebbe per altro a rilevare il De Francovich, in un considerevole gruppo di «figure di legname», databili tra gli ultimi decenni del secolo XV e l'inizio del XVI nonché, per una piú scoperta mediazione dei modi di Girolamo di Giovanni, nelle Madonne della Misericordia di Treya (Macerata), del duomo di Camerino (Macerata) e della parrocchiale di

Varignano. Ed ancora nella Madonna col Bambino della Galleria di Urbino, di Croce di Caldarola (Macerata) e di Corinaldo (Ancona) ed in quella della parrocchiale di Pievetorina (Macerata)<sup>4</sup>. Rilievi, questi, ribaditi, in sede critica, da Bruno Molajoli e da Enzo Carli, ad avvalorare il convincimento che la scultura lignea marchigiana del tardo Quattrocento abbia aderito agli avvenimenti pittorici piú importanti del tempo, recependo la nuova civiltà figurativa inaugurata da Piero della Francesca: il che avvenne, rispettivamente per la pittura e per la scultura, per il tramite prevalente di Girolamo di Giovanni e di Francesco Laurana<sup>5</sup>.

Nell'Assunta di Sant'Egidio, le assonanze tipologiche dei visi, per il modo di rendere le labbra e per le vaghe suggestioni gotiche nella grafia dei capelli, come il nervoso linearismo dei panneggi e la levità delle figure, rinviano alle sculture di Caldarola e Corinaldo. La forma piramidale, il modo di rimboccare il manto sugli avambracci, la particolarità delle cinture rilevate ai bordi che ricorre nello scollo della veste dell'Assunta, sono elementi comuni con le Madonne di Treya e di Varignano<sup>6</sup>. Ma il referente stilistico piú immediato è la Vergine Orante dell'altare maggiore della chiesa di Santa Maria del Piano di Servigliano (Ascoli Piceno). Pubblicata dal Serra come opera abruzzese, e descritta in una scheda di Donatella Renzi Boccanera, è stata recentemente accostata da M.L. Ajmola all'Annunciazione della chiesa di Santo Stefano di Cugnoli (Pescara)<sup>7</sup>.

Il confronto, sottolineato dalla corrispondenza iconografica, si rileva illuminante fin nel particolare: vedi la disposizione del panneggio, le punte dei calzari, l'effetto di tenera epidermide e l'aspetto intensamente assorto, che si riscontra nei tratti fisionomici<sup>8</sup>.



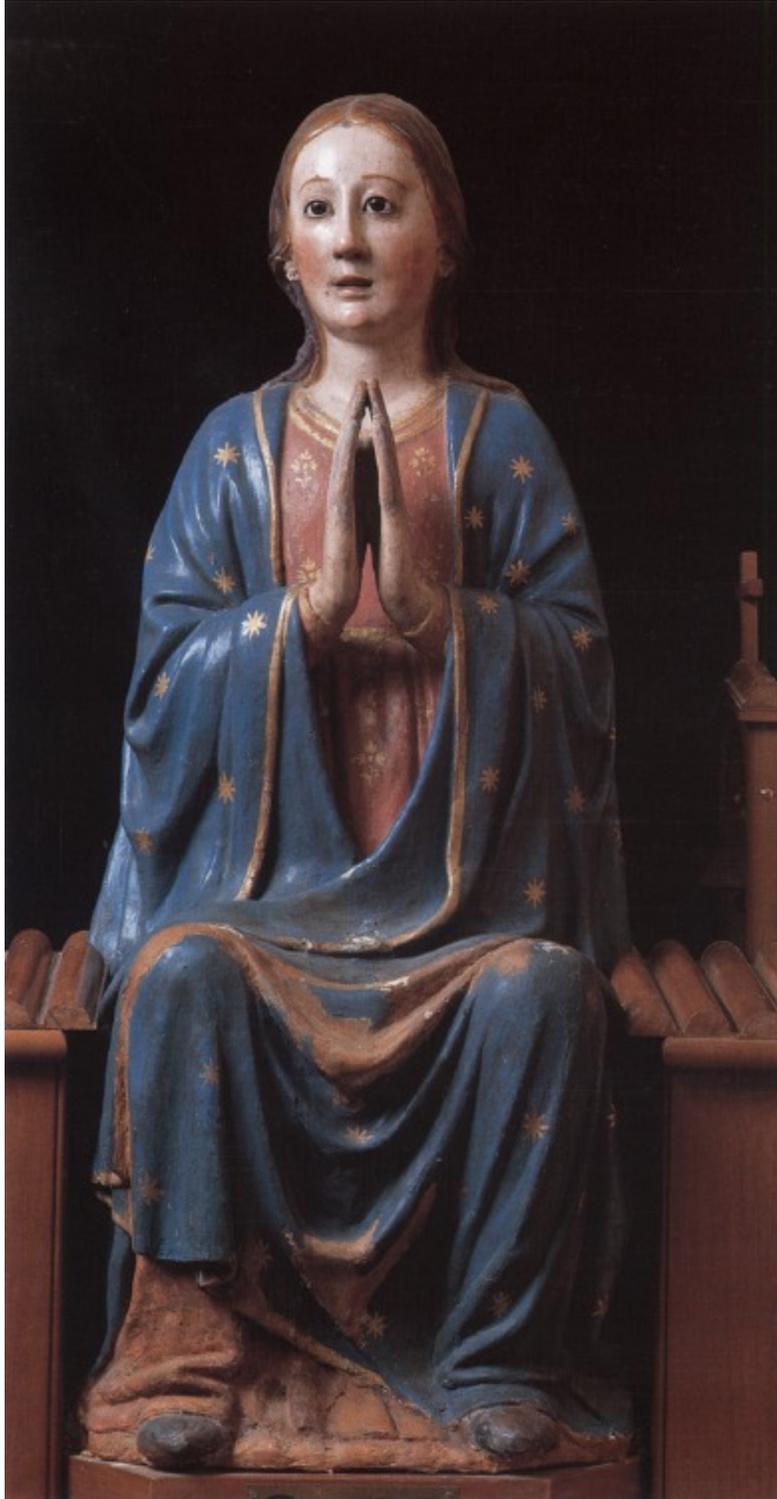


442. G. Boccati, Madonna col Bambino nata).

443. G. Boccati, Madonna col Bambino e sei Angeli,  
già a New York. Collezione Paolini.

444. G. Boccati, Madonna del Latte. Galleria di Perugia.

445. G. Boccati, polittico. San Rocco, particolare.  
Parrocchiale di Belforte sul Chienti (Macerata).



446-447. Sant'Egidio alla Vibrata. Chiesa di Sant'Egidio abate, Madonna lignea, e riproduzione fotografica della stessa prima di essere «trasformata in Madonna di Loreto».

In un siffatto schema compositivo, in cui le analogie sono tali da rendere le due sculture quasi sovrapponibili, vengono per altro introdotte con intelligenza delle variazioni secondarie, nella

disposizione dei capelli, nello scollo delle vesti e nella posizione delle teste, così da restituire a ciascuna opera un margine di individualità. Induce altresì ad escludere un qualsiasi rapporto di dipendenza, l'elevata qualità dell'Assunta, assolutamente compatibile con quella, pur notevole, della Madonna di Servigliano.

Se l'orizzonte da cui presero il via le sculture di Sant'Egidio e Servigliano è quello della produzione pittorica camerinese, una datazione entro l'ottavo decennio del Quattrocento parrà giustificata per il sostanziale allineamento con l'attività centrale di Giovanni Boccati.

ELISA AMOROSI



448. Servigliano (AP). Chiesa di Santa Maria del Piano, Madonna orante.

### Note

<sup>1</sup> Fra le raffigurazioni piú antiche sono numerose le miniature, come quella eseguita intorno al 1336 da Niccolò di Ser Sozzo di Stefano sul frontespizio del Codice dell'Archivio di Stato di Siena, detto «Caleffo dell'Assunta», e quella del Maestro d'Ovile nel Codice n. 61 della Pinacoteca di Siena; fra i dipinti si ricordano: il Trittico dell'Incoronazione, nella Pinacoteca Nazionale di Siena, ed il Polittico del Duomo di Montepulciano di Taddeo di Bartolo; fra le tavole d'altare a rilievo, quelle del Museo civico e di San Frediano a Lucca e quella di

Montemerano (Grosseto) nella chiesa di San Giorgio, riferita al Vecchietta. Una piccola scultura è nella chiesa di Santa Maria di Sovana a Sorano (Grosseto).

<sup>2</sup> Per l'argomento vedi G. VITALINI SACCONI, *Pittura Marchigiana. La Scuola Camerinese*, Trieste 1968; F. ZERI, *Due dipinti, la filologia e un nome. Il Maestro delle Tavole Barberini*, Torino 1961; A. PAOLUCCI, *Per Girolamo di Giovanni da Camerino*, in «Paragone», 239, 1970.

<sup>3</sup> Per Giovanni Boccati e le riproduzioni delle opere citate vedi M. BACCI, *Il punto su Giovanni Boccati (I)*, in «Paragone», 231, 1968, pp. 15-33; ID., *Il punto su Giovanni Boccati (II)*, *ibid.*, 233, 1969. pp. 3-21.

<sup>4</sup> G. DE FRANCOVICH, *Un gruppo di sculture in legno umbro-marchigiane*, in «Bollettino d'Arte», 1929, VII, pp. 481-512.

<sup>6</sup> Serra vede in queste sculture l'apporto di un maggior numero di personalità artistiche, anche di ambito toscano; Carli si tiene sostanzialmente sulla posizione del De Francovich, come Molajoli che all'interno del gruppo ne enuclea uno camerinese. B. MOLAJOLI, *Alcune sculture in legno umbromarchigiane*, in «Atti e memorie della Reale Deputazione di storia patria per le Marche, serie vi, vol. 13, 1932, pp. 103-108; L. SERRA, *L'arte nelle Marche. Il periodo del Rinascimento*, Roma 1934, pp. 190-194; E. CARLI, *La scultura lignea italiana dal XII al XVI secolo*, Milano 1960, p. 103 ss.

<sup>7</sup> Vedine le riproduzioni in G. DE FRANCOVICH, *op. cit.*; *Catalogo della Mostra di opere d'arte restaurate*, Urbino 1970, p. 92, p. 101; *Restauri nelle Marche, Testimonianze, acquisti e recuperi*, catalogo della mostra, Urbino 1973, p. 253. L. SERRA, *Inventario degli oggetti d'arte delle province di Ancona e di Ascoli Piceno*, a cura del M.E.N., Roma 1936, p. 345, fig. ap. 346; *Restauri nelle Marche*, *cit.*, pp. 354-355; M.L. AJMOLA, *Sculture lignee del Quattrocento nell'Abruzzo orientale*, in «Storia come presenza». Ancona 1984, p. 53, figg. 3-4.

<sup>8</sup> La scultura di Sant'Egidio misura cm 90, è simile anche nelle dimensioni a quella di Servigliano che misura cm 86.

## **La Madonna con il Bambino detta «dei Lumi» di Giovanni di Biasuccio Santuario di Santa Maria dei Lumi Civitella del Tronto**

Scolpita in legno policromato, la Madonna è attualmente conservata e venerata in un tabernacolo collocato al di sopra dell'altare maggiore. Il suo stato di conservazione, specie nel rivestimento pittorico, risente gravemente delle troppo drastiche cure a cui è stata sottoposta

soprattutto fra Sette e Ottocento. Il volto della Madonna è interamente ridipinto; sono rifatte anche le sue mani, ed è ristuccato e ridipinto tutto il Bambino. Tracce di ridipintura sono evidenti nelle vesti e nel manto della Madonna, almeno fino al di sopra delle ginocchia. È invece ben conservato il panneggiamento della parte inferiore, dove la doratura originaria è pressoché intatta.

In data 29 settembre 1489, il documento con cui Silvestro dell'Aquila s'impegnava a «facere, instruere ac formare» la Madonna di Ancarano (per la quale si veda oltre) prescrive espressamente che questa «ymago sit et esse debeat ad similitudinem ymaginis facte per magistrum Johannem Blasutii in castro Civitelle sub vocabulo gloriose Marie luminis» (corsivo nostro)<sup>1</sup>. Sulla base dell'indicazione documentaria, che Giacomo De Nicola recuperò per primo nel 1908<sup>2</sup>, e da cui dunque risultava accertato che la Madonna di Civitella era stata eseguita da Giovanni di Balsuccio, prima che Silvestro eseguisse quella di Ancarano, Vincenzo Balzano rintracciò e identificò l'opera nel 1909<sup>3</sup>, stabilendo un punto di riferimento che la letteratura successiva non avrebbe più perduto di vista. Riprendendo l'identificazione del Balzano, infatti, Mario Chini si adoprò già nel corso dello stesso anno a far luce sullo scultore, rendendo note altre notizie che lo riguardano in documenti recuperati fra gli atti notarili dell'Archivio di Stato dell'Aquila<sup>4</sup>.

Il maestro citato nell'atto del 1489 era lo stesso «Iohannes Blasii de Fonte Iannis Vignuni» - «Iohannes Blasciutii de Fonte Iannis Vignuni», o «Iohannes Blasutii de Fonte Iannis Vignuni»: la dizione «Fonte Iannis Vignuni» indica senza dubbi il paese oggi denominato Fontavignone, alle porte di Rocca di Mezzo sull'Altopiano delle Rocche -, che è ricordato all'Aquila fin dall'8 gennaio 1461, con il padre Biagio, detto Biasuccio, già morto, con un fratello minore, Pietro, già «capace», nonché con due sorelle, «Marutia» e Giusta, che diverranno capaci nel 1472. Ma il punto più importante è che questo Giovanni di Biasuccio era anche lo stesso il quale, l'8 dicembre 1471, in società con Silvestro dall'Aquila (il cui nome - si badi - in questa occasione compare nei documenti per la prima volta), stipulò il contratto di locazione d'una «apotheca» sita in «civitate Aquile, in locali de Sancto Victorino, iuxta stratam publicam a duabus partibus, iuxta rem ecclesie Sancti Laurentii de Pizzulo, et alios fines», con l'impegno di tenerla insieme a Silvestro «pro annis quinque [...], pro pensione et mercede florenorum undecim pro quolibet anno».

Rispetto all'importanza delle acquisizioni documentarie, che insieme al recupero delle coordinate storiche riguardanti la figura del Biasucci, venivano già da sole a prospettare sotto una luce inconsueta il problema della giovinezza del maggiore scultore d'Abruzzo nel Rinascimento, vale a dire di Silvestro che s'era impegnato a tener bottega col Biasucci addirittura per cinque anni, non furono di pari portata le valutazioni e le conclusioni storico-artistiche che se ne ricavarono. Il Balzano tentò di attribuire all'autore della Madonna di Civitella, ossia al Biasucci, anche la Madonna dei Lumi di Santa Maria in Platea a Campli<sup>5</sup>, che, datata 1495, sarebbe risultata invece opera indubbia di Silvestro dall'Aquila (si veda più avanti la scheda apposita). Il Chini, in un primo momento si mostrò propenso a una qualche svalutazione del fatto che la Madonna di Civitella fosse stata data a modello a Silvestro per quella di Ancarano, e giudicò il Biasucci «uno di quegli artisti paesani di cui durante la seconda metà del secolo decimo quinto l'Aquila ha avuto buon numero»<sup>6</sup>; in un secondo momento, e almeno a due riprese, diede maggiore importanza sia alla precocità delle notizie documentarie riguardanti il maestro (che ne risultava più anziano di Silvestro non meno di dieci anni), sia alla comunanza di

bottega e di lavoro con Silvestro, che, piú giovane, potrebbe esserne stato influenzato o addirittura indirizzato alla prima maturità, giungendo alla supposizione finale che, nel quadro delle cose aquilane anteriori a quelle accertate del maestro piú giovane, il Biasucci potrebbe essere stato l'autore, chissà se non aiutato da Silvestro stesso, di quel discusso Tabernacolo di Santa Maria del Soccorso che Adolfo Venturi e il Valentiner avevano ripetutamente tentato di attribuire al donatelliano Andrea dall'Aquila<sup>7</sup> Come ricorda il Chini medesimo, la statunitense Laurine Mac Bongiorno giudicò questa supposizione una «attractive conjecture», ma la scartò fermamente, e con argomenti che non hanno bisogno d'essere ribaditi<sup>8</sup>.

Ciò che invece chiede d'essere ribadito è il giudizio dato ultimamente da Massimo Ferretti (in uno scritto - per altro da discutere - su Silvestro dall'Aquila, uscito in un catalogo di destinazione commerciale e nondimeno di alto valore scientifico), secondo cui la data della Madonna di Civitella potrebbe essere anteriore di vari anni rispetto a quella del documento in cui è citata per la prima volta, la sua formula iconografica - con la Madonna in adorazione del Bambino disteso sulle proprie ginocchia - essere un vero incunabulo dello schema specificamente abruzzese documentato solo a date piú tarde, e la sua cultura attestare una «maturazione un po' piú remota (alla quale potrebbe corrispondere, forse, l'Ovidio di Sulmona)»<sup>9</sup>.

Accantonando il rinvio all'Ovidio di Sulmona, che davvero non ha rapporti con una scultura come questa, la Madonna di Giovanni Biasucci non solo esige una datazione piú alta del 1489, diciamo almeno d'un decennio; e non solo ha i titoli per essere valutata l'esempio piú antico d'Abruzzo in fatto di gruppi scultorei con la Madonna adorante il Bambino disteso sulle proprie ginocchia (quella di data piú addietrata che si conosca è infatti la «Sancta Maria leva Pene» firmata e datata 1489 da Carlo dall'Aquila, nella chiesa di Santa Maria in Legarano ad Aspra, Casperia); ma esige una valutazione della sua «maturazione un po' piú remota in rapporto ai legami che l'area aquilana venne stabilendo per tempo, a far data almeno dagli inizi degli anni '70 del Quattrocento, con la cerchia fiorentina del Verrocchio. Lo splendido panneggiamento d'oro che completa la Madonna civitellese nella parte inferiore, e che, come s'è detto, è senza dubbi la parte meglio conservata e piú leggibile della statua, ha la sodezza ornata e anfrattuosa che distingue i capolavori licenziati dal Verrocchio durante gli anni in cui lavorava all'Incredulità di San Tommaso per l'Orsanmichele, e che hanno il loro esempio maggiore nella Madonna col Bambino in terracotta dipinta del Museo del Bargello. La grande «accademia di pieghe con cui il manto di questa Madonna ricade sul bordo del parapetto a cui tutta la composizione s'appoggia, sembra essere il modello piú probabile del panneggiamento del Biasucci. E il punto dovrà essere studiato meglio in altra occasione; ma va detto fin d'ora che l'unica scultura d'Abruzzo avvicicabile alla Madonna di Civitella con qualche probabilità di successo attributivo è il monumentale Crocifisso in legno (inedito, manco a dirlo) che si conserva negletto nella prima cappella, entrando, di Santa Margherita all'Aquila<sup>10</sup>. Arieggiante il bronzo, questo Crocifisso ha una fisionomia cosí energicamente verrocchiesca, da renderlo paragonabile al Crocifisso dipinto dal Verrocchio stesso (forse con la collaborazione del Perugino esordiente nella sua bottega fiorentina) al centro della straordinaria Crocifissione di Argiano, purtroppo rubata e non ancora ritrovata. Per quel che qui interessa di piú, tale Crocifisso ha anche un superbo perizoma dorato e ricco di anfratti, che nello stesso momento in cui richiama il manto della Madonna del Verrocchio al Bargello, si assomiglia in modo impressionante al panneggiamento della Madonna di Civitella<sup>11</sup>.

FERDINANDO BOLOGNA



449. Civitella del Tronto. Santuario di Santa Maria dei Lumi, la Madonna con il Bambino detta «dei Lumi», di Giovanni di Biasuccio.

**Note**

<sup>1</sup> Il documento è trascritto per intero dall'originale conservato tra gli atti notarili nell'Archivio di Stato dell'Aquila, da G. DE NICOLA, Silvestro dell'Aquila, in «L'Arte», XI, 1908, Pp. 10-11. Ma

ne esiste anche un transunto nei manoscritti di Andrea Agnifili, tomo II, p. 327, e non è raro che negli scrittori successivi la data dell'atto sia riferita al 20, piuttosto che al 29, e talvolta addirittura all'anno 1490 invece che al 1489.

<sup>2</sup> Cfr. il saggio citato alla nota precedente.

<sup>3</sup> Cfr. V. BALZANO, Scultori e sculture abruzzesi del secolo XV, in «L'Arte», XII, 1909, pp. 183-187.

<sup>4</sup> Cfr. M. CHINI, Silvestro di Giacomo da Sulmona cittadino aquilano. Documenti raccolti e ordinati per servire allo studio di cinquanta anni di storia artistica aquilana, vol. I. Introduzione, L'Aquila 1909, pp. 30-31.

<sup>5</sup> Cfr. BALZANO, Scultori e sculture abruzzesi del secolo XV. cit.

<sup>6</sup> Cfr. CHINI, Silvestro di Giacomo da Sulmona.... cit., rispettivamente pp. 31 e 29.

<sup>7</sup> Cfr. M. CHINI, Pittori Aquilani del '400, in «Rassegna d'Arte degli Abruzzi e del Molise», 1, 1912, pp. 11-12, 119. Per la redazione più completa della posizione riassunta nel testo, cfr., dello stesso autore, Silvestro Aquilano e l'arte in Aquila nella II metà del sec. XV, L'Aquila 1954, pp. 132-135, e in particolare 134-135.

<sup>8</sup> Cfr. L. MAC BONGIORNO, The date of the Altar of Madonna in Santa Maria del Soccorso, Aquila, in «The Art Bulletin», XXVI, 1944, n. 3, pp. 188-192. Citando questo scritto, il Chini, Silvestro Aquilano.... cit., p. 134, ne indica la data del 1942, scambiandola con l'altro della stessa autrice, Notes on the art of Silvestro dell'Aquila, uscito sulla medesima rivista appunto in quell'anno.

<sup>9</sup> Cfr. M. FERRETTI, Silvestro dell'Aquila, Madonna col Bambino, scheda n. 8 del catalogo di vendita Da Biduino ad Algardi. Scultura e pittura a confronto, a cura di Giovanni Romano, Galleria Antichi Maestri Pittori, Torino 1990, p. 75.

<sup>10</sup> Su questo impressionante Crocifisso, lo scrivente ha già richiamato l'attenzione in Per una storia delle arti medievali e moderne nel Mezzogiorno Continentale. Introduzione, in «Storia del Mezzogiorno», «Storia di Napoli, del Mezzogiorno Continentale e della Sicilia»), vol. XI, Aspetti e problemi del Medioevo e dell'Età Moderna, 4, Napoli 1993, p. 239.

<sup>11</sup> Per altra bibliografia sull'opera, ma di carattere soltanto «guidistico», cfr. anche L.V. BERTARELLI, Guida d'Italia del T.C.I., Italia Meridionale, vol. 1, Abruzzo, Molise e Puglia, Milano 1926, p. 420; e Guida turistica di Campi e Civitella del Tronto, Teramo 1991, p. 83.

## **La Madonna con il Bambino di Silvestro dall'Aquila Chiesa di Santa Maria della Pace Ancarano**

Il 9 settembre 1489, con un atto rogato all'Aquila dal notaio Berardo di Rascino, «Silvester Jacobi de Sulmona» s'impegnava per la somma di 54 ducati, con «sir Pieris Paulo et sir Micutio tamquam hominibus mandatis pro universitatis de Anchara», a «instruere ac formare quandam ymaginem in formam gloriose virginis Marie, receptantem et quod teneat filium suum in genibus, de lignamine ac cum omnibus expensis concurrentibus ad dictam ymaginem suis sumptibus videlicet fornita de oro et azzurro [...]; que ymago sit et esse debeat ad similitudinem et formam cuiusdam ymaginis facte per magistrum Johannem Blasutij in castro Civitelle, sub vocabulo gloriose Marie luminis [...]. Et plus quod ab hominibus expertis ac peritis in arte iudicetur ac videatur esse pulchriorem ac ditiorem in opere et sumptu ac ornamentis [...]»<sup>1</sup>.

L'identificazione della scultura presente in Santa Maria della Pace ad Ancarano con quella commessa a Silvestro nel documento riferito, non è stata delle più pacifiche, e il quesito da essa sollevato s'è venuto accompagnando a dubbi ed esitazioni, che o hanno ceduto il passo a negazioni vere e proprie, o sono state causa di gravi fraintendimenti.

Condizionato dal confronto con la Madonna di Giovanni di Biasuccio a Civitella, che la stessa commissione aveva imposto a Silvestro di prendere a modello, Giacomo De Nicola fu infatti il primo a lamentare: «il Bambino che [la Vergine ...] già adorava disteso sulle sue ginocchia [...] s'è distaccato dal suo sguardo amoroso e ha preso altra positura disfacendo il gruppo»<sup>2</sup>. Di qui la tesi, avanzata subito dopo da Vincenzo Balzano, che quel mutamento, seppure non sia tale da escludere che la Madonna di Ancarano possa essere identificata con la Madonna commessa a Silvestro nel 1489, obbliga in ogni caso a pensare a un rimaneggiamento, intervenuto successivamente<sup>3</sup>. Spingendosi più avanti nella negazione dell'identità fra statua pervenuta e statua documentata, Adolfo Venturi si provò invece a raccogliere una diceria, più che una "tradizione locale", secondo cui la statua di Ancarano sarebbe addirittura «una copia fatta da un certo Acqua, mentre l'originale è andato perduto»<sup>4</sup>. Né si ricavano opinioni più precise dai due pur diversi interventi del Chini, per il quale: nel 1909, la Madonna di Ancarano, «O è essa la Madonna di Silvestro guasta dall'ignoranza [...]», o è la "copia" di Acqua della «tradizione locale» menzionata dal Venturi; nel 1954, la stessa opera è sí annoverata fra le sculture di Silvestro, ma senza dissipare l'aura di dubbio addensata dagli scrittori precedenti, e con l'aggiunta di osservazioni divaganti che tendono a sfocare, per giunta senza citarlo, anche il solo parere competente pubblicato nel frattempo<sup>5</sup>. In un saggio uscito dodici anni prima, e rimasto a tutt'oggi il migliore dedicato a Silvestro, Laurine Mac Bongiorno aveva infatti riservato alla statua di Ancarano un passo in cui, non solo l'opera è legittimata fra le sicure dello scultore aquilano<sup>6</sup> (a onta di talune difficoltà di lettura), ma è paragonata a uno dei raggiungimenti più rappresentativi della sua arte: la tomba di Maria Pereyra-Camponeschi e di sua figlia Beatrice in San Bernardino all'Aquila; per altro, con la valorizzazione della somiglianza che corre fra l'acconciatura del velo da capo della Madonna e quella della Pereyra defunta, nonché dell'affinità che si riscontra fra lo sviluppo dei drappi nella veste ricadente dalle ginocchia della Madonna e quello dei mantelli del San Giovanni Battista o della Santa Caterina d'Alessandria presenti sui pilastri laterali della tomba aquilana. Scrivendo testualmente: «Dal capo [s'intende, della Madonna di Ancarano] le piove sugli omeri [...] un velo molto pieghettato, senza preciso ricordo del velo vedovile di Maria Camponeschi, ma anche senza dimenticanza di esso»<sup>7</sup> (il corsivo è nostro), è evidente che il Chini del 1954 intendesse lasciarsi alle spalle, né senza un'ostentata ambiguità, proprio questo parere della Bongiorno. E proprio da esso, viceversa, che conviene riprendere le mosse, perché il nodo storico-artistico che fa della statua di

Ancarano una tappa importante nel cammino di Silvestro si stringe giusto in rapporto a quel che emerge dalla tomba Pereyra-Camponeschi<sup>8</sup>.

Senza dubbi, il gruppo ligneo in esame non è in perfetto stato di conservazione. Sono d'una certa ampiezza le ridipinture che si riscontrano nella parte superiore della statua, soprattutto sul capo, nel volto e sugli omeri della Madonna. Ridipinture del medesimo genere non mancano nemmeno sull'incarnato del Bambino; ed è probabile che le mani della Madonna siano rifatte per intero. Nel complesso, tuttavia, non v'è motivo di diffidare della genuinità dell'opera come organismo plastico, e, sebbene ripassata qua e là, nemmeno della sua policromia. Ché, se in un punto non hanno avuto torto coloro che in passato hanno parlato di alterazioni e rifacimenti seriori, ritengo che ciò abbia riguardato esclusivamente la collocazione del Bambino. Predisposto dall'origine, per precise e ben note ragioni liturgico-devozionali, a essere smontato e mutato di posizione, si può dar per certo che, in origine, il paffuto fanciullo benedicente e sgambettante non fosse disposto verticalmente, a sedere in grembo alla Madonna,

come si vede oggi; bensì orizzontalmente, disteso sulle ginocchia di lei, giusto come si riscontra - per addurre un esempio non remoto - nella Madonna di Santa Maria a Campli di cui si tratterà nella scheda successiva; e tanto da restituire un motivo all'atto di adorazione in cui sono raffigurate le mani giunte della madre. Anzi, proprio al confronto con il Bambino della Madonna di Campli, che, come non è mai stato rilevato fino a ora, è una vera e propria riedizione in controparte di quello di Ancarano, è possibile pervenire alla conclusione che quest'ultimo giacesse sulle ginocchia della madre con i piedini volti verso la destra e il capo verso la sinistra di lei, in modo da spiegare perché lo sguardo di questa sia rivolto appunto da quella parte. In ogni caso, gli argomenti addotti sono buoni a risarcire senza traumi la sempre lamentata discrepanza fra la Madonna di Ancarano e quella di Civitella del Tronto (di cui abbiamo trattato nella scheda precedente), che il contratto di commissione del 1489 imponeva a Silvestro di prendere a modello: «receptantem et quod teneat filium suum in genibus». E dal momento che il discorso è tornato a questo contratto, un altro punto merita nota. Si tratta del fatto che, come gli agenti dell' «Universitas» ancaranese richiesero espressa mente che la statua fosse «fornita de oro et azzurro», i colori dominanti di cui la statua è ricoperta ancora oggi, a onta delle ridipinture, sono appunto l'oro fulgente, che dilaga sul vasto manto della Madonna, e l'azzurro, talora anch'esso bordato d'oro, che ricopre per intero il suo velo da capo ei risvolti del manto, lasciati in grande evidenza anche sul dosso.

Resa giustizia all'autenticità dell'opera, e constatata la sostanziale rispondenza di questa alle prescrizioni del contratto, occorre affrettarsi a puntualizzare che l'obbligo di esemplarla «ad similitudinem et formam ymaginis facte per magistrum Johannem Blasutij in castro Civitelle», era nel medesimo contratto accompagnato dalla clausola, non meno vincolante: «quod ab hominibus expertis ac peritis in arte iudicetur ac videatur esse pulchriorem ac ditioem in opere et sumptu ac ornamentis». Assolto l'obbligo di rilevare dal gruppo di Civitella l'«immagine», ossia lo schema di fondo, si voleva insomma che Silvestro andasse oltre. Subordinandone l'esito al giudizio di competenti, si voleva, in altri termini, che Silvestro sorpassasse lo stadio rappresentato dal Biasucci: senza dubbi, lungo la linea di maggior «bellezza» (pulchritudo) che Silvestro era venuto sviluppando dopo la scadenza del quinquennio di coabitazione pattuito all'Aquila nel dicembre 1471 con il Biasucci stesso (si vedano i dati nella scheda apposita).

Nonostante il libro del Chini, pubblicato nel 1954, e i numerosi interventi che si sono susseguiti anche in tempi recentissimi<sup>9</sup>, gli studi sulla cultura figurativa di Silvestro non hanno fatto

progressi apprezzabili rispetto a quanto prospettò la Mac Bongiorno nel saggio del 1942 citato più sopra. Restano da chiarire soprattutto i nessi in cui le ricerche del maestro si trovarono implicate fra gli avanzati anni 1470 e l'inizio degli anni 1490<sup>10</sup>.

La premessa andrà centrata saldamente sulla circostanza, finora non valorizzata, che i resti della tomba del cardinale Amico Agnifili - oggi divisi fra il Duomo e la chiesa di San Marciano all'Aquila, datati al 1480 secondo l'anno iscritto accanto alla firma del maestro, ma intrapresi il 15 settembre 1476, quando l'opera fu allogata -, dichiarano perdurante lo stesso debito nei confronti del Verrocchio che abbiamo rilevato nella Madonna di Civitella di Giovanni di Biasuccio, e specialmente nel Crocifisso di Santa Margherita all'Aquila, che al Biasucci - come s'è accennato - potrebbe non essere estraneo. Il lenzuolo funebre che ricade sul sarcofago dalla figura del giacente nella tomba aquilana non potrebbe essere più simile alla parte inferiore del manto della Madonna civitellese. Sia poi, o non, sostenibile la tesi, cara specialmente alla Bongiorno, che Silvestro soggiornasse a Firenze prima del 1471 (e magari anche una seconda volta, durante gli anni della società col Biasucci), caratteri pronunciatamente Verrocchieschi sono stati rilevati anche nel ben noto San Sebastiano di Santa Maria del Soccorso, sempre all'Aquila, che ha iscritta la data del 1478, ma che, avendone Silvestro ricevuto l'allogazione solo il 1° dicembre di quell'anno (ossia, quando s'era ormai placata la peste del giugno-agosto, che con ogni certezza fu l'occasione prossima della sua esecuzione)<sup>11</sup>, non poté non essere scolpito qualche tempo dopo, e perciò in sostanziale coincidenza con il momento centrale dei lavori per la tomba Agnifili. In secondo luogo, occorre apprezzare a dovere il convergere di altri due fatti, neanch'essi valutati secondo il verso giusto dagli studi: il primo è che nel novembre 1479 compare come collaboratore di Silvestro un «Magister Franciscus Trugii de Florentia», il quale il 25 gennaio dell'anno appresso stipula con lo scultore aquilano una società vera e propria, «de arte scalpelli», per la durata d'un anno a partire dal 1° febbraio prossimo, promettendo «durante anno predicto laborare tam ipse quam etiam habere curam laborantium eorum»<sup>12</sup>: il secondo è che, in epoca immediatamente successiva, la situazione aquilana mostra la tendenza a svolgere la premessa verrocchiesca in una direzione coincidente con quella di Francesco di Simone Ferrucci, comparso nel 1483 a Perugia con il bellissimo tabernacolo del santuario di Monteluca.



450. Ancarano. Chiesa di Santa Maria della Pace, Madonna con il Bambino di Silvestro dall'Aquila.

E esattamente questo svolgimento che caratterizza il discusso ma tutt'altro che mediocre tabernacolo di Santa Maria del Soccorso all'Aquila, la cui datazione sul 1483-85 è l'unica in grado di dar ragione degli aspetti piú recenti della sua pur complessa fisionomia stilistica<sup>13</sup>, e

non senza stimoli a introdurre la possibilità che la sua "authorship" abbia eventualmente a che fare proprio con Magister Franciscus Trugii de Florentia», socio di Silvestro.

Il terzo punto da mettere in valore è che la congiunzione post-verrocchiesca additata dal collegamento del tabernacolo del Soccorso con il tabernacolo del Ferrucci a Perugia implica il coinvolgimento progressivo delle cose di Silvestro, dapprima con quelle dell'Umbria centro-meridionale, quindi con quelle delle Marche adriatiche, e segnatamente del Montefeltro. A guardar bene, sta che nello stesso San Sebastiano del Soccorso la componente verrocchiesca si congiunge a un'altra che, mentre lo distanzia radicalmente dai modelli fiorentini ai quali s'è voluto paragonarlo più spesso (primo fra questi il San Sebastiano del Rossellino a Empoli), lo fa assomigliare da vicino, né solo nell'iconografia, a statue in legno di pura matrice umbra, e sia pure con implicazioni veneziane, come il San Sebastiano di Sangemini ora nella Pinacoteca di Perugia, e il San Sebastiano di Stroncone ora a Spoleto, che di questo è quasi una replica<sup>14</sup>. La formula iconografica dei quali, per altro, risale al prototipo promulgato in pittura da nessun altri che Piero della Francesca, con il San Sebastiano d'uno degli scomparti più antichi del polittico di Borgo San Sepolcro: - prototipo accolto durante gli avanzati anni 1470 anche da Antonello da Messina, nel capolavoro ora a Dresda ma dipinto a Venezia per Venezia, nonché da Antoniazio Romano, via-Melozzo, nel San Sebastiano di Palazzo Venezia a Roma. D'altronde, in anni non lontani da quelli in cui inviava a Perugia il tabernacolo di Monteluca, è opinione comune che Francesco di Simone prendesse una parte non piccola nella decorazione del Palazzo Ducale di Urbino, e ciò dopo aver eseguito il sepolcro di Alessandro Tartagni per San Domenico a Bologna (1479-80) ed esser comparso anche nelle Romagne<sup>15</sup>. La circostanza è importante non solo per intendere un aspetto ulteriore del tabernacolo del Soccorso all'Aquila, nel quale la conoscenza del tabernacolo perugino del Ferrucci (e magari anche del sepolcro Tartagni) sembra mescolarsi a elementi estratti proprio dal Palazzo Ducale di Urbino - precisamente, dalle decorazioni marmoree dipinte in bianco, azzurro e oro che connotano il ben noto Camino della sala degli Angioli, opera d'un altro fiorentino frequentatore di Bologna e dell'alta Marca, Domenico Rosselli<sup>16</sup> -, ma per agevolare l'ultimo e decisivo riconoscimento. Il quale è questo: che non s'intende molto della cultura messa a frutto da Silvestro nella tomba di Maria Pereyra-Camponeschi e di sua figlia Beatrice in San Bernardino, opera fondamentale della sua maturità, se non ci si avvede che essa, lungi dal dipendere dai modelli ormai lontani di fiorentini d'altra estrazione quali Desiderio da Settignano o il solito Rossellino, ovvero dalla cerchia lombardo-tosco-romana di Andrea Bregno, o magari dalla composita sfera aragonese della Napoli degli anni 1480, rappresentata in scultura da monumenti sincretistici quale il sepolcro di Diomede Carafa in San Domenico Maggiore al quale il sepolcro Camponeschi è stato paragonato più di recente<sup>17</sup>, in realtà comporta un collegamento intimo proprio con il clima architettonico-decorativo del Palazzo di Urbino; e tanto da indurre a prospettare una presenza attiva, quanto meno una personale e non distratta frequentazione urbinata, di Silvestro stesso.

L'ordinamento volumetricamente lucido e scandito della serie di festoni che orna la fascia superiore del sarcofago nella tomba aquilana, e che giuoca tanta parte nella trasformazione d'un partito decorativo in un autentico organismo architettonico, non potrebbe esser più simile, anche nella funzione strutturante, a quanto si vede sulla trabeazione della Porta della Guerra all'ingresso della Sala delle Veglie nel palazzo urbinata<sup>18</sup>. Lo stesso deve dirsi della sequenza di girali che decorano con non minore limpidezza spaziale la parte bassa del sarcofago maggiore, come di quella mediana del minore nella zona basamentale. Il riscontro con i girali che incorniciano la targa dello stemma di Federico nel primo pianerottolo della scalea della mole

feltresca<sup>19</sup>, come la nicchia sorella in cui è la statua del duca dovuta al Campagna, è questa volta tale da far pensare a una ripresa come per calco: nel metro di sviluppo non meno che nella singolarità d'ogni elemento - forma delle rosette, giro e intreccio dei tralci, modulazione e sagomatura delle foglie. Ma da Urbino, dove la copia decorativa degli interventi di Ambrogio Barocci (al quale sono dovute tutte le parti finora citate) era stata voltata all'ordine che si sa dalla metrica «pierfranceschiana» che Luciano Laurana aveva impresso agli spazi plastico-architettonici dell'edificio<sup>20</sup>, l'autore del sepolcro Camponeschi dovette derivare soprattutto l'elemento che meno è stato osservato nell'opera, ma che piú originalmente la caratterizza: la chiarificazione compositiva globale, per la quale le specchiature dicrome a zone verticali affiancate, che avevano usato spartire la parete di fondo delle camere funerarie dei sepolcri fiorentini, qui sono sostituite da uno specchio unico a sviluppo orizzontale, sormontato da una lunetta sgombra all'interno d'ogni motivo anche plastico, specchio e lunetta di color rosso unito, arieggiante il porfido<sup>21</sup>, mentre tutti gli elementi figurati (qualunque sia il diverso precedente culturale che recano ancora impresso) tendono a purificarsi in una distesa chiarezza: raccolta, questa chiarezza, sotto l'arcata del coronamento, nella luminosa pace formale della giacente, con il sarcofago scolpito come uno scrigno eburneo, sorvegliato dai putti reggi-stemma che si ritraggono per farne risaltare meglio la nitidezza, e rinserrante fra i piedi leonini il terso corpo semi-nudo, anche se teneramente paffuto, dell'altra defunta, la «Camponisca infans dulcissima, quae vixit menses XV».

Ebbene, la maggior «bellezza» a cui l'università di Ancarani chiese che Silvestro improntasse la Madonna commessagli nel 1489, è esattamente quella che Silvestro aveva guadagnato per tali vie. Né occorre trascurare l'accertamento definitivo, dovuto a Roberta Sulli, che il sepolcro Pereyra-Camponeschi, commesso il 26 aprile 1488, e in corso di lavorazione dal 28 settembre, quando se ne apprestavano i materiali, fu completato non già nel 1496 - secondo quanto s'è sempre ripetuto sulla fede d'una tradizione erronea risalente ad Angelo Leosini -, bensí non piú tardi del 1490, quando la Camponeschi, allora ritenuta a Napoli e morta poco dopo, ne dispose il compimento per procura, per giunta esigendo che fosse iscritto della clausola «vivens posuit»<sup>22</sup>. Da ciò, esce infatti documentato che il sepolcro aquilano (1488-90) e la Madonna ancaranese (1489) furono eseguiti in sostanziale contemporaneità. Non si può credere di meno, se si osserva che, in aggiunta alle coincidenze parziali già ben rilevate dalla Mac Bongiorno (specialmente nel velo da capo, che ricorre nella Camponeschi come nella Madonna), il gruppo ligneo di Ancarani richiama il sepolcro Pereyra-Camponeschi anche nel Bambino, che è similissimo, non tanto ai putti reggi-scudo - "topos" ricorrente troppo spesso e in modo troppo generico nei confronti usati ad altro proposito, quanto e soprattutto alla figura della piccola Beatrice, bellissima «dormiente» fra le zampe leonine del sarcofago. Ciò, per altro, nello stesso momento in cui ci si avvede che il limpido pannello d'oro che ricopre la Madonna, e la plastica sodezza della struttura architettonica che caratterizza la sua mole, combaciano perfettamente con il punto di stile che abbiamo rilevato in ogni parte del sepolcro, e che ormai sappiamo essere di pura marca urbinata.

L'identificazione e la definizione culturale di un momento dell'arte di Silvestro rappresentato alle soglie del 1490 dalla congiuntura del sepolcro Camponeschi con la Madonna di Ancarani, sono per giunta in grado di fornire sia la base per un ampliamento di raggio della loro efficacia storica, sia un sicuro punto di riferimento per stabilire quali delle opere finora attribuite al maestro siano sue effettivamente.



451. Ancarano. Chiesa di Santa Maria della Pace,  
Madonna con il Bambino di Silvestro  
dall'Aquila, prospetto laterale.

Per quanto riguarda il primo punto, l'occasione presente è la più idonea a far conoscere un'importante e bella Madonna in legno policromato, priva del Bambino purtroppo, che nondimeno è ancora in atto di adorare, passata anni a dietro sul mercato antiquario di Roma. Che si tratti di Silvestro al livello più alto e giusto nel momento descritto, bastano a provarlo il medesimo velo da capo, che ha già permesso di fare il punto fra il velo della Camponeschi giacente e quello della Madonna ancaranese, nonché la concezione plastico-volumetrica della statua tutta, la cui originale flessione a una più toccante elaborazione dei sentimenti non impedisce di riconoscervi la stessa pienezza di struttura osservata nella medesima Madonna di Ancarano.

Per quanto riguarda il secondo punto, è l'ampliamento della rete di riscontri derivato dall'immissione del nuovo pezzo nel contesto «anno 1490» qui ridisegnato, che impone di espungere dal catalogo del vero Silvestro sia la pur bellissima Madonna degli «Antichi Maestri Pittori», pubblicata nel 1990 da Massimo Ferretti, e da lui paragonata proprio alla Madonna di Ancarano, sia le varie altre che lo stesso studioso ha inteso recuperare allo scultore aquilano dagli incertissimi cataloghi di opere affastellate sul suo nome dai passati scrutinatori. In questa sede, non è possibile svolgere tutti gli argomenti che sarebbero necessari. Rinviando la dimostrazione ad altra occasione, e riservando qualche nota ulteriore alla scheda successiva, mi limito a indicazioni da catalogo e ad annotazioni stenografiche.



452. L'Aquila. Cattedrale di San Bernardino.  
Silvestro dall'Aquila, particolare del sepolcro  
Pereyra Camponeschi.

A Silvestro, oltre alla Madonna di collezione privata di cui s'è detto e alla Madonna documentata di Ancarano, che sono le piú antiche del maestro finora conosciute, appartengono soltanto: la Madonna di Campli del 1495 e quella poco piú tarda di San Bernardino all'Aquila (se ne tratterà nella scheda successiva), che rappresentano una redazione rinnovata del tema, nonché - io credo - la Madonna in piedi, di terracotta a figura intera e con il Bambino in braccio, passata dalla Parrocchiale di Torano presso Tagliacozzo al Museo Civico di Rieti, che nella parte inferiore sembra comportare effettivamente l'intervento d'un aiuto, ma che non ha a che fare in nessuna delle due parti con Paolo Aquilano, al quale si è voluto trasferirla<sup>23</sup>.

A Paolo Aquilano, identificabile con Paolo da Montereale il vecchio (piuttosto che con il giovane, come è stato scritto)<sup>24</sup>, morto nel 1498 secondo il «Libro dei fuochi di dieci anni dopo, e autore della Madonna detta «Levapéne» già a Civitaquana, ora al Museo del Castello all'Aquila, la cui data iscritta accanto alla firma non era affatto il 1475 - come si continua a ripetere erroneamente -, bensí il 1498, ben altrimenti conveniente al suo sofisticato punto di stile e non certo in contraddizione con la data di morte dell'autore<sup>25</sup>, spetta invece proprio la Madonna degli «Antichi Maestri Pittori» che Ferretti ha voluto assegnare a Silvestro<sup>26</sup>. L'acuto e brillante allungamento delle forme che contrassegna quest'ultima, nonché taluni particolari delle sue vesti, come gli sbuffi a taglio delle maniche d'inconfondibile moda tardo-quattrocentesca (e non coincidenti, come crede Ferretti, con quelli della Pereyra nel sepolcro dell'Aquila), si rivedono

con grande precisione solo nella Madonna adorante ora ai Cloisters di New York, che costituí un punto di riferimento basilare per la ricostruzione di Paolo elaborata circa trent'anni a dietro da Carmen Gómez Moreno<sup>27</sup> e che occorre tenere in gran conto per gli svolgimenti futuri. In base a essa, infatti, va assegnata a Paolo Aquilano anche la bellissima Madonna priva del Bambino di Santa Maria Mater Domini di Chieti, la quale, assegnata un tempo al Gagliardelli, è stata da Ferretti trasferita a Silvestro, bensí in base all'argomento fondato, ma facile da rivoltare, che essa spetta allo stesso scultore della Madonna degli «Antichi Maestri Pittori».



453-454. Ubicazione sconosciuta. Silvestro dall'Aquila, Madonna orante, veduta laterale e frontale.

Come l'autore di questa non è Silvestro, nonostante i suggestivi confronti addotti sempre da Ferretti con le parti del sepolcro Pereyra-Camponeschi da cui pure è certo che tale autore dipende, non resta da prender atto che, per tutti gli argomenti esposti finora, lo scultore delle due Madonne si identifica effettivamente con Paolo. Al quale, infine, e sempre per le medesime ragioni, va assegnata anche il raffinato busto di Madonna del Wellesley College a Northampton, che fu attribuito di nuovo a Silvestro dalla Mac Bongiorno<sup>28</sup>, ma che ha il piú preciso punto d'innesto proprio al tempo della Madonna di Civitaquana. Quanto al Presepe di San Francesco a Leonessa, che Roberto Cannatà assegno a Paolo con argomenti tanto confusi da non sorprendere che suscitassero perplessità<sup>29</sup>, non sarei cosí reciso a negarglielo, come sembra esserlo Ferretti<sup>30</sup>). Se ci s'intende a dovere, non v'è motivo per non riconoscere che i tre angeli del fondo sono omogenei alla fisionomia del maestro quale risulta dal complesso dei collegamenti prospettati dalla Gómez Moreno. Viceversa, non si addice di certo a questo Paolo il mediocre San Francesco di Santa Maria della Pace a Fontecchio, che pure è firmato da un «Paulus Aquilanus», né v'è motivo di dubitare della firma<sup>31</sup>. L'omonimia, già ipotizzata da Ferretti, è il solo argomento da invocare; tanto piú che un secondo Paolo Aquilano è

documentato, ed è precisamente il piú giovane Paolo di Jacopo di cui s'è detto. Quel che non ha dalla sua la piú piccola verosimiglianza, è l'opinione avanzata dal Cannatà già nel 1980, poi riproposta con maggior convinzione l'anno successivo, secondo cui il Paolo firmatario del San Francesco di Fontecchio, scultore, dovrebbe essere identificato nientedimeno che con il Maestro di San Giovanni da Capestrano, pittore; per di piú, dopo averne decapitato il catalogo, ricostruito da chi scrive nel lontano 1950, delle tavole fondamentali di Napoli e di Roma<sup>32</sup>. Questa opinione contrasta clamorosamente sia con i tempi che con l'ordine storico-artistico: l'unità tipologica e linguistica di parti inequivocabili del San Bernardino di Roma, come la scena del fondo, con i caratteri dello stendardo di San Giovanni da Capestrano all'Aquila, sono tali da ribadire fermamente l'unità del maestro, e questi, il cui punto di partenza resta senza il piú piccolo dubbio il Sant'Antonio di Santa Maria delle Croci a Napoli, può aspirare seriamente, come ho già detto altrove, a essere identificato con il pittore «Johanne[s] Barth[olomeji de Aquila]», documentato a Napoli - secondo quanto si apprende da un atto notarile ritrovato da Guido Donatone - dal giugno 1448<sup>33</sup>. Dunque, un aquilano certamente; ma formatosi a Napoli nel momento qualificante dell'insorgere flandro provenzale di Colantonio, e poi risalito nell'Italia centrale e in patria a incontrare nuove esperienze.

Prima di lasciare definitivamente l'argomento, aggiungo ancora che nel contesto di opere cosí tecnicamente e stilisticamente eterogenee, come quelle aggregate da Cannatà sotto il nome del "suo" Paolo, l'eventualità che lo scultore di Fontecchio sia anche l'autore dei dipinti aquilani del Maestro di San Giovanni da Capestrano (alias Giovanni di Bartolomeo dall'Aquila), è esclusa in assoluto anche alla luce di un'altra delle supposizioni avanzate da Cannatà stesso: ossia, che sarebbe di «Paolo» anche la Madonna di Loreto già del Conte Ricci a Rieti, poi passata alla Morgan Library e ora in deposito presso il Metropolitan Museum di New York, che dal Berenson in avanti, e fino al catalogo Zeri-Gardner del 1980, è sempre stata attribuita a Saturnino Gatti<sup>34</sup>. Ebbene, quest'opera non ha il piú piccolo rapporto né con Paolo, a qualunque dei due di questo nome ci si voglia riferire; né con lo stendardo di San Giovanni da Capestrano, che, al confronto, sembra appartenere a un altro continente; meno ancora con la tavola delle Stimmate di San Francesco, che è il complemento necessario dello stendardo del Capestrano. Le quali Stimmate, per di piú, esattamente come lo stendardo, non hanno rapporti di sorta con il Gatti, per l'intero arco della sua carriera. Con il Gatti, invece, ha rapporti strettissimi proprio la Madonna newyorkese, e giusto con il Gatti d'estrazione piú squisitamente verrocchiesca. Riconfermata al maestro, al quale sarebbe davvero storto negarla; e almeno nei termini sintomatici di cui ho già fatto cenno in un'altra occasione; la Madonna di Loreto è infatti il piú importante pezzo d'appoggio per ricostruire, sulla fede dei documenti ben noti, l'attività che Saturnino andò a svolgere nel 1490 addirittura a Terranova di Calabria<sup>35</sup>.

Da ultimo, ritengo che vadano assegnate a un maestro diverso da Silvestro - al quale s'insiste poco utilmente ad attribuirle<sup>36</sup> -, ma anche da Paolo, con il quale non hanno rapporti di sorta, e a ragione ancora maggiore diverso da «Magister Iohannes Antonius Aquilanus», l'ultimo nome storico recuperato alla già folta cerchia dei «madonnari» abruzzesi al quale don Crocetti ha voluto trasferire entrambe le opere<sup>37</sup>, sia la bellissima Madonna con il Bambino di Santa Maria delle Grazie a Teramo, sia quella, sostanzialmente gemella, che era a Santa Margherita all'Aquila ed è ora al Museo degli Abruzzi al Castello. Si tratta d'un'altra e ben individuata figura di scultore, con ogni probabilità aquilano, attivo in parallelo temporale con Giovanni di Biasuccio e con il primo Silvestro, ma da lasciare per ora nell'anonimato.

**Note**

<sup>1</sup> Il testo del documento fu ripubblicato per intero da GIACOMO DE NICOLA, Silvestro dell'Aquila, in «L'Arte», XI, 1908, pp. 1-16 (in particolare, pp. 10-11). In transunto, figura anche nei manoscritti di Andrea Agnifili, tomo II, p. 327 («Pro Mag. Silvestro Jacobi di Sulmona et viro Micutio Cole Ant. de Monte Calvo. Promisit dictus Silvester facere imaginem beate Virginis cum filio in brachiis ejusdem Virginis suis sumptibus asportando in Ancara sumptibus huniversitatis»), bensì con la supposizione che riguardasse un'opera di pittura. Per la dimostrazione che il documento registato dall'Agnifili sia lo stesso poi ripubblicato dal De Nicola, e che si riferisca a una scultura, non già a una pittura, cfr. E. BOLOGNA, Per l'arte di Silvestro dall'Aquila, tesi di laurea discussa presso l'Università di Roma, relatore Pietro Tocsca, nell'anno accademico 1946-47, p. 100, nota 26. (Sebbene sia rimasta inedita, mi permetterò di far riferimento a questa tesi anche in seguito).

<sup>2</sup> Cfr. DE NICOLA, Silvestro dell'Aquila, cit., p.

<sup>3</sup> Cfr. V. BALZANO, Scultori e sculture abruzzesi del sec. XV, in «L'Arte», XII, 1909, p. 184.

<sup>4</sup> Cfr. A. VENTURI, Storia dell'Arte Italiana, vol. VI. La scultura del Quattrocento, Milano 1908, p. 630.

<sup>5</sup> Cfr. M. CHINI, Silvestro di Giacomo da Sulmona, L'Aquila 1909, pp. 52-53; ID., Silvestro Aquilano e l'arte in Aquila nella II metà del sec. XV, L'Aquila 1954, pp. 294-296.

<sup>6</sup> Cfr. L. MAC BONGIORNO, Notes on the art of Silvestro dall'Aquila, in «The Art Bulletin», XXIV, settembre 1942, pp. 231-243.

<sup>7</sup> Cfr. M. CHINI, Silvestro Aquilano e l'arte in Aquila nella II metà del sec. XV, cit., p. 295.

<sup>8</sup> Sebbene senza sostanziali novità, hanno fatto riferimento all'opera anche E. CARLI, Scultura lignea italiana, Milano 1960, p. 105, e (ma non senza imprecisioni) M.A. PAVONE, Madonna che adora il Bambino. Chiesa di Santa Sinforosa, Tossicia, in DAT, 1, p. 330.

<sup>9</sup> Cfr., in particolare, CH. SEYMOUR jr., Sculpture in Italy: 1400-1500, Harmondsworth 1966; ID., A newly acquired Italian Mater Domini for Williams College, in «Art Journal», XXVI, 1, 1966-67, pp. 39-73; C. GÓMEZ MORENO, Three Madonnas in search of an author, in «The Metropolitan Museum Bulletin», giugno 1967, pp. 384-396; R. SULLI, Il monumento funebre Pereyra-Camponeschi: contributo allo studio della cultura antiquariale a L'Aquila nel secondo Quattrocento, in «Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria», LXXVII, 1987, pp. 207-228; M. FERRETTI, Silvestro dell'Aquila: Madonna col Bambino, in Da Biduino ad Algardi: pittura e scultura a confronto, catalogo a cura di G. Romano, Antichi Maestri Pittori, Torino 1990, scheda n. 8, pp. 70-89; F. NEGRI ARNOLDI, La scultura del Quattrocento, in Storia dell'Arte in Italia, Torino 1994, pp. 152-153, 160, note 55-60.

<sup>10</sup> Quanto verrà esponendo di qui in avanti, dipende, spesso a parola, dalla trattazione che lo scrivente ne fece per la prima volta nel 1946-47, nella tesi di laurea citata più a dietro.

<sup>11</sup> Il collegamento del culto di San Sebastiano con eventi epidemici quale la peste, era cosa corrente dal Medioevo, c- come si sa. non solo all'Aquila. Deve perciò ritenersi decisivo il fatto che un'epidemia pestifera particolarmente grave - gli annalisti parleranno addirittura di quattordicimila morti - imperversò all'Aquila e nel suo territorio appunto dal giugno all'agosto del 1478: cfr. R. COLAPIETRA, *Spiritualità, coscienza civile e mentalità collettiva nella storia dell'Aquila*, L'Aquila 1984, p. 210, nota 190, con il rinvio ad A.L. ANTINORI, *Annali*, L1, 2, c. 757.

<sup>12</sup> Per i documenti relativi, cfr. CHINI, Silvestro di Giacomo da Sulmona, 1909, cit. pp. 37-38, c ID., *Silvestro Aquilano*, 1954, cit., pp. 139-140 e 177-178. Sebbene tali documenti lo dicano «de Florentia», Chini in un primo momento giudica che il maestro fosse «nativo del paese di Trugi in quel di Siena» (sic), deducendone che «il de Florentia è un errore, dovuto al predominio esercitato da Firenze nella mente di tutti», in un secondo momento si corresse, scrivendo che fosse «da Trugi, o Troghi, in quel di Reggello» (Troghi, infatti, non si trova «in quel di Siena», bensì nel territorio di Rignano sull'Arno, a sette chilometri da Firenze), e che si facesse denominare «da Firenze, certo perché egli teneva a questo luogo di sua provenienza e formazione probabile».

<sup>13</sup> Per le componenti culturali dell'opera, nonché per la datazione indicata nel testo che correggeva quella molto più addietrata proposta dai vecchi sostenitori della tesi secondo cui il tabernacolo del Soccorso sarebbe opera di Andrea dell'Aquila (e, anzi, l'«unica sua opera sicura»: sic!), cfr. M.V. BRUGNOLI, *Di un tabernacolo aquilano e dello scultore abruzzese Andrea dell'Aquila*, in «*Didaskaleion*», numero unico, *Annali del Liceo-Ginnasio Torquato Tasso* di Roma, 1944, pp. 63-73, e L. MAC BONGIORNO, *The date of the Altar of the Madonna in S. Maria del Soccorso in Aquila*, in «*The Art Bulletin*, XXVI, 1944, pp. 188-192. Ma sulla fortuna relativa delle conclusioni a cui le due studiosse pervennero concordemente - sebbene in totale autonomia e per vie non del tutto identiche - cfr. ora, non solo l'accurata ricapitolazione bibliografica data da F. CAGLIOTI, *Una conferma per Andrea dall'Aquila scultore: la "Madonna" di casa Caffarelli*, in «*Prospettiva*», n. 69, gennaio 1993, p. 19, note 10-12 (il quale aggiunge di suo la proposta di far discendere la data dell'opera «di qualche tempo ancora» oltre gli inizi degli anni 1480, in contrasto con l'anticipazione al 1470 circa rilanciata nel frattempo da M. FERRETTI, *Silvestro dell'Aquila, Madonna col Bambino*, cit., p. 78); ma anche F. NEGRI ARNOLDI, *La scultura del Quattrocento*, in *Storia dell'Arte in Italia*, Torino 1994, pp. 152, 160, note 5455 - il quale, tenendosi più accosto al Ferretti, si spinge addirittura a ritenere «non [...] azzardata la proposta di includere le sculture del Tabernacolo della Madonna del Soccorso tra le opere ... di] Silvestro dell'Aquila». Ai fini della datazione, e in ogni caso indispensabile tener presente che nel tabernacolo è presente in modo vistoso lo stemma del committente: il mercante Jacopo di Notar Nanni, ben noto all'Aquila come finanziatore di

opere d'arte d'ogni genere: edifici sacri quali la basilica di San Bernardino e la stessa chiesa del Soccorso, sculture monumentali come il deposito di San Bernardino, e numerosi codici miniati. Morto nel 1505, solo un anno dopo Silvestro del quale era stato estimatore e patrono principale, è assai probabile che fosse anche suo coetaneo.

<sup>14</sup> Su queste statue umbre e sulla loro componente veneziana (ma indipendentemente dalla cronologia, che è tutta da rivedere), è sempre utile G. DE FRANCOVICH, *Un gruppo di sculture in legno umbro-marchigiane*, in «*Bollettino d'Arte del Ministero per la Pubblica Istruzione*», VIII, 1928-29, p. 481 ss.. con ricca bibliografia fino alla data. A collegamenti del San Sebastiano

di Silvestro con l'Umbria accenno anche MAC BONGIORNO, *Notes on the art of Silvestro dall'Aquila*, cit., p. 240, però pensando solo a pitture, come il pur bellissimo e ancora verrocchiesco San Sebastiano giovanile del Perugino a Cerqueto, del 1478.

<sup>15</sup> Per la bibliografia del problema, cfr. ora NEGRI ARNOLDI, *La scultura del Quattrocento*, cit., pp. 173, 181, note 19-20, il quale tuttavia, basandosi principalmente sul sepolcro Tartagni, che ha iscritta la firma «Opus Francis[ci] Simonis Florentisnil, da un lato raccoglie i dubbi emersi nel frattempo circa l'ap partenenza al maestro delle opere romagnole ascrittegli con insistenza dagli studi precedenti (cfr. M. GORI, *Il monumento a Barbara Manfredi e la presenza di Francesco di Simone Ferrucci in Romagna*, in *Il monumento a Barbara Manfredi e la scultura del Rinascimento in Romagna*, catalogo della mostra, Bologna 1989. pp. 13-52), da un altro ne avanza anche al proposito della partecipazione ai lavori di Urbino. Per la quale, invece, cfr. M. SALMI, *Piero della Francesca e il Palazzo Ducale di Urbino*, Firenze 1945, pp. 68-69, 120, nota 89, e P. ROTONDI, *Il Palazzo Ducale di Urbino*, Urbino 1950, passim (si veda ad indicem, vol. 1, p. 494).

<sup>16</sup> Anche sul Rosselli, cfr. ora NEGRI ARNOLDI, *La scultura del Quattrocento*, cit., pp. 175176 e note. Le somiglianze di alcuni aspetti del tabernacolo del Soccorso con il Camino degli Angioli furono osservate dallo scrivente già nella tesi di laurea del 1946-47 sopra citata. Vedo ora con piacere che, sebbene con tono di qualche distacco, CAGLIOTI, *Una conferma per Andrea dell'Aquila*, cit., p. 19, nota 12, scrive testualmente: «il "toscanismo" del maestro attivo al Soccorso sembra essere maturato per vie umbro-marchigiane: si spiega così quella curiosa e quasi ingannevole aria di famiglia che corre fra il tempietto e alcune decorazioni architettoniche del Palazzo Ducale di Urbino, in particolare il caminetto della Sala degli Angeli, opera di Domenico Rosselli».

<sup>17</sup> Cfr. SULLI, *Il monumento funebre Pereyra Camponeschi*, cit., specialmente pp. 222225. La Sulli fonda la sua tesi principalmente sulla nozione degli stretti rapporti, persino parentali, che corsero notoriamente fra Diomede Carafa e i Camponeschi dell'Aquila; nonché sui rapporti che questi ultimi furono costretti ad avere con Napoli al tempo della loro autentica deportazione e della loro prigionia nella capitale del Regno. Nondimeno, la stessa autrice riconosce che: «il rapporto che lega il sepolcro Carafa con il monumento Pereyra-Camponeschi non va inteso comunque nei termini di una stretta derivazione, viste le non marginali differenze che li separano sia nell'impianto distributivo che nel linguaggio plastico, ma come sintomo di una mediazione culturale [...]».

<sup>18</sup> Cfr. la riproduzione in ROTONDI, *Il Palazzo Ducale di Urbino*, cit., vol. II, fig. 314; ma cfr. anche fig. 312 e altrove. Il Rotondi, d'altra parte, paragona il motivo presente nel portale urbinato a quello che Paolo Romano e collaboratori avevano scolpito sul fregio del terminale architravato nel sepolcro di Pio II oggi in Sant'Andrea della Valle a Roma (ivi, figg. 326 e 327); ma, a parte le non trascurabili differenze tematiche, evidenti anche all'interno d'un repertorio sostanzialmente comune, il punto dirimente è costituito dall'elaborazione stilistica, che a Urbino acquista una tensione plastica e una spaziatrice architettonica del tutto ignote all'ancora «arcaico» monumento romano.

<sup>19</sup> Cfr. di nuovo ROTONDI, *Il Palazzo Ducale di Urbino*, cit., vol. II, fig. 237.

<sup>20</sup> Sull'opera e sulla fisionomia artistica del Barocci, cfr. A.M. MATTEUCCI, Barocci, Ambrogio, in Dizionario Biografico degli Italiani, vi, Roma 1964, pp. 420-422; E. BENTIVOGLIO, L'attività di Ambrogio Barocci da Milano, in «Arte Lombarda», 1983, n. 65, pp. 73-78; e, anche per quanto riguarda la sua iniziale attività a Ferrara, NEGRI ARNOLDI, La scultura del Quattrocento, cit., pp. 176-178. 178, nota 3, 182-183, nota 27.

<sup>21</sup> Dell'opera va infatti apprezzata anche la grande limpidezza coloristica: se ne veda l'ottima riproduzione a colori - l'unica, a mia conoscenza, finora nota - pubblicata da U. CHIERICI, La Basilica di S. Bernardino a L'Aquila, Genova 1969, fra le numerose tavole non numerate che corredano il testo.

<sup>22</sup> Cfr. SULLI, Il monumento funebre Pereyra Camponeschi, cit., pp. 208-216.

<sup>23</sup> L'attribuzione dell'opera a Silvestro fu sostenuta a più riprese da L. MORTARI, Opere d'arte in Sabina dall'XI al XVIII secolo, Roma 1957, pp. 75-76; Il Museo di Rieti dal Medioevo al XX secolo, Roma 1960, pp. 4850: Restauri in Sabina, Rieti 1966. Il più risoluto avvertimento della possibilità che nella parte inferiore della statua intervenisse l'aiuto d'un esecutore più debole, è stato di NEGRI ARNOLDI, La scultura, in «Aspetti dell'arte del Quattrocento a Rieti», catalogo della mostra di Rieti, Roma 1981, pp. 83-84. L'attribuzione a Paolo Aquilano fu avanzata da GÓMEZ MORENO, Three Madonnas in search of an author, cit., p. 384 ss., ed è stata sostanzialmente accolta da FERRETTI, Silvestro dell'Aquila, cit., p. 74.

<sup>24</sup> L'identificazione dello scultore Paolo Aquilano, firmatario della Madonna di Civitaquana, con Paolo da Montereale iunior, figlio di Jacopo da Montereale e ricordato nei documenti solo come pittore, è già in M. CHINI, Documenti relativi ai pittori che operarono in Aquila fra il 1450 e il 1550 circa, in «Buletino della Regia Deputazione Abruzzese di Storia Patria», S. III, a. XVIII, 1927, e per estratto L'Aquila 1929, p. 89 (il quale Chini, per contro, se l'è poi rimangiata, in Silvestro Aquilano, 1954, cit., p. 131). È stata invece ripresentata come propria, sebbene non senza esitazioni, da R. CANNATÀ, Francesco da Montereale e la pittura all'Aquila dalla fine del '400 alla prima metà del '500, in «Storia dell'Arte», 41, 1981, p. 53, nota 12. Cionondimeno, non si può non dar peso al fatto che Paolo di Jacopo morì giovanissimo nel 1503, lasciando un figlio di appena cinque anni (cfr. di nuovo CHINI, Documenti relativi ai pittori, cit. p. 91). Tanto su Paolo iunior che su Paolo senior, quest'ultimo padre di Jacopo e perciò nonno dell'omonimo più giovane, per altro dichiarato morto da dieci anni nel «Libro dei Fuochi» del 1508 («e nota che Paolo de Montereale, ce dicono, se morse, ipso e soa mollicra, so'anni 10»), cfr. comunque la bibliografia documentaria riassunta da M. CHINI, Silvestro Aquilano, cit., pp. 348-349 e 362-363, nota 33.

<sup>25</sup> Come si sa, la data e la firma della Madonna con il Bambino già a Civitaquana non sono più leggibili, né l'opera fu rivisitata spesso nell'originale dagli antichi scrittori, pur dopo la pubblicazione del Balzano. Tutto ciò ha contribuito non poco a generare l'autentico stravolgimento di cronologia e d'interpretazione a cui la nota pigrizia di coloro che continuano a «scrivere lo scritto», ma dalla quale non vanno indenni nemmeno i più attenti, ha finito col dare luogo. A ripercorrere la vicenda dalle origini, ecco come stanno i fatti. L'opera fu resa nota per la prima volta da V. BALZANO, Scultori e sculture abruzzesi del sec. XV, in «L'Arte», XII, 1909, pp. 183-87, dove l'allor giovane e attento studioso abruzzese riferì con precisione che la Madonna di Civitaquana era accompagnata dall'iscrizione «Opus Pauli Aquilani - 1498». La nozione della firma e della data «1498», Balzano la ripeté anche l'anno dopo, nella rubrica Notizie d'arte

abruzzese, in «Rivista abruzzese di scienze, lettere ed arti», XIV, 1910, n. 1-2, pp. 86-89, dove un paragrafo speciale reca la medesima nozione addirittura nel titolo: Una scultura di Paolo Aquilano del 1498 nella chiesa di Santa Maria delle Grazie in Civitaquana. Fu invece M. CHINI, Silvestro di Giacomo da Sulmona, L'Aquila 1909, p. 29, che trasformo la data addirittura in «1575», citando sí il Balzano, bensí scrivendo testualmente: «<secondo il Balzano, che riporta l'iscrizione OPUS PAULI AQUILANI letta dal mio amico Salvatore Rubini (L'Abruzzo lett. 5 febb. 1909) Itondi, maiuscoli e corsivi nel testo originale). Lo stesso Chini, nondimeno, in Documenti relativi ai pittori che operarono in Aquila fra il 1450 e il 1550 circa, 1927 cit., p. 89 dell'estratto, scrisse correttamente: «[...] nella chiesa di Civitaquana c'è una bella madonna con la iscrizione: Opus Pauli Aquilani e la data 1498»; ma 'sta volta, dopo aver precisato: «iscrizione dell'artista», fece seguire quest'altra indicazione bibliografica: «Cfr. V. Balzano, Rivista abruzzese, 1914. fasc. I e II», che non m'è riuscito di identificare (nemmeno con l'aiuto del repertorio bibliografico di Damiano Fucinese, 1978, il quale non registra una voce corrispondente a questa). Nonostante ciò, il medesimo CHINI, Silvestro Aquilano, 1954, cit., p. 131, non solo torno a scrivere: «il Balzano ebbe a segnalare una Madonna della chiesa di Civitaquana, datata coll'anno 1475 e firmata dall'artefice Paolo Aquilano, ma aggiunse questa nuova lezione dell'intera scritta: «Opus Pauli Aquilani, MCCCLXXV» (sic). La data del 1475 è stata poi ripetuta indiscriminatamente, fino al pur attentissimo FERRETTI, Silvestro dell'Aquila ecc., cit., pp. 7374 (il quale, nel testo come in bibliografia, sembra per giunta convinto che Vincenzo Balzano si chiamasse «Balsamo»!).

<sup>26</sup> Cfr. FERRETTI, Silvestro dell'Aquila, cit., pas sim e specialmente p. 78 ss.

<sup>27</sup> Cfr. C. GÓMEZ MORENO, Three Madonnas in search of an author, in «The Metropolitan Museum Bulletin», giugno 1967, pp. 384 396.

<sup>28</sup> Cfr. Mac BONGIORNO, Notes on the art of Silvestro dell'Aquila, cit.

<sup>29</sup> Cfr. R. CANNATÀ, L'esordio giovanile in Sabina di Cola dell'Amatrice, paragrafo Paolo Aquilano, in Aspetti del Quattrocento a Rieti, catalogo della mostra, Roma 1981, p.70, fig. 58.

<sup>30</sup> Cfr. FERRETTI, Silvestro dell'Aquila, cit., p. 74.

<sup>31</sup> L'opera, con la lettura della firma, fu segnalata da A. DE NINO, Sommario dei monumenti e degli oggetti d'arte descritti da A.D.N., Vasto 1904, pp. II-92, e ancora da CHINI, Documenti relativi ai pittori che operarono in Aquila fra il 1450 e il 1550 circa, 1927, cit., p. 89. È stata poi ripubblicata da CANNATÀ, Francesco da Montereale e la pittura all'Aquila, cit., p. 53, nota 12, fig. 48, e l'esordio giovanile in Sabina di Cola dell'Amatrice, paragrafo Paolo Aquilano, cit., p. 69, è stata discussa anche, ma con maggior cura, da FERRETTI, Silvestro dell'Aquila, cit., p. 74.

<sup>32</sup> Cfr. CANNATA, Francesco da Montereale e la pittura all'Aquila, cit., p. 53, nota 12; ID., L'esordio giovanile in Sabina di Cola dell'Amatrice, paragrafo Paolo Aquilano, cit., pp. 6770. Sul Maestro di San Giovanni da Capestrano, cfr. F. BOLOGNA, in «Proporzioni», III, 1950, p. 86 ss., e in Napoli e le rotte mediterranee della pittura, Napoli 1977, pp. 177-178.

<sup>33</sup> Cfr. F. BOLOGNA, Per una storia delle Arti medievali e moderne nel Mezzogiorno continentale. Introduzione, in «Storia del Mezzogiorno» («Storia di Napoli, del Mezzogiorno Continentale e della Sicilia»), vol. XI, Aspetti e problemi del Medioevo e dell'Età Moderna. 4, Napoli 1993, cit., p. 238.

<sup>34</sup> Cfr. CANNATÀ, L'esordio giovanile in Sabina di Cola dell'Amatrice, paragrafo Paolo Aquilano, cit., p. 70, fig. 57.

<sup>35</sup> Cfr. BOLOGNA, Per una storia delle Arti medievali e moderne nel Mezzogiorno contabile. Introduzione, cit., pp. 239-240.

<sup>36</sup> Cfr. FERRETTI, Silvestro dell'Aquila, cit., p. 78, con l'indicazione degli altri scrittori che le hanno attribuite al maestro, per altro con disaccordi tanto gravi quanto grandemente significativi sulla data da assegnare loro nel percorso culturale di Silvestro.

<sup>37</sup> Cfr. G. CROCETTI, Magister Ioannes Antonius Aquilanus, alias Giannantonio da Lucoli, pittore e scultore del sec. XVI, in «Notizie da Palazzo Albani», XIV, 1985, n. 1, p. 28 e figg. 6-7

## **La Madonna con il Bambino fra due angeli reggi-candelabri, detta «Madonna dei Lumi», di Silvestro dall'Aquila Chiesa di Santa Maria in Platea Campli**

L'opera, scolpita in legno dorato e policromato, è collocata nell'edicola centrale dell'altare del Sacramento, realizzato nel 1532 dal lapicida Sebastiano da Como, il quale, a conclusione del lungo epitaffio inciso sul piedistallo, vi si firmò: «Huius operis m[agiste]r Sebastian[us] de Como Longobardorum civitate sculptor fuit<sup>1</sup>. Essa è tuttavia più antica di vari decenni, e reca iscritta, su un lato della base, la data del 1495.

Fu resa nota per la prima volta nel 1909 da Vincenzo Balzano, il quale, trattandone nel medesimo saggio in cui identificò la Madonna di Giovanni di Biasuccio a Civitella del Tronto, ritenne di poter attribuire anche questa allo stesso autore<sup>2</sup>. L'attribuzione al Biasucci fu ricordata senza commenti dal Gavini<sup>3</sup>, mentre nel 1926, nel volume abruzzese della Guida del Touring curata dal Bertarelli, la scultura è presentata con le seguenti parole: «Mad, adorante il Bamb., gruppo ligneo dipinto e dorato (1495). restaur. nel 1895, attrib. a Giov. di Biasuccio, ma più probabilmente del Gagliardelli»<sup>4</sup>. Non se ne trova altra traccia nella letteratura, fino al saggio silvestriano della Bongiorno, la quale negò risolutamente l'attribuzione dell'opera al Biasucci, ma con l'intento di estraniarla anche dall'area di Silvestro<sup>5</sup>, a onta che il nome del maestro non fosse stato ancora fatto da nessuno. Per la prima volta, lo fece bensì chi scrive, nella tesi di laurea del 1946-47, sostenendo che l'opera dovesse essere messa in rapporto diretto, anche cronologico, con la allora appena recuperata Madonna in terracotta policroma della

chiesa di San Bernardino all'Aquila, la cui appartenenza a Silvestro, come la letteratura silvestriana sapeva già bene, è garantita dai tre documenti del 1494, del 1499 e del 1500, che conosciamo dalla menzione che ne aveva fatto Andrea Agnifili, a f. 179 del secondo tomo dei suoi manoscritti, fornendo anche la notizia che la scultura fu eseguita «ad instantia di Madonna Vannuccia moglie et herede delli Venga della Genga»<sup>6</sup>. Successivamente, dopo una menzione non altrimenti qualificata del Delpaggio<sup>7</sup>, l'attribuzione della Madonna campligiana a Silvestro è stata ripresa per mio consiglio da Mario Alberto Pavone<sup>8</sup>, mentre Giuseppe Crocetti non ha esitato a rigettarla, includendo l'opera nel novero di quelle da lui raccolte attorno alla Madonna della chiesa della Misericordia a Petriolo (Macerata), la quale, con la data assai protratta del 1525. reca la firma di un «Magister lo[hannes Antonius Aquilanus», dallo stesso Crocetti proposto per l'identificazione con il pittore Giovanni Antonio da Lucoli, documentato all'Aquila dal 1508 (quand'era appena diciassettenne) al 1537<sup>9</sup>.

Ma se l'identificazione del riscoperto autore della Madonna di Petriolo con Giannantonio da Lucoli va annoverata fra le acquisizioni ragionevoli, non ci si può impedire di osservare che la pur giusta valorizzazione dell'opera individuata da don Crocetti ha in verità preso la mano a questo studioso, inducendolo a una vera "ammucchiata" di attribuzioni. Per parte mia, sono del parere che l'unica operazione ritenibile, fra le tante avanzate da Crocetti, è quella che collega alla Madonna firmata da Giannantonio la ben nota e importante Madonna in terracotta già a Farno di Acquasanta, attualmente nella Pinacoteca Civica di Ascoli Piceno: una statua, che Cannatà aveva tentato di accostare problematicamente a Saturnino Gatti<sup>10</sup>, ma che Ferretti, pur mostrando di non conoscere ancora il saggio di Crocetti sulla Madonna di Petriolo, e non riuscendo «a varcare la soglia dei sospetti» suscitatigli dal tentativo di Cannatà, aveva avviato nella direzione più aperta d'uno «scultore abruzzese, circa 1500»<sup>11</sup>. Per altro, è questa l'occasione opportuna per aggiungere che, in collegamento diretto con la Madonna di Farno, considerata capo-lista d'un «Maestro della Madonna di Farno» attivo sui primi del Cinque cento e ancora da identificare, lo scrivente aveva già collocato il bellissimo busto di Madonna in terracotta policromata appartenente a una collezione privata di Roma e acquistato successivamente dalla Cassa di Risparmio dell'Aquila, che per conseguenza andrà ascritto anch'esso a Giannantonio<sup>12</sup>. Considerato a parte e in posizione autonoma anche il problema posto dalle Madonne gemelle di Santa Maria delle Grazie a Teramo e di Santa Margherita all'Aquila ora nel Museo del Castello (si veda quanto se n'è detto nella scheda precedente), resta da prendere atto dell'evidenza che la Madonna di Campli non solo si distingue di netto dalla Madonna di Petriolo come da quella di Farno e dal busto a questa ora collegato, ma regge l'unico confronto valido proprio con la linea che Silvestro aveva aperto nel 1489-90 con la Madonna di Ancarano, e aveva proseguito fra il 1494 e il 1500 con quella di San Bernardino all'Aquila. la cui fisionomia specifica, insieme ai nuovi problemi da essa posti, è per altro anticipata dalla Madonna di Campli, nell'unità d'un medesimo processo.



455. L'Aquila. Cassa di Risparmio, frammento di busto di Madonna di Giannantonio dall'Aquila.

456. L'Aquila. Cattedrale di San Bernardino, particolare della Madonna con il Bambino di Silvestro dall'Aquila

Con il suo paffuto e sgambettante Bambino, della cui somiglianza stretta con quello di Ancarano s'è già detto più sopra, la Madonna campligiana continua e arricchisce senza dubbi quanto Silvestro era venuto elaborando dai giorni del sepolcro Pereyra Camponeschi. Inclusa la grande chiarificazione architettonico-formale mutuata dalla frequentazione urbinata. Occorre tuttavia rilevare che, in simbiosi con la Madonna di San Bernardino, e senza precedenti accertati, essa induce dentro tale chiarificazione una nuova formula iconografica, dotata d'un altrettanto nuovo potenziale di accrescimento stilistico, che sembra aver fatto epoca. Si tratta, in particolare, dell'ordine attentamente misurato con cui l'ovale del volto della Vergine è incluso nell'acconciatura dei panni: il lino bianco del velo, teso ad aderire sulla fronte, messa nella più polita evidenza volumetrica; e il manto d'oro fatto ricadere attorno al volto in modo da formare ai lati di esso due coni regolari. Con una metrica che rammenta l'astrazione formale della Battista Sforza di Francesco Laurana, e per essa addirittura quella della Sant'Elena di Piero della Francesca affrescata nell'Invenzione della Croce ad Arezzo, l'idea del lino teso sulla fronte con il manto ricadente in coni regolari ai lati del volto rinvia senza intermediari alla soluzione identica trovata da Niccolò dell'Arca a Bologna per la Madonna dolente nel Compianto di Santa Maria della Vita, e riabbozzata almeno in parte dallo stesso autore nella Madonna di Piazza del 1478, che per tanti aspetti non può non esser tenuta presente fra gli antefatti possibili delle Madonne silvestriane di questa fase. Che le esplorazioni culturali di Silvestro si spingessero fino a Bologna, prolungando verso la Romagna e l'Emilia la puntata a Urbino di cui s'è trattato a

proposito del sepolcro Pereyra-Camponeschi, non è soltanto possibile: è confermato in modo almeno riflesso dal fatto che la Madonna col Bambino di Villa San Giacomo a Ponticella di San Lazzaro fuori Bologna, pubblicata meritoriamente da Massimo Ferretti come opera di «scultore abruzzese» (sebbene solo per accostarla alla Madonna di Santa Maria della Tomba a Sulmona, che solleva un problema ancora diverso)<sup>13</sup>, dipende manifestamente proprio dalla Madonna campigliana, della quale già offre una variante.



457. Campi. Chiesa di Santa Maria in Platea, la Madonna con il Bambino fra due angeli reggi-candelabri, detta «Madonna dei Lumi», di Silvestro dall'Aquila

Naturalmente, per assodare in modo irrefutabile che l'introduttore della soluzione adottata a Campli, e quindi a San Bernardino all'Aquila, fosse Silvestro dopo l'ipotizzata trasferta bolognese, occorrerebbe rifare il conto preciso dei non molti altri casi in cui la stessa soluzione compare in Madonne abruzzesi della medesima estrazione. Ma, a un primo assaggio, sembra di poter affermare che nessuna di queste di Madonne - nemmeno il busto del Wellesley College restituito a Paolo nella scheda precedente (che potrebbe essere il piú antico), né la Madonna di Collemaggio all'Aquila attribuita a Saturnino Gatti, che è sicuramente già cinquecentesca, come quella della Tomba a Sulmona, né lo stesso busto della «Carispaq», piú sopra collegato alla Madonna di Farno e al nome, di per sé già tardivo, di Giannantonio dall'Aquila -, è databile prima del 1495, che è appunto la data iscritta nella Madonna campigliana di Santa Maria in Platea<sup>14</sup>.

La quale, perciò, oltre a meritare d'essere restituita stabilmente al piú importante scultore aquilano del Rinascimento, lascia aperte molte ragioni per apprezzarla come il piú che probabile prototipo del modello di Madonna introdotto da Silvestro dopo il 1490 ma prima del 1500, nell'attesa di voltarsi alle ulteriori novità introdotte "in extremis" nel monumento sepolcrale di San Bernardino da Siena, che lasciò incompiuto nel 1504.

FERDINANDO BOLOGNA

## Note

<sup>1</sup> Cfr. BINDI, Monumenti, p. 543, e GAVINI, Storia dell'architettura, vol. II, pp. 290-91, 302, nota 4.

<sup>2</sup> Cfr. V. BALZANO, Scultori e sculture abruzzesi del secolo XV, in «L'Arte», XII, 1909, fasc. II, pp. 183-187.

<sup>3</sup> Cfr. GAVINI, Storia dell'architettura, vol. II, p. 302, nota 5.

<sup>4</sup> Cfr. L.V. BERTARELLI, Guida d'Italia del Touring Club Italiano, Italia Meridionale, vol. I, Abruzzo, Molise e Puglia, Milano 1926, p. 422.

<sup>5</sup> Cfr. L. MAC BONGIORNO, Notes on the art of Silvestro dell'Aquila, in «The Art Bulletin», XXIV, settembre 1942, p. 235.

<sup>6</sup> Cfr. F. BOLOGNA, Per l'arte di Silvestro dall'Aquila, tesi di laurea discussa presso l'Università di Roma, relatore Pietro Toesca, nel l'anno accademico 1946-47, p. 49 e ss., con le note relative. Da tale lavoro deriverò la maggior parte delle osservazioni che esporro in seguito, ovviamente aggiornandole sulla bibliografia successiva.

<sup>7</sup> Cfr. P. DELPAGGIO, Il mio paese: Campli, seconda ediz., Teramo 1960, p. 21.

<sup>8</sup> Cfr. M.A. PAVONE, Madonna che adora il Bambino. Chiesa di Santa Sinforosa, Tossicia, in DAT, 1, p. 330.

<sup>9</sup> Cfr. G. CROCETTI, Magister Ioannes Antonius Aquilanus, alias Giannantonio da Lucoli, pittore e scultore del sec. XVI, in «Notizie da Palazzo Albani», rivista di Storia dell'arte dell'Università di Urbino, XIV, 1985, n. 1. pp. 2129 (il riferimento particolare è a pp. 28-29).

<sup>10</sup> Cfr. R. CANNATA, Francesco da Montereale e la pittura all'Aquila dalla fine del '400 alla prima metà del '500, in «Storia dell'Arte», p. 71, nota 72

<sup>11</sup> Cfr. M. FERRETTI, Silvestro dell'Aquila: Madonna col Bambino, in Da Biduino ad Algardi: pittura e scultura a confronto, catalogo a cura di G. Romano, Antichi Maestri Pittori, Torino 1990, p. 84.

<sup>12</sup> La documentazione scritta sull'attribuzione del busto in discorso al maestro di Farno (risalente agli avanzati anni 1970 e rimasta incedita), e sul passaggio dell'opera da Roma all'Aquila, è conservata negli archivi della Cassa di Risparmio per la provincia dell'Aquila.

<sup>13</sup> Cfr. FERRETTI, Silvestro dell'Aquila, cit., p. 84 e fig, a p. 87.

<sup>14</sup> L'unico esemplare della formula iconografico-stilistica descritta, che potrebbe forse aspirare a una data anteriore al 1495, è la nota Madonna in pietra del Museo Nazionale d'Abruzzo, proveniente dalla facciata di Santa Maria di Collemaggio all'Aquila. Ma non si può escludere affatto che tale Madonna sia stata eseguita da Silvestro stesso, o almeno nella sua bottega e su suo progetto. Quanto alla Madonna di Santa Sinforosa a Tossicia (già citata più sopra ad altro proposito; ma cfr. DAT, I, 1983 cit., fig. 182, pp. 329-330), si tratta evidentemente di una pura e semplice replica della Madonna di Campli. Della quale è copia, ma molto più tarda, anche la ridipinta Madonna di San Pietro a Campovalano, che è accompagnata da una scritta con la data del 1600 riferibile forse ai due angioli, aggiunti sicuramente in un secondo momento.

## **Ornamentazione plastica Chiesa di Sant'Antonio da Padova Corropoli**

Nonostante sia ridotta quasi un rudere, questa chiesa mostra ancora nelle poche parti sopravvissute un antico splendore. Era annessa all'attiguo convento della Montagnola, non più riaperto dopo la soppressione murattiana (cfr. Dizionario, s.v. Corropoli). La fabbrica, oggi deturpata dall'incuria del tempo e dell'uomo, ci appare ridotta alle sole mura perimetrali.

Su queste mura sono addossati alcuni altari che, quantunque siano anch'essi gravemente danneggiati, sono ancora leggibili nel loro disegno architettonico e nella loro ornamentazione plastica. Anzi dalla loro analisi stilistica si possono addirittura arguire due distinte fasi succedutesi nella decorazione della chiesa, una più manifestamente tardo-barocca, ed un'altra di epoca settecentesca.

Osserviamo ciò che resta dell'altare maggiore. I caratteri stilistici della sua decorazione rivelano la presenza di maestri di area napoletana influenzati dai modi di Lorenzo Vaccaro e della sua bottega.



458. Corropoli. Chiesa di Sant'Antonio da Padova, interno.

La corposa plasticità che connota i grandi putti posti ad ornamento della parte superiore del suddetto altare ricorda molto lo stile dello scultore napoletano che, morto tragicamente nel 1706<sup>1</sup>, lasciò una fiorentissima bottega, nella quale si formarono il figlio Domenico Antonio, scultore ma anche pittore e architetto, Matteo Bottiglieri ed altri piccoli maestri quali ad esempio Domenico Lemnico, Antonio Disegna, Giuseppe Laguidara e Domenico Catuogno<sup>2</sup>. Proprio con le statue in stucco che quest'ultimo plasmò per la facciata della chiesa napoletana di San Carlo alle Mortelle, raffiguranti Carlo Borromeo, Tommaso da Villanova e Agostino, giudico che si possa confrontare la statua di San Ludovico, posta in una delle due nicchie - oggi in parte crollate - che affiancano la cona ormai distrutta dell'altare maggiore della fabbrica<sup>3</sup>.

Ad uno stile più decisamente rococò bisogna ascrivere i resti dei due altari posti sui lati più lunghi della costruzione. Il disegno architettonico è più leggero e movimentato, costituito

essenzialmente da un gioco di linee curve e spezzate che non sono piú solo ornamento, come appare ancora nell'altare maggiore della chiesa, ma sono diventate esse stesse elementi costitutivi dell'impianto architettonico.

Piú evoluto ci sembra anche il linguaggio figurativo della statua situata nella nicchia di uno dei due altari<sup>4</sup>.

Essa presenta dei modi che ricordano esplicitamente un'altra scultura, custodita nella chiesa del convento degli Zoccolanti a Montorio al Vomano.



459. Corropoli. Chiesa di Sant'Antonio da Padova, San Ludovico.



460. Corropoli. Chiesa di Sant'Antonio da Padova, altare maggiore, particolare.

Si tratta di una statua, anch'essa in stucco, raffigurante San Bernardino<sup>5</sup>, che, confrontata con la nostra, è a mio giudizio pressoché identica. Anzi c'è da ipotizzare che al posto dell'attuale, mediocre scultura raffigurante Sant'Antonio da Padova, che è posta nella nicchia dell'altare affrontato a quello dedicato a San Bernardino, vi fosse una statua gemella di quella che ancora oggi si vede nella suddetta chiesa di Montorio al Vomano<sup>6</sup>.

Mi sento di avanzare l'ipotesi che lo stesso maestro di cultura napoletana che lavorò le statue della chiesa del convento degli Zoccolanti abbia realizzato anche quelle dei due altari laterali della nostra chiesa.

Si può dunque pensare che, come nella fase tardo-secentesca operavano maestri provenienti dalla bottega di Lorenzo Vaccaro, in quella di poco successiva ma piú marcatamente settecentesca fossero impiegati scultori usciti dalla bottega del figlio, Domenico Antonio, ma già avviati verso un superamento di modi piú strettamente rococò, per aderire ad uno stile piú misurato, quale ad esempio quello espresso da Francesco Pagano nelle statue scolpite per la guglia dell'Immacolata di Napoli<sup>7</sup>.

ROSANNA CIOFFI



461. Corropoli. Chiesa di Sant'Antonio da Padova, statua di Sant'Antonio.

462. Corropoli. Chiesa di Sant'Antonio da Padova, altare con la statua di San Bernardino.

#### Note

<sup>1</sup> Cfr. B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1846, vol. IV, p. 247.

<sup>2</sup> Cfr. DE DOMINICI, *op. cit.*, pp. 249-252.

<sup>3</sup> C'è inoltre da ricordare che proprio De Dominici scrive, a proposito del Catuogno: «Costui molte opere fece in molti luoghi del nostro Regno, che per brevità si tralasciano» (DE DOMINICI, op. cit., p. 250).

<sup>4</sup> L'altro altare ci sembra profondamente rimaneggiato in epoca ottocentesca da maestranze di scarso rilievo stilistico.

<sup>5</sup> Cfr. DAT, III, 1, p. 346, fig. 261.

<sup>6</sup> Cfr. quanto scrive S. Gallo a proposito della decorazione plastica della chiesa del convento degli Zoccolanti in DAT, III, 1, p. 346.

<sup>7</sup> Cfr. GALLO, ibid.

## **Statue di Sant'Imerio e del Beato Migliorato Chiesa della Santissima Annunziata Sant'Omero**

La prima statua, con il suo «pendant» raffigurante il Beato Migliorato, è posta nella 463 parte sinistra - rispetto a chi guarda - del coronamento dell'altare maggiore della chiesa dell'Annunziata. Essa rappresenta Imerio, vescovo di Amelia, la cui vita fu scritta da un Ambrogio abate, vissuto, sembra, nel secolo XII<sup>1</sup>.

Purtroppo non abbiamo nessuna testimonianza storica che documenti la decorazione della chiesa dell'Annunziata. L'edificio reca sul portale la data del 1754 (cfr. Dizionario, s.v. Sant'Omero), la sua ornamentazione a stucco e gli altari apparterranno dunque agli anni immediatamente successivi alla metà del secolo XVIII. L'opera in questione mostra però di derivare - come gran parte della produzione plastica della prima metà del Settecento - da modelli più antichi, legati in particolare alla scultura barocca di ascendenza berniniana.



463-464. Sant'Omero. Chiesa della Santissima Annunziata, Sant'Imerio e il Beato Migliorato.

Sul piano tipologico la statua di Sant'Imerio sembra derivare dai quattro Padri della Chiesa scolpiti da Bernini per la Cattedra di San Pietro, anche se su di un piano piú strettamente stilistico siamo dinanzi ad una tecnica scultorea molto meno complessa e raffinata. Si osservi, ad esempio, l'incertezza con la quale l'anonimo artista imposta il rapporto tra la struttura corporea della figura e il movimento dei panni che la ricoprono. Anche se vorrebbe essere un pezzo di bravura, risulta del tutto casuale quell'andamento ad ampie pieghe del piviale che poggia sul ginocchio flesso del Sant'Imerio.

C'è, però, da sottolineare che, nella sua esecuzione, la statua mostra una certa grazia, dovuta anche alla buona qualità riscontrabile nel modo naturalistico con cui sono scolpite le mani, la testa e gli ornamenti piú strettamente ecclesiastici, quali il libro e la mitra.

La figura del Beato Migliorato, indubbiamente del medesimo autore del Sant'Imerio, raffigura un personaggio ricordato da una leggenda di Sant'Omero.

La strana iconografia di questa statua, raffigurante un uomo con un saio, affiancato da due cani e che si appoggia su di un tralcio di vite, si può comprendere solo dal racconto di questa leggenda popolare.

Si narra infatti che il beato Migliorato fosse un pastore di porci il quale, facendoli pascolare, fu colto da una gran sete. Visto un grappolo d'uva che pendeva da una vite, lo colse e senza curarsi di chi fosse il proprietario della vigna, cominciò a mangiarne. A questo punto accadde un miracolo: la vite, presso la quale si trovava il pastore, cominciò a crescere, avvolgendosi intorno al corpo di Migliorato fino a raggiungerne il collo, soffocandolo. Si racconta che questi, dopo essere riuscito a liberarsi, avvedutosi della cattiva azione, motivata dal fatto che la pianta cresceva nella vigna di un altro contadino, si sarebbe dato ad una vita virtuosa che gli avrebbe guadagnato la beatificazione<sup>2</sup>.

Meno riuscita della statua di Sant'Imerio, quest'opera ha un carattere provinciale piú marcato, forse proprio in virtù del fatto che l'artista ha dovuto inventare ex novo l'iconografia, senza potersi servire di alcun modello precedente.

ROSANNA CIOFFI

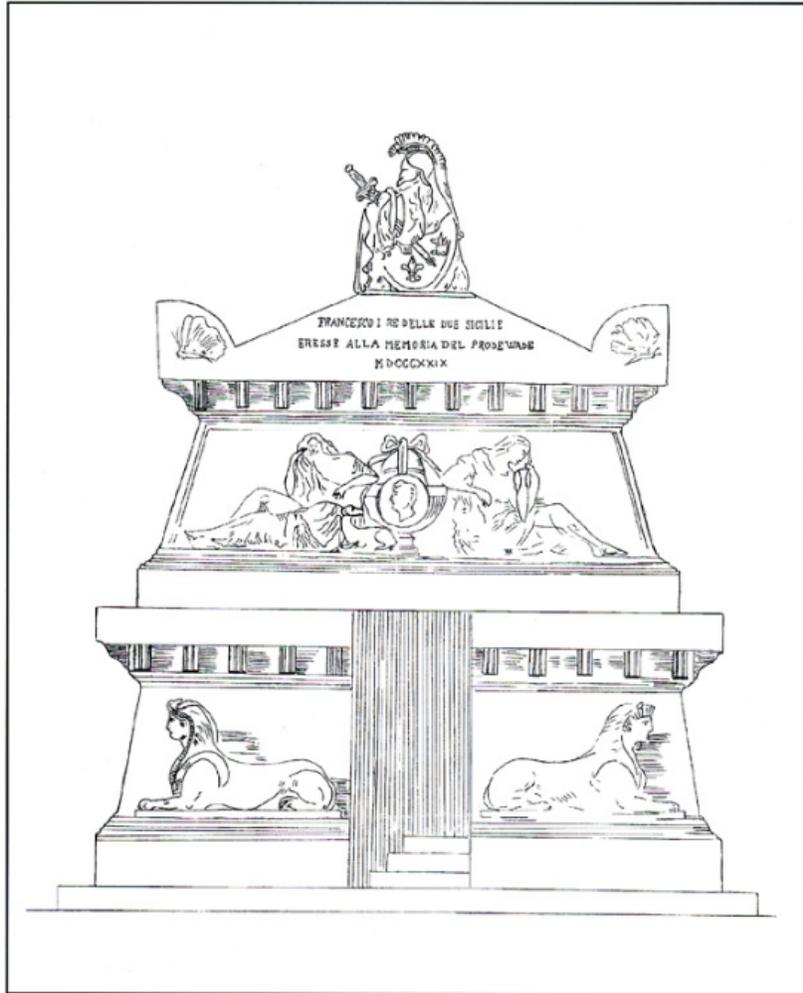
## **Monumento a Matteo Wade Civitella del Tronto**

Questo monumento si mostra di particolare interesse sia dal punto di vista strettamente storico sia da quello artistico.

Fu dedicato nel 1829 da Francesco I di Borbone al maggiore Matteo Wade, valoroso ufficiale dell'esercito borbonico, in ricordo dell'eroica resistenza che egli oppose all'assedio delle truppe francesi, durato dal 22 gennaio al 22 maggio 1806.

L'autore di quest'opera è da identificare in Tito Angelini, uno dei maggiori scultori dell'Ottocento italiano.

In un articolo apparso sulla rivista napoletana «Poliorama pittoresco», il 20 agosto 1842, intitolato Cose patrie. La statua del re a Noto, nel celebrare l'innalzamento di una statua dedicata a Ferdinando II scolpita dall'Angelini, l'anonimo autore fornisce anche un elenco di opere dell'artista realizzate in precedenza.



465. Ricostruzione ideale del monumento a Matteo Wade, copia da un disegno di Anonimo.

Tra queste è menzionato un «monumento in marmo eseguito d'ordine Sovrano pel fu brigadiere Wede (sic) esistente in Civitello (sic) del Tronto»<sup>1</sup>. Non v'è dubbio che si faccia riferimento al monumento teramano che, anche per le qualità stilistiche, è da scrivere all'abile scalpello dello scultore di origini abruzzesi<sup>2</sup>.

Ciò che però desta maggiormente la nostra attenzione è la data 1829, apposta sul monumento, che ne documenta l'estrema arretratezza nell'iter figurativo dell'Angelini, fino a questo momento noto a partire dal 1831, data in cui si colloca il bel monumento dedicato a Lucia Migliaccio, situato nella chiesa napoletana di San Ferdinando.

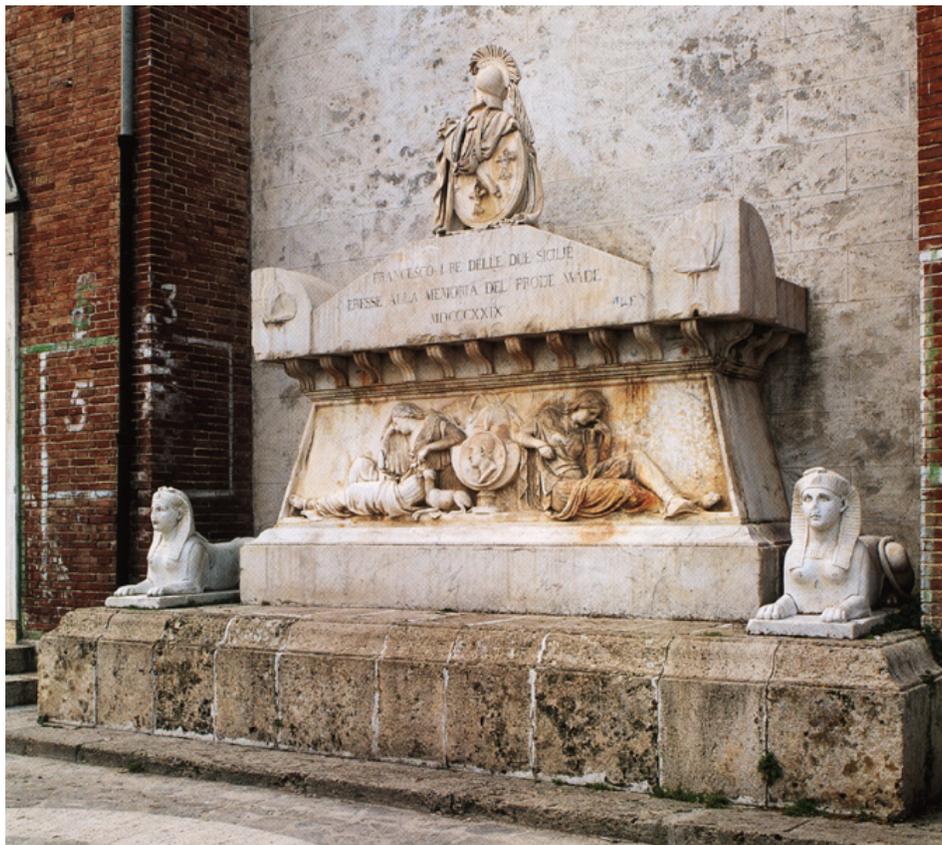
Nonostante la giovane età dell'artista, nato a Napoli nel 1806, l'opera di Civitella si rivela una notevole testimonianza della prima produzione figurativa dello scultore, ancora legata alle istanze del migliore neoclassicismo, rappresentato a Napoli dal padre, il pittore e grande disegnatore Costanzo, il quale era stato in rapporto con gli artisti francesi allievi di David<sup>3</sup>.

Esaminiamo innanzitutto lo schema compositivo del monumento.

Risulta evidente il riferimento alla tradizione dei cenotafi canoviani, sia per quanto riguarda i richiami espliciti al repertorio dell'antiquaria romana, sia per l'iconografia delle virtù, sia per come è concepito il medaglione raffigurante il defunto. Meno usuale appare lo scudo decorato con i gigli borbonici e gli attributi militari<sup>4</sup>.



466. Alfieri. Firenze, basilica di Santa Croce.



467. Civitella del Tronto. T. Angelini e altri, Monumento a Matteo Wade.

Per quanto riguarda le scelte stilistiche e tecniche è necessario, a mio giudizio, rilevare che, ad una attenta lettura, il monumento non è ascrivibile alla più rigida ortodossia canoviana.

Prendiamo in considerazione, ad esempio, il Monumento a Vittorio Alfieri, realizzato dallo scultore veneto nel 1810. Emergono delle notevoli differenze con l'opera dell'Angelini, attribuibili non solo ai diciannove anni che li separano, ma anche alla diversa ricerca artistica perseguita dai due maestri, nonostante che all'epoca Canova fosse il modello indiscusso cui fare riferimento.

Infatti sebbene il monumento Wade sia posteriore a quello Alfieri, la cultura figurativa del primo mostra di richiamarsi a modelli maggiormente legati al neoclassicismo francese e, soprattutto, a come questo movimento avesse inteso il riferimento alla natura e il richiamo all'antico.

«...commettono gravi errori gli artisti che consultano il vero solo dopo lo studio servile di opere antiche»- ebbe modo di scrivere lo scultore napoletano - anche se «non la povertà ma il grandioso ed il sublime della natura debbono interessare lo sguardo, ed ispirare gli alti e nobili concetti, come la purezza del disegno che ne identifica le forme»<sup>5</sup>. Quest'affermazione di Angelini ci appare in perfetta continuità con quanto il padre Costanzo aveva insegnato per circa cinquant'anni a tre generazioni di allievi dell'Accademia napoletana. Lo scultore se ne faceva portatore ancora nel 1864; e se questo testimonia un'arretratezza in confronto alle battaglie di "avanguardia" condotte dai coevi pittori napoletani, tale affermazione, che rivela la distanza di Tito dalle ricerche canoviane, indica però la sua vicinanza a quelle del Bartolini. Infatti il purismo dello scultore fiorentino partiva anch'esso da un sodo neoclassicismo, influenzato dall'amico Ingres che soggiornò presso di lui all'inizio del suo primo viaggio a Firenze nel 1820.



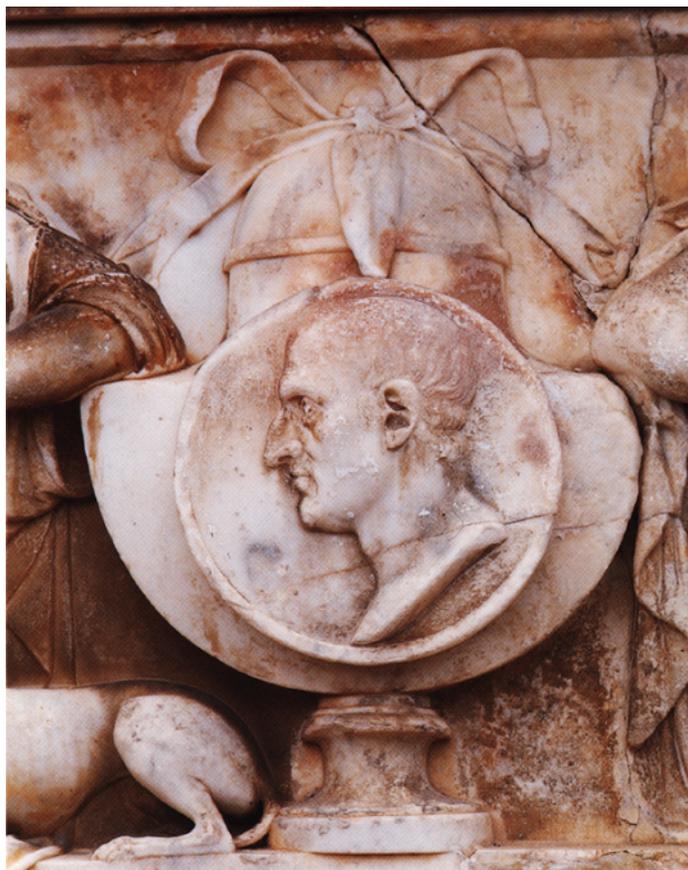
468. Civitella del Tronto. T. Angelini, La Fedeltà, particolare del Monumento a Matteo Wade.

Ma torniamo al nostro monumento. Mi è stato segnalato da Luisa Franchi dell'Orto un interessante disegno, conservato presso una collezione privata abruzzese, ove è riprodotta l'opera in questione. Questo disegno, però, contrariamente a quanto si potrebbe immaginare, non rappresenta l'opera nel suo originario impianto architettonico, bensì risulta una proposta di sistemazione avanzata dopo alcune vicende storiche alle quali è necessario fare riferimento. In una lettera del 15 aprile 1861, scritta dal generale Mezzacapo al Fanti all'indomani della resa della fortezza di Civitella, c'è un'ampia descrizione di questo monumento nella sua struttura originaria; il generale, nel programma di smantellamento della storica fortezza, si proponeva di trasferire il monumento ad Ancona e scriveva: «Esso è a forma di tempietto in marmo bianco sorgente sopra un largo basamento con tre scalini su cui si elevano due colonne d'ordine toscano, corrispondenti a due lesene ed è coperto da una semplice trabeazione ornata di frontone. Sotto la volta e in basso-rilievo vi è raffigurata una fama che addita il ritratto del generale Wade contenuto in un medaglione. Al piede del bassorilievo avvi un simulato sarcofago avente ad ogni lato un leone dormiente. In fronte vi sta scritto il motto: Francesco 1 al prode Wade. Le dimensioni approssimative sono le seguenti: 3 metri di lunghezza e 3 di altezza e 1 metro e mezzo di profondità. Il lavoro viene attribuito al Canova. Ho dato ordini opportuni perché il trasporto venga effettuato prontamente e con tutte le cautele possibili ad Ancona<sup>6</sup>». Il trasporto avvenne realmente, e solo successivamente Civitella poté riottenere la parte centrale del monumento, che in un primo momento fu collocata di fronte al palazzo de' Termes, al riparo di un modesto edificio successivamente demolito, ed oggi si vede addossato allo stesso palazzo de' Termes.

La lettera citata è un'importante testimonianza non solo perché documenta come il monumento fosse in origine, ma anche perché dà prova della consapevolezza da parte di un contemporaneo della qualità stilistica dell'opera, considerata di Canova, fino al punto da proporre il trasporto ad Ancona, città probabilmente cara all'autore della lettera citata e che l'anno precedente, il 29 settembre 1860, era stata sottratta allo Stato Pontificio e riannessa all'Italia.



469. Civitella del Tronto. T. Angelini, Il Dolore, particolare del Monumento a Matteo Wade.



470. Civitella del Tronto. T. Angelini, Ritratto di Matteo Wade, particolare del Monumento a Matteo Wade.

Confrontando questa analitica descrizione con il disegno è da accettare senz'altro l'ipotesi avanzata nel commento scritto a margine dello stesso disegno in cui si legge: «... Potrebbe però trattarsi della copia del progetto per la collocazione del gruppo marmoreo nella città a seguito della restituzione che ne fece il governo. Infatti la descrizione che ne fa il generale Mezzacapo al Fanti con lettera del 15 aprile 1861..., non sembra del tutto rispondente alla ricomposizione».

Il paragone tra quanto ci è giunto del monumento, il disegno di epoca postunitaria e la fonte epistolare, mette in evidenza le gravi perdite alle quali è andato soggetto l'antico tempio funerario e le manomissioni cui è stato sottoposto. Ne siano un esempio le due sfingi, che appaiono come una dissonante presenza rispetto alla qualità scultorea, all'armonia ed al gusto schiettamente neoclassici del monumento.

Analizziamone ora i caratteri stilistici. Dicevamo in precedenza della lontananza di questo scultore dal neoatticismo canoviano, ciò si manifesta particolarmente nel desiderio dell'autore di dare vera e fisica consistenza alle due splendide figure allegoriche rappresentanti la Fedeltà e il Dolore, tra le quali è collocato il bellissimo medaglione, vero ritratto del defunto, che si pone come capostipite della serie di pregevoli ritratti realizzati da Angelini nel corso della sua lunga e fortunata carriera. Ancora è da sottolineare, come testimonianza di adesione alle più valide

tendenze neoclassiche, l'estremo rigore del risultato complessivo del monumento, che all'analiticità con cui sono realizzate le figure e gli oggetti, fa corrispondere la semplificazione dell'altare, privo di qualsiasi elemento decorativo e pertanto considerato distraente rispetto al compianto per il defunto.

Siamo lontani dalla bellezza astratta dell'Italia del monumento Alfieri in Santa Croce, memore della lezione di Costanzo e del suo modo di considerare la statuaria classica quale filtro razionalizzante della molteplicità della natura, l'Angelini ottiene un risultato di grande suggestione, dato l'equilibrio raggiunto tra la resa plastica e l'elemento sentimentale. Per cui il monumento non appare come una fredda celebrazione, e le due creature femminili sembrano realmente dolersi della perdita di un uomo valoroso, il cui sembiante, ben poco idealizzato, è raffigurato sul cammeo posto al centro dell'altare. Lo scultore prende a modello il repertorio dei sarcofagi tardo-antichi che tanto avevano interessato lo stesso David e, grazie alla sua grande perizia tecnica, riesce a perseguire un risultato di ascendenza classica, ma non scevro di note naturalistiche, ben evidenti nella tenerezza delle carni e nella verosimiglianza dei panneggi. Anzi si potrebbe affermare che lo scultore, in questa sua prima opera ufficiale, testimoni anche un attento studio della produzione plastica napoletana del Settecento e, in particolare, dello scultore Giuseppe Sanmartino. Questi, morto nel 1790, certamente doveva ancora suscitare nei giovani artisti della generazione successiva rispetto e meraviglia, soprattutto a causa del suo virtuosismo tecnico e della sua capacità di grande plastificatore: qualità che Tito fu sicuramente in grado di capire, anche in un'epoca di tardo neoclassicismo. Infatti voglio ribadire che la scultura canoviana non trovò epigoni nell'ambiente napoletano, sia perché la cattedra di disegno all'Accademia fu ricoperta fino al 1851 dal "davidiano" Costanzo Angelini, sia perché la cattedra di scultura, dopo la riforma Wicar del 1806, fu ricoperta dal poco noto scultore Heinrich Schweikle, documentato a Parigi nell'atelier di David<sup>7</sup>.

ROSANNA CIOFFI



## V. Pittura

### **Affreschi della cripta Chiesa di Santa Maria in Platea Campli**

Gli affreschi rappresentano i Quattro Evangelisti, la Resurrezione e la Pentecoste, Sant'Elena che prova la vera Croce, Sant'Orsola con le Vergini compagne. E si trovano nella cripta, così distribuiti: gli Evangelisti nella crociera della volta d'una delle campate della navatella centrale (dall'«incipit» leggibile nel cartiglio, «In principio erat verbum», si riconosce bene l'Evangelista Giovanni); le altre rappresentazioni sono distribuite sulle pareti delle campate terminali. Si tratta, per altro, dei resti d'un complesso più ampio, che, con ogni probabilità, si estendeva a buona parte delle cinque navatelle e relative quindici campate, da cui la cripta è costituita tuttora.



471. Campoli, Chiesa di Santa Maria in Platea, affreschi della cripta, gli Evangelisti



472. Campi. Chiesa di Santa Maria in Platea, affreschi della cripta, la Pentecoste.

Anche per effetto d'un incendio, di data relativamente recente, di cui diede notizia il Gavini, e che, secondo quanto riferisce questo autore, lasciò incancellabili tracce sulle pitture degli archi e delle pareti»<sup>1</sup>, tali affreschi sono attualmente in precario stato di conservazione; né sono indenni da lacune e da ritocchi. Ma, nel complesso, sono ancora ben leggibili e risultano caratterizzati da una notevole qualità d'arte.

Dal punto di vista dell'iconografia, le rappresentazioni non presentano particolarità: salvo che la Resurrezione e la Prova della vera Croce. La prima è infatti esemplata, non già sullo schema del Cristo che si libra a volo nel cielo, secondo quanto è corrente nella pittura trecentesca di Firenze e poi fu seguito a lungo; bensì sullo schema del Risorgente che appoggia un piede sul bordo del sarcofago, secondo quanto s'era preferito nell'Italia centrale dalla fine del secolo XIII: da principio a Roma, in opere di miniatura, ma soprattutto a Siena e successivamente anche a Padova (Andrea Mantegna) e nell'Italia centrale (Piero della Francesca e Crivelli), in opere

pittoriche anche monumentali<sup>2</sup>. La Prova della vera Croce che, in base alle risultanze cronologiche di 473 cui si dirà appresso, deve essere annoverata fra le prime raffigurazioni dell'episodio, si distingue dalle posteriori<sup>3</sup> perché l'azione di accostare il santo legno al defunto, il quale da ciò è richiamato in vita, qui non è attribuita al riluttante ebreo, di nome Giuda, che Sant'Elena imperatrice aveva costretto alla ricerca facendolo calare nel pozzo disseccato, bensì a Sant'Elena in persona; e inoltre perché il risuscitato qui non è un giovane, o un uomo adulto, o anche più di uno, come nella totalità degli altri casi, bensì un bambino assistito dalle nutrici.



473. Campi. Chiesa di Santa Maria in Platea, affreschi della cripta, la Prova della vera Croce.

Sempre dal punto di vista dell'iconografia, merita nota anche il fatto che le pitture superstiti, sia per la manifesta unità dei frammenti di riquadrature con fasce a finto mosaico e partiti di colonne tortili dipinte che le accompagnano, sia per l'indiscutibile identità di mano, non figurano come scene autonome, al modo degli «ex voto», bensì sono in rapporto tra loro e costituiscono un complesso evidentemente unitario. Di qui la necessità di porre la domanda ulteriore se la selezione delle scene che il riguardante si trova oggi sott'occhi risponda, o no, a un programma liturgico-devozionale di significato ugualmente unitario. Certo è che, delle storie cristologiche, sono rappresentate solo la Resurrezione e la Pentecoste, entrambe appartenenti al ciclo degli eventi successivi al sacrificio della croce sul Calvario. Collegate agli Evangelisti, rappresentati nel soffitto della campata dirimpettaia, tali scene sono a loro volta accostate alla Prova della vera Croce, che si riferisce in modo specifico al culto della Croce e della sua

«invenzione». E come nell'affresco campligiano la Prova della vera Croce comporta il riferimento personale a Sant'Elena, è a costei che viene a trovarsi accostata l'immagine della martire Sant'Orsola, la quale non solo era di stirpe regale come la madre di Costantino imperatore, ma, di nuovo come lei, è una santa al femminile.



474. Campli. Chiesa di Santa Maria in Platea, affreschi della cripta, Sant'Orsola con le Vergini compagne.

Né, in fatto di santità al femminile, può essere taciuta la circostanza che la protagonista, almeno iconografica, della Pentecoste - costituente la scena piú in vista del ciclo campligiano -, è la Madonna. Almeno allo stato attuale delle conoscenze (specie di chi scrive), non sembra possibile spingere il discorso piú avanti; ma che le circostanze emerse siano significative d'una qualche effettiva rispondenza del contesto iconografico esaminato a un programma particolare, questo può esser dato per verosimile.

Dal punto di vista storico-artistico, gli affreschi in discorso non hanno documentazione nelle fonti conosciute, e non se ne trova traccia negli scrittori piú antichi; nondimeno non possono dirsi né inediti del tutto, né del tutto sconosciuti alla critica piú recente.

Il primo accenno alla loro esistenza, per giunta non piú che meramente fattuale, è quello già letto nel Gavini, anno 1926-27, in rapporto alla notizia dell'incendio che li deteriorò. Seguono alla distanza di piú d'un ventennio, anno 1988, sia la pubblicazione fotografica della sola

Pentecoste, con la didascalia d'«inizio sec. XV» dovuta a Nicolino Farina<sup>4</sup>, sia un breve ma più argomentato riferimento di Silvia Dell'Orso, incluso a margine d'un lavoro dedicato agli affreschi di Santa Maria in Piano a Loreto Aprutino.



475. Campli. Chiesa di Santa Maria in Platea, affreschi della cripta, la Resurrezione.

Persuasa che gli affreschi di Santa Maria in Piano, compiuti sul finire del terzo decennio del Quattrocento (c. 1428-1429), «non costituiscono davvero un unicum nella regione abruzzese», la Dell'Orso scrisse testualmente: «a Campli - e siamo ancora in provincia di Teramo - vi è nella cripta di Santa Maria in Platea, un gruppo di affreschi, a quanto mi risulta inedito, con "Storie di Cristo, della Vergine e di Sant'Elena" e con un'immagine ormai molto guasta di "Sant'Orsola e le compagne", pienamente immerso nel clima culturale rappresentato dal ciclo loretese. Agli influssi marchigiani che rimandano ad esempio alla decorazione dell'Oratorio Farfense in Santa Vittoria in Matenano, si associano qui spunti più schiettamente umbri, propri della scuola folignate, parafrasati però secondo modi più rigidi e stentati». Preciso in nota che «si potrebbe pensare agli affreschi dell'antico refettorio e dell'Oratorio della Beata Angelina nel Monastero di Sant'Anna a Foligno, due cicli normalmente attribuiti a Giovanni di Corraduccio da Foligno (ma

recentemente riferiti ad Andrea di Cagno), la Dell'Orso aggiunse anche: «vicine agli affreschi di Campli sono le miniature del Messale dei Duchi d'Acquaviva, conservato nel Museo Capitolare di Atri»<sup>5</sup>.

Ricche di riferimenti nonostante la marginalità rispetto all'argomento principale, le tesi della Dell'Orso non hanno mancato di suscitare interesse, e sono infatti già del 1992-93 le due risposte a cui hanno dato luogo.



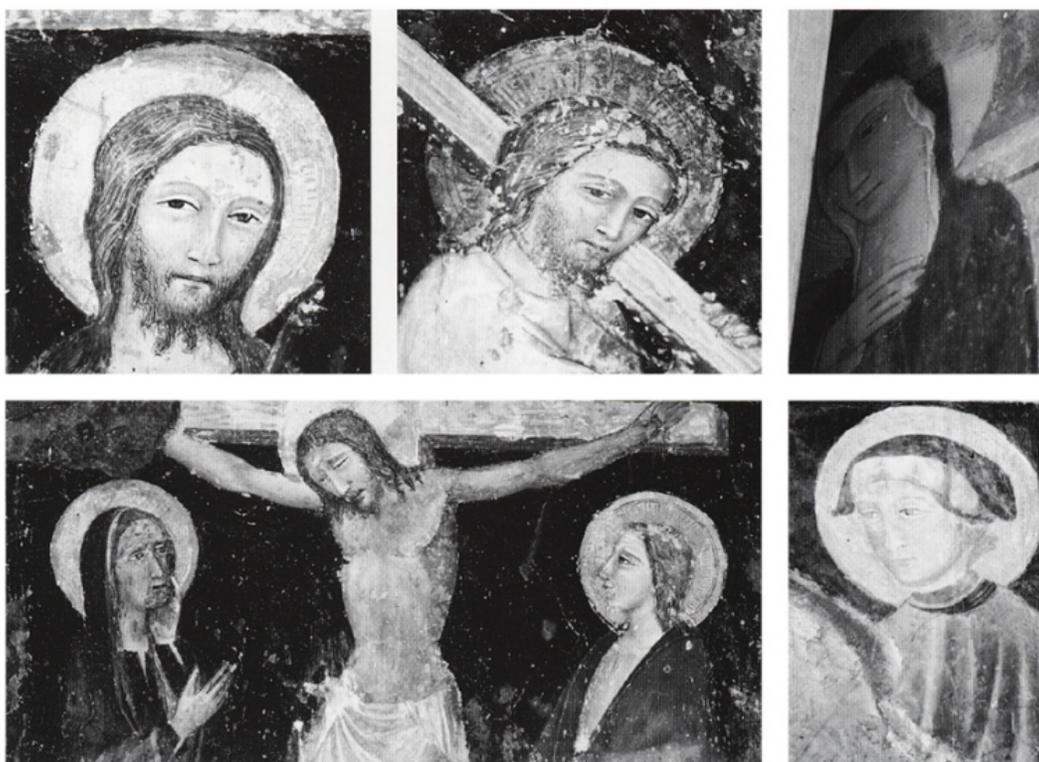
476. Campli. Chiesa di San Francesco, affreschi nella volta dell'edicola di sinistra, Evangelisti.

La prima, consenziente, è stata quella di Stefano Papetti, il quale, illustrando un'antologia di miniature appartenenti a codici medievali di Atri pubblicata nel Calendario della Cassa di Risparmio di Teramo per il 1993, ha preso spunto dal Messale Acquaviva per riproporre sia il riferimento degli affreschi di Santa Maria in Platea ai tempi e alla cultura figurativa degli affreschi di Loreto Aprutino (nonché di quelli nell'abside della chiesa superiore di Santa Maria della Rocca a Offida a essi notoriamente collegati), sia l'accostamento agli affreschi campligiani delle miniature contenute nel medesimo codice<sup>6</sup>. La seconda risposta, dovuta a chi scrive, è stata invece di segno diverso, sia riguardo ai tempi, che non possono essere così inoltrati, sia agli orientamenti culturali, che in realtà rivelano tutt'altro indirizzo<sup>7</sup>. Con le integrazioni bibliografiche e gli aggiustamenti indispensabili, nonché con le precisazioni guadagnate nel

frattempo e le rettifiche derivanti da tali precisazioni, riespongo qui di seguito le tesi che abbozzai due anni addietro, tanto più che le circostanze editoriali di allora non mi permisero di svolgere il discorso in termini che non fossero puramente stenografici.

In primo luogo, sta il fatto che niente della storia architettonica della cripta di Santa Maria in Platea lascia supporre modificazioni o interventi d'epoca successiva all'impianto originario, che il Gavini riferiva alla «prima metà del secolo XIII»<sup>8</sup>. Di qui la certezza che non esistono ragioni fattuali in grado di vincolare la data d'esecuzione degli affreschi ad anni troppo avanzati. Né può fungere da «ante quem non» la notizia che Santa Maria in Platea fu elevata da chiesa parrocchiale a collegiata verso il 1395<sup>9</sup>. Una notizia del genere potrebbe semmai suggerire che, a quella data, la parrocchia campligiana avesse già acquistato prestigio, e che di tale prestigio fosse parte integrante l'insieme di già sperimentate devozioni, e connessa veste estetica, di cui anche gli affreschi sembrano rendere testimonianza<sup>10</sup>.

In secondo luogo, esiste in Campli stessa un altro ciclo di affreschi da attribuire al medesimo pittore di Santa Maria in Platea.



477-481. Campli. Chiesa di San Francesco, affreschi dell'edicola di sinistra, particolari.

Si tratta degli inediti murali, purtroppo lacunosi e guastissimi, esistenti in una delle due cappelle appoggiate all'interno della parete di facciata della chiesa di San Francesco: i quattro Evangelisti negli spicchi della volta a crociera, del tutto simili a quelli della cripta di Santa Maria, anche nell'organizzazione compositiva e nel motivo della spartizione con finte colonne tortili; la Flagellazione e l'Andata al Calvario, affiancate nella lunetta di fondo; la Crocifissione con vari santi e altre persone nella parete sottostante; e il busto d'una bella Madonna, unico

resto d'un'Annunciazione ora perduta. Neanche di questi affreschi si conosce la data precisa; ma per il fatto che decorano uno dei settori piú antichi d'una chiesa costruita dalla stessa maestranza a cui è dovuto il rifacimento del San Francesco di Teramo, documentato per il 1327<sup>11</sup>, sembra del tutto ragionevole ritenere che, lungi dall'approssimarsi agli inizi del Quattrocento a cui gli scrittori su ricordati hanno voluto riferire il ciclo fratello della cripta di Santa Maria, tale data non fosse troppo diversa dal decennio 1330-40. Una data del genere è per altro raccomandata anche dalla foggia dei capi di vestiario indossati dai personaggi contemporanei raffigurati nelle singole scene: il copricapo dell'astante in mozzetta a lato della Crocifissione, modificando lievemente quello già ricorrente negli affreschi giotteschi di Assisi e di Padova, trova le somiglianze maggiori nei copricapi dei Notai delle «matricole» perugine miniate negli anni 1330; la giacca raccorciata e aderente dell'unico aguzzino superstite della Flagellazione è di quelle, divenute di moda nel regno di Napoli prima del 1335, che re Roberto deplorava in un editto suntuuario promulgato quell'anno<sup>12</sup>. Sempre a San Francesco, sospesa all'arco trionfale della navata, esiste inoltre una vistosa croce dipinta<sup>13</sup>, che oggi è di lettura molto incerta per le ridipinture gravi che la sfigurano (le immagini della Madonna e del San Giovanni sono rifatte per intero), ma la cui forma sagomata, con il campo centrale espanso e i dolenti posti ai lati del Cristo (non nelle tabelle terminali dell'asse trasversale), elabora non senza originalità la versione specificamente umbra d'un tipo di croce corrente nella Toscana extra-fiorentina durante gli ultimi due decenni del Duecento<sup>14</sup>;



482. Amatrice, San Francesco. Natività e altra scena frammentaria.



483. Roma, Pinacoteca Capitolina. Natività (dagli sportelli d'un tabernacolo).

e il cui Crocifisso, specie nella testa e nel bel perizoma (ma solo una pulitura accurata potrebbe accertarlo definitivamente), mostra le stesse modalità del pittore che affrescò la cappelletta descritta. Per giunta, sia negli affreschi della cappelletta, sia in ciò che si riesce a intravedere delle pitture della croce, si fa apprezzare una stringatezza stilistica più marcata che negli stessi affreschi di Santa Maria in Platea, tanto da suggerire che questi ultimi siano posteriori ai dipinti di San Francesco, pur dentro un giro di tempi non troppo protratti. Né, a questo proposito, è poco sintomatico che la Dell'Orso, scambiando evidentemente l'antichità con la rigidità, scrivesse che gli affreschi della cripta campigliana, paragonati a taluni affreschi folignati di primo Quattrocento da cui la studiosa riteneva che quelli avessero tolto «spunti più schiettamente umbri», le sembravano una parafrasi condotta «secondo modi più rigidi e stentati»<sup>15</sup>.

Ristabilita la linea di partenza, e guadagnata, insieme all'arretramento cronologico, l'evidenza che gli affreschi di Santa Maria in Platea proseguono il discorso introdotto da quelli di San Francesco; non si tarda ad avvedersi che l'allargamento delle possibilità di confronto permette altre e più significative annessioni. Al momento più antico dello stesso pittore, infatti, possono essere attribuiti due ulteriori complessi pittorici - tanto importanti quanto trascurati -, la cui data è manifestamente anteriore di almeno tre lustri alla metà del secolo. Il primo è il vasto affresco ora distaccato, con la Natività abbinata nella medesima riquadratura a una scena pervenuta in frammenti (non ne restano che un bel casamento in alto, e un angelo in basso, forse pertinenti a un'Adorazione dei Magi o a una Circoncisione), conservato nella chiesa di San Francesco all'Amatrice, il ben noto centro posto sul versante occidentale dei Monti della Laga, a poca distanza da Campi nella direzione di sud-ovest.



484. Amatrice. Chiesa di San Francesco. Natività, particolare.

485. Roma. Pinacoteca Capitolina. Natività, particolare.

486. Amatrice. Chiesa di San Francesco. Affresco frammentario, particolare.

487. Firenze. Già sul mercato antiquario. Adorazione dei Magi, particolare.



488. Roma. Pinacoteca Capitolina. Annunciazione (dagli sportelli d'un tabernacolo).



489. Campi. Chiesa di Santa Maria in Platea, cripta. Pentecoste, particolare.

490. Roma. Pinacoteca Capitolina. Annunciazione, particolare.

Il secondo è una brillante serie di tavole con scene dell'Infanzia di Cristo, pervenute non si sa di dove alla Pinacoteca dei Musei Capitolini in Roma, che sono parti di sportelli d'un tabernacolo smembrato del quale, se la decorazione delle aureole non fosse di diverso disegno, potrebbe aver fatto parte anche un'altrettanto brillante Adorazione dei Magi, già sul mercato antiquario di Firenze, che spetta con certezza alla stessa mano e allo stesso momento delle tavole capitoline<sup>16</sup>.

L'affresco dell'Amatrice proviene dalle parti originarie del convento francescano a cui Niccolò iv accordava indulgenze già nel febbraio 1291<sup>17</sup>, e unisce a una respirante e spazialmente ben dislocata composizione, per altro potenziata da ampie fasce a girali di foglie, alternati a busti di profeti iscritti entro clipei, che son tutte cose improntate alla più schietta cultura tardo-giottesca, la stessa accentatura e pateticità espressiva che distingue i murali del San Francesco a Campi. Tra l'altro, il San Giuseppe ha lo stesso copricapo notato in quel ciclo e i profeti iscritti nei clipei sono intercambiabili con gli Evangelisti di tutt'e due i complessi campigliani.

Le storie cristologiche della Capitolina, riunite all'Adorazione dei Magi già a Firenze, articolano il medesimo linguaggio dell'affresco dell'Amatrice, e hanno in comune con questo addirittura un'intera scena, la Natività, bensì nella forma più concisa e nitidamente messa «in bella» che la pittura su tavola mostra consuetamente rispetto alla pittura d'affresco.



491. Roma. Pinacoteca Capitolina. Presentazione al tempio (dagli sportelli d'un tabernacolo).



492. Campli. Chiesa di Santa Maria in Platea, cripta. La Prova della vera Croce, particolare.

493. Roma. Pinacoteca Capitolina. Presentazione al tempio, particolare.

494. Roma. Pinacoteca Capitolina. Strage degli Innocenti, particolare.



495. Campi. Chiesa di Santa Maria in Platea, cripta. Sant'Orsola, particolare.

496. Roma. Pinacoteca Capitolina. Fuga in Egitto, particolare.



497. Roma. Pinacoteca Capitolina. Fuga in Egitto (dagli sportelli d'un tabernacolo).

Inoltre, aiutando a identificare con maggior precisione il nodo di conoscenze di cui l'autore delle opere in discorso si giovò, chiariscono in primo luogo che la componente tardo-giottesca di cui s'è accennato a proposito dell'affresco dell'Amatrice, in realtà combacia con la situazione giottesco-masiana di Napoli: combacia, in particolare, con la parte di essa impersonata dall'autore degli affreschi della cappella Barrile in San Lorenzo, la cui data non oltrepassa il quinquennio 1335-40, e la cui cultura, con l'aggiunta d'una componente proto-masiana piú direttamente sperimentata, è similissima a quella dei giotteschi della basilica inferiore di Assisi, operanti appunto a cavallo del soggiorno napoletano di Giotto e della sua bottega<sup>18</sup>. In secondo luogo, le tavole capitoline specificano che l'inconfondibile e stimolantissima accentatura espressiva, di cui pure s'è detto, ha tangenze ravvicinate (fino a far sospettare l'identità di mano!) con quella di taluni affreschi votivi esistenti nella chiesa di San Bevignate a Perugia: un San Bevignate e una Beata Chiara da Montefalco, morta nel 1308 e venerata precocemente nella regione, la cui data va ritenuta anch'essa entro il quarto decennio del secolo<sup>19</sup>.

Né tutto questo esaurisce ancora la questione; perché, come le somiglianze fra le tavole capitoline e gli affreschi Barrile sono strette al punto di far ritenere che i contatti fossero diretti, nell'unità d'una circolazione culturale promulgata dalla capitale del Regno (in tutt'e due i complessi, le versioni dell'Andata in Egitto si richiamano non solo per la formula iconica, che è sostanzialmente identica, ma per il modo secondo cui tale formula è indotta entrambe le volte in una medesima perspicuità di spazi e di profili puri, di pretta accezione proto-masiana);



498. Roma. Pinacoteca Capitolina. Strage degli Innocenti (dagli sportelli d'un tabernacolo).

499. Firenze. Già sul mercato antiquario, Adorazione dei Magi.



500. L'Aquila. Museo Nazionale d'Abruzzo, Adorazione dei Magi (da un Corale di Santa Maria Paganica).

501. L'Aquila Museo Nazionale d'Abruzzo, Pentecoste (da un Corale di Santa Maria Paganica).

502. L'Aquila. Museo Nazionale d'Abruzzo, «Ad Te levavi animam meam» > (da un Corale di Santa Maria Paganica).



503. Atri. Biblioteca Capitolare. Adorazione dei Magi (dal messale Acquaviva, A 19).

così le tangenze d'accento espressivo con gli affreschi perugini spingono ad ampliare i riscontri in terra umbra, e in particolare nella direzione del Primo maestro di Santa Chiara da Montefalco, la cui Crocifissione, datata 1333, è quanto di più simile si possa indicare rispetto alla connotazione sentimentale (per non parlare di quella cronologica) che individua il nostro pittore a partire dalla Crocifissione di San Francesco a Campi<sup>20</sup>.

Di qui uno stato di cose, che sul versante napoletano assegna al maestro in via di ricostruzione una posizione simile a quella del quasi conterraneo Maestro di Offida, il quale, dopo l'esordio filo-riminese svolto fra l'Ascolano e la terra di Atri agli inizi degli anni 1330, si voltò alle cose di Napoli in termini del tutto simili, facendosene il gestore per la regione piceno-aprutina dal 1335 in avanti<sup>21</sup>, sul versante umbro, lo colloca in parallelo stretto con l'episodio rar colloca in parallelo stretto con l'episodio rappresentato dalle penetrazioni in territorio aquilano di cose provenienti dall'Umbria meridionale. Vale a dire, in parallelo con l'opera dal Maestro di Fossa, il quale, lavorando fra Spoleto e L'Aquila non più tardi del 1330-40, era stato uno dei primi a far combaciare nell'unità della matrice «umbra» i prelievi effettuati contemporaneamente dalle Storie di Cristo nel transetto del San Francesco inferiore ad Assisi e dagli affreschi napoletani di San Lorenzo<sup>22</sup>.

La sequenza che così si stabilisce, e che per le ragioni esposte vede gli affreschi della cripta di Santa Maria in Platea prender luogo al termine del cammino incominciato con gli affreschi dell'Amatrice, con le tavole capitoline e con gli affreschi di San Francesco, può essere portata avanti se si considera che gli affreschi della cripta rivelano anche un modo di pennelleggiare, per altro non estraneo alle opere precedenti, caratteristico del miniatore. Lo stesso maestro può essere infatti riconosciuto giusto in opere di miniatura, e precisamente in quelle notevolissime che illustrano un semi-sconosciuto Corale pervenuto alla Galleria Nazionale dell'Aquila dalla chiesa aquilana di Santa Maria Paganica<sup>23</sup>. Per gli stemmi in esso contenuti (la testa di moro in

profilo, impresa del «locale» di Paganica, vi è ripetuta piú volte), oltre che per la provenienza, è probabile che tale codice non sia estraneo né al legato lasciato nel 1340 all'Arciprete di detta chiesa, da donna Angeluccia moglie di Gualtieri di Giovanni del Rosso, per la decorazione pittorica della cappella che vi possedeva; né all'assegnazione di vari fiorini d'oro fatta nel 1363 da un tal Niccolò di Giovanni di Adriano da Paganica, sempre alla medesima chiesa (che per di piú s'intitolava al suo paese d'origine), affinché se ne decorassero di pitture la cappella grande e l'altare maggiore<sup>24</sup>. Certo è che le miniature del Corale aquilano<sup>25</sup> corrispondono in tutto agli affreschi della cripta campligiana, anche nelle iconografie - si veda in particolare la splendida Pentecoste-; per giunta, nel medesimo momento in cui la non meno brillante Adorazione dei Magi di c. XXXXI rievoca qualcosa di molto simile alla scena dello stesso soggetto gemella alle tavole del Museo Capitolino, e la singolarissima rappresentazione del Salmista che intona l'«Ad te levavi animam meam, Deus meus in te confido»<sup>26</sup>, riprende il raro forma di bambino ignudo, dal modello replicato in due miniature giottesche degli anni of Potaloch, ora alla British Library di Londra, Add. Ms. 35254/A), eseguite nella cerchia di Pacino di Bonaguida<sup>27</sup>.

La figura di pittore e di miniatore che emerge con un suo spicco e con nitidezza dalla riunione di tutte le opere fin qui esaminate, potrebbe finalmente uscire dall'anonimato se fosse possibile attribuire a lui anche le miniature del Messale francescano n. A 2 del Museo Capitolare di Atri<sup>28</sup>; le quali, sebbene a un livello lievemente piú basso e con una diversa contrazione grafico-coloristica, ripresentano tutte le particolarità, e in vari casi le iconografie, degli affreschi di Campli e del Corale dell'Aquila. A ogni buon conto, a c. 115v, il Messale di Atri reca il nome del miniatore: Niccolò di Valle Castellana, e la data 1365.



504. Atri. Biblioteca Capitolare. Annotivo iconografico, con l'immagine di David che leva a Dio la propria anima in Niccolò di Valle Castellana).

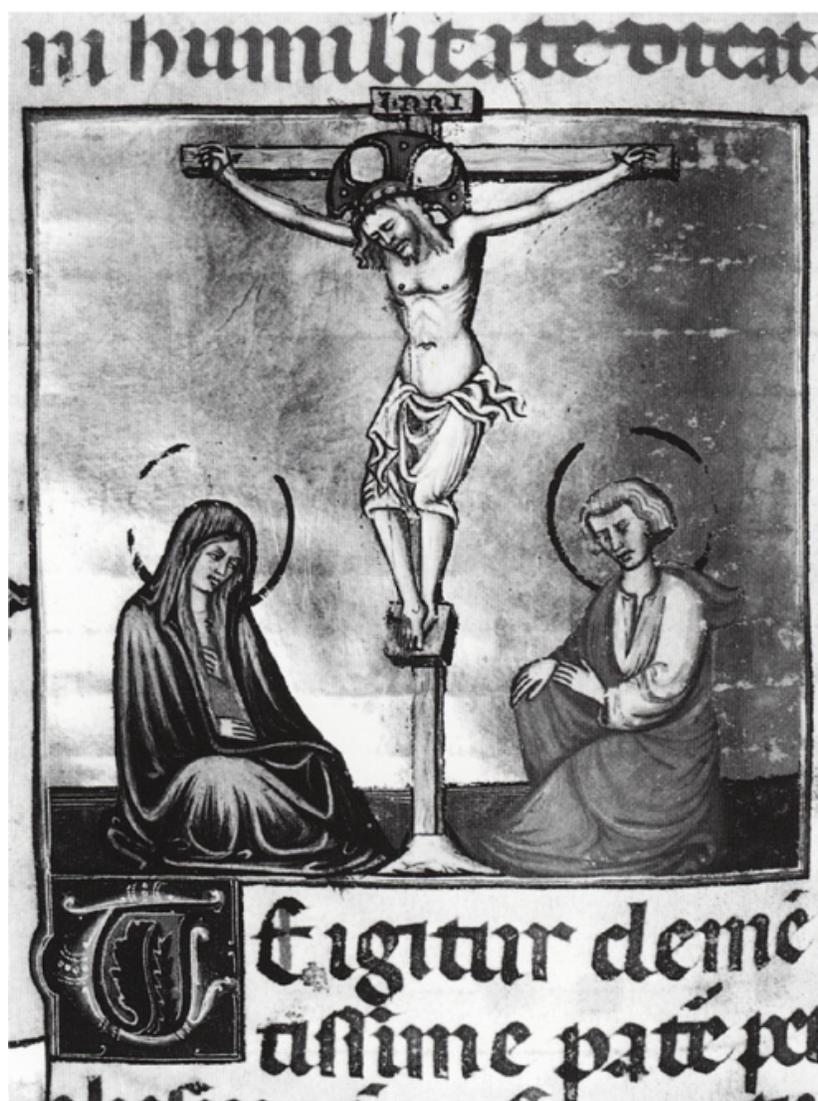
505. Atri. Biblioteca Capitolare. Adora1310-20 (foglio già Hoepli, ora alla Fondazione Cini di Venezia; foglio già Malcolm zione dei Magi (dal Messale A 2, di Niccolò di Valle Castellana).

506. Atri. Biblioteca Capitolare. Resur rezione (dal Messale A 2. di Niccolò di Valle Castellana).

507. Atri. Biblioteca Capitolare. Ma donna orante (dal Messale A 2, di Niccolò di Valle Castellana).

508. Atri. Biblioteca Capitolare. Sacra Famiglia con San Ludovico d'An giò (dal Messale A 2. di Niccolò di Valle Castellana).

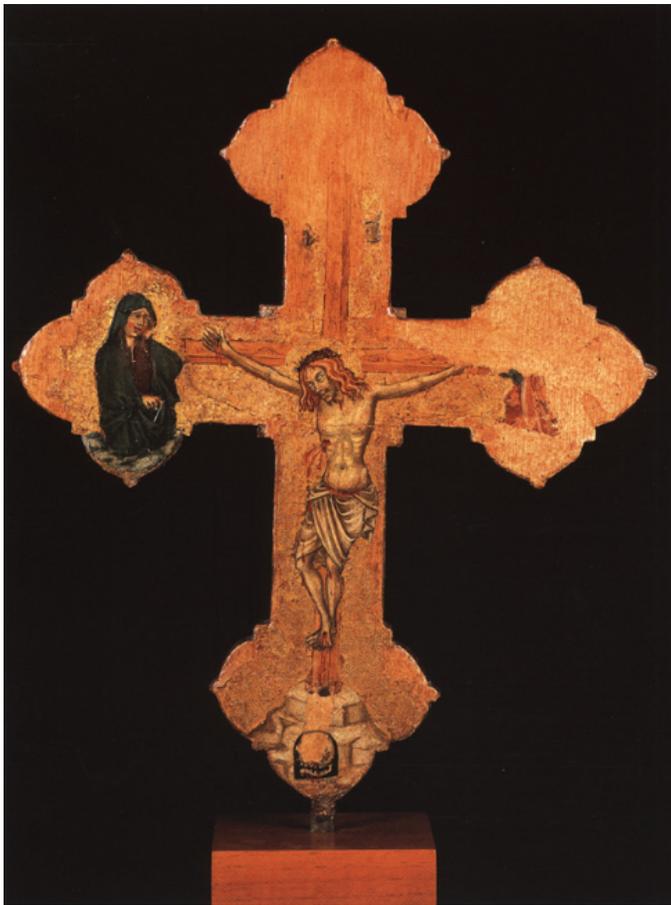
509. Atri. Biblioteca Capitolare. Due Santi (dal Messale A 2, di Niccolò di Valle Castellana).



510. Atri. Biblioteca Capitolare. Croci fissione (dal Messale A 2, di Niccolò di Valle Castellana).

Qualunque cosa si voglia pensare dell'attribuzione, ne derivano comunque questi dati di fatto. In quanto le miniature del codice firmato presuppongono e in certo modo riflettono le altre opere tirate in campo, la data del 1365 diviene un irrefutabile «post quem non» per ciascuna di esse, e anche per gli affreschi campligiani, dando ottima ragione di quanto se n'è detto a suo luogo. In quanto Valle Castellana è un centro situato nei Monti della Laga, sul confine della provincia di Ascoli Piceno, sostanzialmente a mezzo fra Campli e Amatrice, la provenienza da questo centro del miniatore del codice atriano che attesta tutto ciò dà piena ragione anche dell'area geoculturale entro cui il maestro di Campli svolse la sua attività, fosse o non fosse una stessa persona con il miniatore Niccolò.

Sarà stato notato sicuramente che non è ancora ricorsa la menzione del Messale dei duchi d'Acquaviva del Museo di Atri (Cod. A 19), le cui miniature furono considerate da Silvia Dell'Orso, seguita da Stefano Papetti, «vicine agli affreschi di Campli» (vale a dire, della cripta di Santa Maria in Platea<sup>29</sup>, e che anche chi scrive ritenne in un primo momento di poter legare al problema, considerandone «le principali» non solo della stessa mano delle opere anche qui raggruppate in identità, ma vicine soprattutto alle miniature del Corale dell'Aquila, posto che l'Adorazione dei Magi di questo gli sembrava che ripresentasse «la stessa Adorazione dei Magi del Messale Acquaviva»<sup>30</sup>.



511. L'Aquila. Museo Nazionale d'Abruzzo, Crocifisso dipinto (da Cellino Attanasio).

512. L'Aquila. Museo Nazionale d'Abruzzo, San Flaviano, vetrata.

La ragione della citazione mancata risiede nel fatto che, a un nuovo esame, le miniature del codice Acquaviva<sup>31</sup>, pur continuando a risultare simili a quelle del Corale aquilano, se ne rivelano una derivazione, nemmeno troppo vicina nel tempo, e non solo non tollerano distinzioni interne (come intendevo un po' cripticamente quando accennavo a stralciarne «le principali»), ma mostrano fisionomie piú petulantemente svirgolate, nuove fogge di copricapi, nonché vestiari di moda piú recente, sintomi tutti di una data senza dubbi posteriore all'inizio del nuovo secolo. Per altro il loro autore, egli si riconducibile al clima degli affreschi di Loreto Aprutino senza per questo che se ne possa considerare un adepto, è sicuramente lo stesso di una piccola Croce-reliquiario di primo Quattrocento pervenuta al Museo Nazionale dell'Aquila dalla Parrocchiale di Cellino Attanasio<sup>32</sup> (il confronto con la Crocifissione miniata nel Messale Acquaviva è decisivo), e molto probabilmente anche del pittore che diede il disegno d'una preziosa vetrata di piccole dimensioni con l'immagine di San Flaviano (il nome del santo è iscritto), che è anch'essa al Museo dell'Aquila, ma proviene dalla chiesa di San Flaviano della stessa città<sup>33</sup>.



513. Amatrice, San Francesco. Giudizio Universale, particolare.

Che il nodo artistico-culturale rappresentato dal maestro di Campoli avesse la capacità di suscitare energie anche sulla lunga durata può essere infine confermato quando si torni al punto di partenza. Nella stessa chiesa di San Francesco all'Amatrice, in cui è stato possibile individuare una delle opere piú antiche del pittore qui ricostruito, merita infatti la menzione un secondo affresco, ancora in attesa d'essere valorizzato. Si tratta di ciò che resta d'un grande Giudizio Universale, in origine integro sulla parete del muro absidale, ora superstite in due lacerti ai lati dell'altare barocco, che per un verso continua a rifarsi alle inconfondibili tipologie del prototipo d'un secolo prima (appunto l'affresco con la Natività), per un altro richiama anch'esso il clima del Giudizio di Loreto Aprutino e, in piú, ha carattere sufficiente per rivelarsi della stessa mano d'una importante Madonna con angeli, affrescata non prima degli anni iniziali del secolo XV nel

tabernacolo all'aperto conservato (come le condizioni oggettive hanno permesso sulla piazza della Fonte tardo-trecentesca a Fontecchio, presso L'Aquila.

FERDINANDO BOLOGNA



514. Fontecchio (AQ), edicola della piazza della Fontana. Madonna con il Bambino.

#### Note

<sup>1</sup> Cfr. GAVINI, Storia dell'Architettura, vol. I, p. 312.

<sup>2</sup> Per un profilo critico recente dello svolgimento iconografico della Resurrezione nella pittura medievale e moderna d'Europa, oltre che italiana, cfr. F. BOLOGNA, L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle cose naturali", Torino 1992 (ristampa del 1993), pp. 99-107, 394-411, note 11-72.

<sup>3</sup> Cfr. in particolare i cicli ricorrenti negli sportelli di reliquiario del tardo Trecento all'Opera del Duomo di Siena, negli affreschi di Agnolo Gaddi a Santa Croce in Firenze, in quelli di Cenni di Francesco di ser Cenni in San Francesco a Volterra, negli altri di pittore affine a Ottaviano Nelli in San Francesco a Montegiorgio, nella predella del polittico di Michele di Matteo, n. 2 della Galleria dell'Accademia a Venezia, nella predella del polittico di Francesco di Gentile, n. 37 del Museo Piersanti a Matelica, nonché negli affreschi di Piero della Francesca ad Arezzo. Sui quali tutti, cfr. G. KAFTAL, Iconography of the Saints in Tuscan Painting, Firenze 1952, coll. 468-476; ID., Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting, Firenze 1963,

coll. 541-550; ID., *Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, Firenze 1978, coll. 396-402.

<sup>4</sup> Cfr. N. FARINA, *Campli. La Badia celestina. La pittura di Giacomo*, Campli 1988, p. 98 in alto. Poco dopo, gli affreschi sono stati ricordati anche nella guida di *Campli e Civitella del Tronto*, Teramo 1991, p. 42.

<sup>5</sup> Cfr. S. DELL'ORSO, *Considerazioni intorno agli affreschi della chiesa di Santa Maria in Piano a Loreto Aprutino*, in «*Bollettino d'Arte del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali*, n. 49, maggio-giugno 1988, rispettivamente pp. 72, 73, 82, nota 82.

<sup>6</sup> Cfr. S. PAPETTI, *Antiche miniature di codici medievali atriani*, in *Calendario 1993 della TERCAS (Cassa di Risparmio della provincia di Teramo)*, Teramo 1992, in pagine non numerate (ma, p. 4).

<sup>7</sup> Cfr. F. BOLOGNA, *Per una storia delle arti medievali e moderne nel Mezzogiorno Continentale. Introduzione*, in «*Storia del Mezzogiorno*» («*Storia di Napoli, del Mezzogiorno Continentale e della Sicilia*»), vol. XI, *Aspetti e problemi del Medioevo e dell'Età Moderna*, 4, Napoli 1993, pp. 233-234.

<sup>8</sup> Cfr. GAVINI, *Storia dell'Architettura*, vol. 1, p. 312, e vol. II, p. 96. L'unica trasformazione di cui questo autore fa parola è quella della ristuccatura dei pilastri in seguito all'incendio di cui s'è detto: per cui «difficile riesce asserire, senza il sussidio di qualche saggio, se la pianta quadrata, il fusto ottagonale, il capitello a lastrone parallelepipedo e i relativi raccordi triangolari (di detti pilastri), provengano da una semplificazione dell'antica struttura o nascondano un lavoro in pietra di maggior valore» (1, p. 312, con riproduzioni a p. 314, figg. 369 e 370). In ogni caso, niente di ciò riguarda le volte e le pareti dove gli affreschi si trovano.

<sup>9</sup> Cfr. di nuovo GAVINI, *Storia dell'Architettura in Abruzzo*, vol. I, p. 312, con il rinvio ai *Monumenti storici artistici* di V. BINDI, p. 542.

<sup>10</sup> D'altra parte, nessun sintomo cronologico preciso può essere indotto dai numerosi e interessanti graffiti esistenti nella parte inferiore della Resurrezione e della Pentecoste. Salvo errore, la data più antica ricorrente in tali graffiti è il «1475 die 3 mensis novembris» che si legge distintamente sulla destra del sepolcro nella Resurrezione.

<sup>11</sup> Per i tempi di costruzione del San Francesco di Campli, per l'attribuzione delle sue strutture alla maestranza attiva nel San Francesco di Teramo (i portali delle due chiese sono addirittura identici), e per la data di ricostruzione di quest'ultimo attestata da un'epigrafe, cfr. GAVINI, *Storia dell'Architettura*, vol. II, rispettivamente pp. 118-122 e 114-118, con le illustrazioni relative.

<sup>12</sup> Cfr. Editto di Roberto d'Angiò del 1335, Reg. A. n. 297, fol. 141, citato «in extenso nel testo originale da G. DE BLASII, *Le case dei principi angioini*, in «*Archivio storico per le Province napoletane*», XI, riportato in versione italiana da B. SPILA, *Un monumento di Sancia in Napoli*, Napoli 1901, p. 42, e da F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli*, Roma 1969, p. 296: «Vario il costume, diverso il gusto, spettacoloso il muoversi per istrane contorsioni. Proteso il capo, incolte le chiome, prolissa la barba [...], le vesti che solevano prima scendere al

ginocchio, raccorciano al di su delle natiche (corsivo mio; ...). Tanto son fatti vanitosi e fatui, che in tal modo pongono in mostra ciò che forma il loro obbrobrio [...]».

<sup>13</sup> Ignota agli studi, la croce è stata riprodotta da FARINA, Campli. La badia celestina. La pittura di Giacomo, cit., p. 97, con la didascalia «dipinto di scuola umbro-marchigiana (Christus patiens) con rappresentazione della Madonna, della Maddalena in realtà, San Giovanni) e di S. Francesco (sec. XIV)».

<sup>14</sup> La croce di sagoma più simile a questa è la croce del pittore spoletino di ultimo Duecento denominato Macstro di Sant'Alò, conservata nel convento di Santa Lucia a Trevi (riproduzione in R. LONGHI, La pittura umbra della prima metà del Trecento nelle dispense del corso universitario 1953/54 redatte da Mina Gregori, Firenze 1973, figg. 33-34). Ma, nell'assetto iconografico generale, la croce di San Francesco a Campli ha somiglianze importanti da un lato con la croce del lucchese Deodato di Orlando conservata nel Museo civico di Pisa e databile sul 1280 (cfr. in E.B. GARRISON, Talian Romanesque Panel Painting, Firenze 1949, p. 196, n. 506), da un altro con la croce della Pinacoteca comunale di Spoleto del Maestro di Cesi, il cui «name piece» ha iscritto l'annuale 1308 (cfr. ibidem, p. 191, n. 194).

<sup>15</sup> Cfr. DELL'ORSO, Considerazioni.... cit., p. 73.

<sup>16</sup> L'affresco dell'Amatrice è inedito, come l'Adorazione dei Magi già a Firenze, una cui «foto da foto è presso il Gabinetto Fotografico Nazionale di Roma, neg. serie E, n. 29688. Le tavole del Museo Capitolino sono invece commentate e riprodotte a colori, sebbene molto approssimativamente, e in dimensioni minuscole, in / musei capitolini, Roma, a cura di E. LA ROCCA e M.E. TITTONI MONTI, Milano 1984, p. 101, figg. 3 e 4.11 commento che ricorre in questa guida dice testualmente: «A scuola dell'Italia centrale appartengono i cinque pannelli con Storie dell'Infanzia di Cristo, datati 1378, parti anch'essi di un polittico ora disperso, dalla facile e garbata vena narrativa». Ma, a parte che non dovette trattarsi di «polittico» in senso proprio, bensì di sportelli d'un tabernacolo contenente forse una scultura (come in vari tabernacoli abruzzesi del Trecento), non è altrimenti provata la notizia che i pannelli sono «datati 1378». Tale notizia è infatti smentita, comunque non è confermata, dalla stessa didascalia che accompagna le illustrazioni su citate, dove, con maggiore approssimazione al giusto, si legge: «Anonimo dell'Italia centrale. Metà del XIV secolo».

<sup>17</sup> Cfr. GAVINI, Storia dell'Architettura, vol. II, p. 207, con il rinvio a Bollario Francescano, tomo IV, p. 219.

<sup>18</sup> Per la ricostruzione della situazione determinata a Napoli dal soggiorno di Giotto e della sua bottega nel quinquennio 1328-34 (con il giovane Maso in prima linea, bensì con la sicura partecipazione di almeno un ramo dell'équipe a cui sono dovute buona parte del Polittico Stefaneschi già in San Pietro a Roma, nonché la decorazione del transetto sinistro e delle Vele nella basilica inferiore di Assisi), cfr. BOLOGNA, I pittori alla corte angioina di Napoli, cit., cap. v. «Il quinquennio giottesco», pp. 179-233, che include anche la ricostruzione del Maestro della Cappella Barrile: e P LEONE DE CASTRIS, Arte di corte nella Napoli angioina, Firenze 1986, pp. 313-373, che aggiunge altri riferimenti alla presenza a Napoli dei giotteschi della basilica inferiore di Assisi.

<sup>19</sup> Cfr. le riproduzioni in KAFTAL, *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, cit., coll. 190, fig. 213, e 299, fig. 328, però con un riferimento a «Umbrian school xvth century, che appare troppo generico e ritardato di un buon secolo rispetto all'evidenza.

<sup>20</sup> Sul Primo maestro di Santa Chiara da Montefalco cfr. LONGHI, *La pittura umbra della prima metà del Trecento*, cit., pp. 31-35, con riproduzione della Crocifissione datata a figg. 99-101. Si noti, in aggiunta, che a Montefalco, fra gli affreschi attribuibili al medesimo pittore, anche il Cristo che porta la croce fra la Beata Giovanna e la Beata Chiara ha somiglianze con le pitture campigliane di San Francesco: in particolare con l'Andata al Calvario.

<sup>21</sup> Sul Maestro di Offida, cfr. F. BOLOGNA e P. LEONE DE CASTRIS, *Percorso del Maestro di Offida*, in «Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili», Napoli 1984, pp. 283-305, tavv. CXXV-CXXXVII, con la bibliografia precedente. Per l'ampliamento della ricostruzione e per il seguito della discussione, cfr. anche: F. BOLOGNA, *San Salvatore di Canzano, affreschi del XIV secolo*, in *DAT*, II, 1, Roma 1986, Pp. 450-462; G. CROCETTI, *Una nota sul Maestro di Offida pittore marchigiano del sec. XIV*, in «Arte cristiana, LXXIX, 1991, fasc. 9. 10, pp. 353-362; e, con una motivata risposta a quest'ultimo, BOLOGNA, *Per una storia delle arti medievali e moderne nel Mezzogiorno continentale*, cit., p. 232-233.

<sup>22</sup> Anche per il Maestro di Fossa, cfr. R. LONGHI, *La pittura umbra della prima metà del Trecento*, cit., pp. 39-44, figg. 134-147.

<sup>23</sup> Cfr. A. CHIAPPINI, *Profilo di codicografia abruzzese fino al sec. XV compreso*, in «Accademie e Biblioteche d'Italia», XXVI, 1058, n. 2, pp. 41-44, che data il codice al secolo XIV, con riserva; e M. MORETTI, *Museo Nazionale d'Abruzzo-L'Aquila*, L'Aquila 1968, p. 230, che invece ne accosta le miniature a Bernardo da Teramo, e per conseguenza ne propone una datazione alla prima metà del Trecento.

<sup>24</sup> Cfr. M. CHINI, *Silvestro Aquilano e l'arte in Aquila nella II metà del sec. XV*, L'Aquila 1954, pp. 210-211, che rinvia nelle note a uno strumento di notar Biagio di Poggio Picenze (Archivio di San Basilio), e a un altro di notar Mascio Pietro di Assergi (Archivio di Collemaggio), citati nella miscellanea manoscritta di Emidio Mariani conservata alla Biblioteca Provinciale dell'Aquila, vol. I, «Chiesa di Santa Maria Paganica», n. 10, e p. 59. Il secondo degli atti citati dal Mariani e dal Chini è riassunto anche da U. MARINELLI, *S. Maria Paganica*, in «L'Aquila città del "Novantanove" nella storia e nell'arte», L'Aquila 1974, p. 217. >

<sup>25</sup> Le quali, oltre a quanto si dice nel testo, includono vignette con la Natività, la Resurrezione, l'Ascensione, e tutta una serie di capoletterà con decorazioni aniconiche di particolare originalità.

<sup>26</sup> Salmo 25, 1-2 (Alef-Bet), incluso nel *Missa le Romanum*, *Dominica I Adventus*, *Introitus*.

<sup>27</sup> Cfr. *A critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, by Richard Offner with Klara Steiweg, continued under the direction of Miklós Boskovits and Mina Gregori: *The Fourteenth Century*, Section III, volume II, *Elder contemporaries of Bernardo Daddi*, by Richard Offner, a new edition with additional material, notes and bibliography by Miklós Boskovits, Firenze 1987, pp. 12, 220 e tav. LXXXIII a-b (tavv. aggiunte VI-VII), 574 e tav, aggiunta X.

<sup>28</sup> Sul questo codice, cfr. ANONIMO, Un antico miniatore abruzzese ignorato, in «Rivista abruzzese di scienze, lettere ed arti», IX, 1894, n. 10-11, pp. 522-523; Mostra della Miniatura in Abruzzo, catalogo a cura di G. MATTHIAE, L'Aquila 1959, p. 18; B. TRUBIANI, Miniature, codici, incunaboli di Atri, Roma 1972; S. PAPETTI, Antiche miniature di codici medievali atriani, cit., in pagine non numerate (ma p. 3), con varie riproduzioni a colori ivi e nella pagina del mese di ottobre.

<sup>29</sup> Si veda piú sopra nel testo e alle note 5 e 6.

<sup>30</sup> Cfr. il saggio citato piú a dietro nel testo e alla nota 7. <sup>31</sup> Su di esso, oltre agli scritti già richiamati alle note 5, 6, 7, 29 e 30, cfr. anche TRUBIANI, Miniature, codici, incunaboli ad Atri, cit., pp. 31 e 32, tavv. XXIII-XXX, il quale ritiene che le miniature in esso contenute «innestano sug. gestioni senesi su un substrato locale »

<sup>31</sup> Cfr. MORETTI, Museo Nazionale d'Abruzzo, cit., p. 32, con riproduzione. "

<sup>32</sup> Cfr. ivi, p. 75, con riproduzione.

## **Madonna con il Bambino e i Santi Giacomo e Antonio abate**

### **Chiesa di Santa Maria delle Piane**

### **Campli**

Gli affreschi ornano una edicola quattrocentesca, nel corso dell'Ottocento inglobata in una cappella. I piú antichi, risalenti ai primi decenni del XV secolo, e insieme i piú interessanti, sono quelli distribuiti nella parte interna dell'edicola, oggetto di particolare devozione popolare, a giudicare dai molti graffiti incisi sull'intonaco: nella parete di fondo è rappresentata la Vergine che allatta il Bambino, tra due angeli adoranti, in piedi sulle basse fiancate del trono; nell'intradosso le fanno ala i santi Giacomo maggiore e Antonio abate, che quasi si snodano per adattarsi al profilo arcuato della nicchia. Ricondotti sotto l'onnicomprensivo nome di Giacomo da Campli da quei pochi studiosi locali che se ne sono occupati<sup>1</sup>, gli affreschi rivelano un pittore particolarmente ricettivo ma non privo di temperamento, il quale riesce ad estrarre dalla pluralità di fonti messe a frutto una formula stilistica gradevolissima, sapida e pienamente comunicativa, ponendosi consapevolmente al riparo sia dalle forzature espressive care a tanta parte della pittura umbro-marchigiana che dalle estenuate raffinatezze disegnative in appannaggio del gotico cosmopolitano.

Se è impossibile decidere sull'origine anagrafica dell'anonimo frescante, "abruzzese" risulta la radice prima della sua formazione stilistica, svoltasi a stretto contatto di gomito con i maestri che, nel corso del terzo decennio del Quattrocento, affrescarono le pareti di Santa Maria del

Piano a Loreto Aprutino. La semplificata struttura del trono della Vergine, di una fermezza neo-trecentesca potenziata dal partito architettonico delle coloratissime mensole in prospettiva del boccascena, e piú ancora il modo ingenuamente elementare di appoggiare le luci, per compatte campiture di bianco che risaltano come se i ripiani del trono di legno fossero stati rivestiti di pannelli di formica bianca, costituiscono vere e proprie citazioni di tanti passi degli affreschi loreseti, dai quali è tratto anche il motivo delle mensole che si uniscono tra loro, nel punto di convergenza al colmo dell'arco<sup>2</sup>. All'accigliata umanità di Santa Maria del Piano, alle cui grifagne fisionomie dà sostanza espressiva una pennellata contesta di superficiali svirgolate, il pittore campese sembra preferire tuttavia incarnati delicatamente torniti e una gamma cromatica vivacissima, fondata sul contrastato accostamento di tinte calde e fredde distribuite in liquide stesure rialzate appena da leggeri tocchi di biacca. L'impressione, insomma, è che su questa sedimentata cultura "abruzzese" si sia subito innestato, in piena autonomia di ricerca, un rinnovato interesse per soluzioni gotiche piú distese e intenerite, inclini alla rilevazione aneddotica della realtà, nel genere di quelle praticate dai Salimbeni e in parte dal Nelli, che costituiscono peraltro una delle componenti culturali anche dei frescanti di Loreto Aprutino<sup>3</sup>. Il Bambino, che succhia avidamente dalle generose poppe della Vergine, e i due angioletti adoranti dall'aria impertinente sono fratelli dei bimbetti discoli, la cui invadente presenza, a partire dalle storie di San Giovanni Evangelista nel Duomo Vecchio di San Severino, dà non piccolo contributo all'atmosfera da quadretto di vita quotidiana nella quale i fratelli sanseverinati amano riversare il racconto sacro<sup>4</sup>.

Al ravvicinato incontro con i Salimbeni e con Ottaviano Nelli, dalla cui espressività caratterizzata mi pare discendere lo sguardo pungente della Vergine, il pittore di Campi mostra di aver sommato altri suggerimenti: "lombardi", forse di matrice miniatoria, nelle elettrizzate acconciature degli angeli, che in forme così sfiocanti sono assenti sia nei Salimbeni che nel Nelli, mentre è dato di trovarne di frequente in ambito padano<sup>5</sup>; ma anche genericamente "gentiliani" nelle eleganti circonvoluzioni dei bordi del mantello dello sdutto San Giacomo maggiore, dall'incarnato perlaceo soffuso di ombre tenerissime, quantunque piú insistentemente disegnato nei tratti fisionomici.



515. Castelnuovo di Campi. Chiesa di Santa Maria delle Piane. Madonna in trono col Bambino, affresco.

A proposito di questi spunti, non è agevole stabilire quanto l'accoglimento di certe formule di Gentile sia da mettere nel conto della forte espansione della sua maniera nell'Umbria e nelle Marche all'indomani del suo ritorno in patria dall'Italia settentrionale<sup>6</sup> e quanto invece è solo il riflesso di modi di cui possono essersi fatti tramite pittori convertiti dal fabrianese al nuovo verbo del gotico cosmopolitano. A tal proposito mi pare che meritino qualche considerazione certe collusioni con alcune opere di Arcangelo di Cola, specie con i due pannelli della Narodní Galerie di Praga di spiccate simpatie ghibertiane<sup>7</sup>, nei quali si ritrovano la ricchezza ridondante e le pieghe festonate del mantello del San Giacomo, così come credo debbano essere tenute presenti suggestioni adriatiche, in direzione di Jacobello del Fiore e soprattutto di Niccolò di Pietro al tempo delle tavole del Museo civico di Pesaro e dell'Art Institute di Detroit<sup>8</sup>: una serie di parametri di riferimento che, in termini cronologici, comportano per gli affreschi di Campi una datazione nel quarto decennio del secolo<sup>9</sup>.

FRANCESCO ACETO



516. Castelnuovo di Campli. Chiesa di Santa Maria delle Piane. Sant'Antonio Abate, affresco.

517. Castelnuovo di Campli. Chiesa di Santa Maria delle Piane. San Giacomo, affresco.

### Note

<sup>1</sup> Una buona riproduzione a colori del gruppo centrale, con attribuzione al pittore camplese, è stata pubblicata a corredo del Calendario della TERCAS, con testo di G. CORRIERI, dedicato ai pittori Matteo e Giacomo da Campli. La proposta è stata fatta propria da N. FariNA, Campli. La badia celestina. La pittura di Giacomo, Campli 1988, p. 87.

<sup>2</sup> Il motivo ritorna identico nella incorniciatura architettonica del grandioso affresco con il Giudizio Universale di Loreto Aprutino.

<sup>3</sup> Cfr. S. DELL'ORSO. Considerazioni intorno agli affreschi della chiesa di Santa Maria in Piano a Loreto Aprutino, in «Bollettino d'Arte», 49, 1988, pp. 63-82.

<sup>4</sup> Cfr. A. Rossi, / Salimbeni, Milano 1976.

<sup>5</sup> Solo a titolo di esemplificazione, tra le opere più note è sufficiente ricordare la Madonna del Roseto nel Museo di Castelvecchio a Verona, contesa tra Michelino da Besozzo e Stefano da Verona o il coro di Angeli nel Museo Correr di Venezia, riferito a Stefano o a una seguace di Michelino da Besozzo, della stessa famiglia dei due angeli reggicandelabro in marmo del monumento Brenzoni in San Fermo Maggiore a Verona, ascritti a uno scultore veneziano al seguito di Niccolò Lamberti (cfr. L. BELLOSI, Da una costola di Donatello. Nanni di Bartolo, in «Prospettiva», nn. 53-56, 1988-89, Scritti in ricordo di Giovanni Previtali, p. 200 ss., a p. 211, nota 12). Tra gli esempi geograficamente più prossimi ricordo una Madonna in Santa Maria di Cento di Roncofreddo sopra Cesena, «capolavoro della pittura veneziana degli anni Venti» sotto

l'influenza di Gentile da Fabriano, fatta conoscere da A. DE MARCHI, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano 1992, p. 61, fig. 42.

<sup>6</sup> Cfr. DE MARCHI, op. cit., p. 111 s.

<sup>7</sup> Cfr. F. ZERI, *Opere maggiori di Arcangelo di Cola*, in «*Antichità Viva*», VIII, 1969, pp. 513; A. DE MARCHI, *Arcangelo di Cola*, in «*Prospettiva*», 53-56, 1988-89, pp. 190-199.

<sup>8</sup> Per Niccolò di Pietro cfr. A. DE MARCHI, *Per un riesame della pittura tardogotica a Venezia: Niccolò di Pietro e il suo contesto adriatico*, in «*Bollettino d'Arte*», 48, 1987, pp. 2566; M. Lucco, *Venezia, 1400-1430*, in AA.VV., *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, Milano 1989, p. 13 ss.

<sup>9</sup> In ambito marchigiano il punto di maggior contatto con i laterali di Campli è fornito da un affresco raffigurante San Giovanni Battista nella chiesa di San Giovanni a Monterubbiano, attribuito a pittore di formazione «salimbeniana», ad una data intorno al 1440 (cfr. L. DANIA, *La pittura a Fermo e nel suo circondario*, Fermo 1967, p. 40, fig. 103).

## **Lunetta di Matteo da Campli Chiesa del convento di San Bernardino Campli**

Dipinta ad affresco, l'opera decora la lunetta del portale principale della chiesa, le caratteristiche architettoniche del quale, d'inconfondibile taglio «durazzesco», lo fanno collegare con sicurezza al momento piú antico della costruzione<sup>1</sup>. Rappresenta esattamente la Madonna incoronata da due angeli, la quale, mentre si volge a tendere entrambe le mani verso San Francesco d'Assisi, ben identificato dalle stimmate sanguinanti, il quale a sua volta tiene fra le braccia il Bambin Gesù, ha dal lato opposto San Bernardino da Siena, identificato senza incertezze non solo dall'inconfondibile fisionomia, bensí dagli attributi dell'indice della mano destra levato al cielo e del libro delle Scritture tenuto aperto nella mano sinistra, sulle cui pagine si legge l'antifona del primo vespro dell'Ascensione tolta dal Vangelo di Giovanni (XVII, 6), «*Pater manifestavi nomen tuum hominibus quos dedisti mihi*», che il santo avrebbe recitato in punto di morte<sup>2</sup>. Nell'imbotte dell'arco, affrescata anch'essa, sono dipinti tre clipei, due dei quali includono altrettanti busti di giovani. Poiché il titolo della chiesa di cui la lunetta costituisce il principale corredo pittorico è San Bernardino, e il convento è notoriamente fra i «devota loca» d'Abruzzo fondati e curati personalmente da San Giovanni da Capestrano prima di allontanarsi definitivamente dall'Italia<sup>3</sup> (sulla fede di Niccola Palma, esso sarebbe «il piú antico convento della nostra Regione [s'intende: teramana] degli Osservanti propriamente detti»)<sup>4</sup>, sembra conveniente ripercorrere preliminarmente la storia dell'edificio.

In un brano storiograficamente esemplare - sotto il rispetto del rigore metodologico, oltre che della probità scientifica -, è appunto il Palma a informarci:

«Fra le poche superstiti pagine del terzo libro di Brunetti evvi la 64, ed ivi "B. Joannes de Capestrano suis concionibus populum camplensem ad monasterium pro fratribus S. Francisci de observantia construendum adduxit, ei ab Universitate et Ecclesiae patronis bonis S. Joannis de Castiglione cesis, quibus distractis Pontificis licentia in Coenobii fabrica pecunia erogaretur. Collem S. Luciae, ab Ecclesia ibi sita dictum, pro Conventu Beatus elegit (...). Abbate S. Quirici, uti superiore Ecclesiae S. Petri, assentiente 13 Januarii 1449 cui ager in excambium datus fuit [...]". Della fondazione e della inversione per essa dei beni di San Giovanni parlano il Wadingo sid est: L. WADDING, *Annales Minorum* ] (t. 12, p. 11, n. 6) ed il Consaga (prov. di S. Bern., conv. XIV), dal contesto dei quali si ha che il Santo non ebbe bisogno di Pontificia autorizzazione (...): e che al nato convento, capace di 13 frati, si dié il titolo di San Bernardino, cui San Giovanni da Capestrano dedicava ogni nuova fondazione ...). Il padre Francesco da Arischia cronologo della provincia in una raccolta di memorie del 1771 manoscritta aggiunse che il beato fondatore abitò per qualche tempo in quel convento, mostrandosi fino a' giorni nostri la stanza ove dimorò, e conservandosi in un'urna nella Chiesa un mantello di lui: il che è verissimo. Essendo nel 1811 tornata l'aria a esser sana pe viaggiatori, potei riscontrar le carte deposte in un cantone della libreria, e verificando l'esattezza dei riportati Scrittori, convincermi che la Storia, maneggiata da critici Autori e dedotta dai documenti, presenta una certezza morale, la quale nel suo effetto non cede punto alla fisica.



518. Campi. Chiesa del convento di San Bernardino, lunetta di Matteo da Campi.

La piú antica pergamena è un istrumento stipulato da Not. Giovanni di Antonello Mattei nel convento di San Francesco a'21 novembre 1448, col quale la Comunità e parecchi particolari, patroni di S. Gio. a Castiglione, col consenso dell'Abate di Nocella Niccolò Tuzj, Ordinario, ratificano la cessione precedentemente fatta "coram reverendo in Christo Patre, Frate Johanne de Capistrano, ordinis Minorum S. Francisci de observantia". Di poco posteriore è la seconda pergamena consistente in una bolla di Amico della Rocca (id est: Amico Agnifili, da Rocca di

Mezzo] Vescovo Aquilano in qualità di Commendatario de SS. Quirico e Giulitta, della data de' 13 Gennaio 1449, ove si asserisce esserglisi esposto "per venerabilem et religiosum fratrem Johannem de Capestrano" avere i nobili uomini dell'Università di Campli decretato di costruire un convento ad uso de' Minori dell'osservanza nel colle di Santa Lucia, ov'è una Chiesa di detta Santa soggetta a S. Pietro di Campovalano, e perciò dipendente della badia de' SS. Quirico e Giulitta. [...] Perciò delega parimente all'Abate Nocellese la facoltà di assegnarla all'uso richiesto. Presto si dovè metter mano all'opera, e con tale fervore che in capo a pochi anni si ebbero fabbriche capaci di un numero di Religiosi doppio di quello, cui eransi destinate. Significò Callisto III con breve de 18 Maggio 1455 al Vescovo Aprutino che nel nostro convento servivano a Dio 25 Frati ecc.»<sup>5</sup>.

Per altro, mentre occorre ricordare che il 2 dicembre 1448 San Giovanni da Capestrano si trovava effettivamente a Campli, da una lettera individuata solo dopo la pubblicazione dell'opera del Palma, inclusa in un codice passato dal convento francescano di San Nicola a Sulmona alla Biblioteca Nazionale di Napoli, e indirizzata dal Capestrano in persona a la terra et universitate de Campli, la quale amo de core et de anima», risulta che la consacrazione della nuova chiesa aveva avuto luogo appunto nel 1455<sup>6</sup>, lo stesso anno del «breve» di Callisto III ricordato dal Palma.

Fissata la costruzione del complesso conventuale al periodo 1448-55, già l'ordine consueto delle cose indurrebbe a supporre che il medesimo periodo sia il più idoneo per collegare a esso anche l'esecuzione della lunetta. Ma la supposizione si trasforma in certezza se si passa a esaminare l'opera sia dal punto di vista iconografico, sia della definizione storico-artistica.

Incominciando dall'iconografia, non si tarda a persuadersi che questa è collegata alle preferenze personali dello stesso santo fondatore. Dai documenti riassunti dal Palma è già emerso che San Bernardino da Siena, campione dell'Osservanza, era il santo «a cui San Giovanni da Capestrano dedicava ogni nuova fondazione». Se poi si rammenta che il senese, venerato santo fin dagli anni successivi alla morte avvenuta all'Aquila nel 1444, ma qui rappresentato con l'aureola della santità «ufficiale», fu canonizzato da papa Niccolò V il 26 maggio dell'anno giubilare 1450, e non senza l'infaticabile insistenza del Capestrano stesso, se ne ricava un «ante quem non» del tutto compatibile con gli indici cronologici risultanti dalla costruzione della chiesa. Qualora i compilatori l'avessero conosciuta, non dubito che questa lunetta sarebbe stata inclusa tra gli esempi più antichi e più autorevoli dell'iconografia bernardiniana raccolti nel ricco repertorio dedicato a San Bernardino alcuni anni addietro<sup>7</sup>. Ma anche la presenza di San Francesco d'Assisi può essere ricondotta alla stessa matrice, se-al di là del riferimento ovvio al Padre primo dell'Ordine, nonché serafico istitutore della Regola - rammentiamo l'importante testimonianza addotta dal compagno e biografo di San Giovanni da Capestrano, frate Giovanni da Tagliacozzo, a proposito delle raffigurazioni che, nell'imminenza dello scontro con i Turchi sotto Belgrado, quegli fece dipingere o ricamare sulle bandiere delle truppe cristiane che guidò nella celebre impresa del 1456: «vexilla autem ab uno latere crucis signum, ab altero autem beati Francisci aut Antonii aut Ludovici aut sancti Bernardini figuras habebant»<sup>8</sup>.



519-520. Campli. Chiesa del convento di San Bernardino, lunetta di Matteo da Campli, particolari.

Per di piú, sebbene non sia stato ancora messo a fuoco dagli specialisti, l'isolamento in coppia di San Francesco con San Bernardino è ben presente nella piú antica iconografia del frate senese, a partire dall'anonimo, ma importante affresco lombardo di metà Quattrocento esistente nella chiesa di San Francesco a Lodi, fino e oltre lo scomparto d'un polittico di Niccolò da Foligno nella Pinacoteca di Deruta<sup>9</sup>. È verosimile, da ultimo, che risalga al Capestrano anche il tratto iconograficamente piú inconsueto della lunetta campligiana: quello per cui San Francesco d'Assisi non solo è introdotto a lato della Madonna a «pendant» con San Bernardino da Siena (come per altro si vede non di rado in dipinti subito posteriori al 1450, quali la tavola di collezione milanese del Maestro del trittico di Imola, l'affresco di mano lombarda nella chiesa di San Bernardino a Lallio, o i dipinti di Benozzo Gozzoli nella chiesa di San Fortunato a Montefalco e nella Gemäldegalerie del Kunsthistorisches Museum di Vienna)<sup>10</sup>, ma è raffigurato mentre tiene fra le braccia il Bambino Gesù che la Madonna gli ha affidato. Da parte dell'unico ricercatore che (salvo errori e omissioni) abbia finora mostrato interesse verso questo raro aspetto dell'iconografia sanfrancescana, il motivo, definito all'uopo «visione di San Francesco», è stato individuato come «uno dei temi nuovi della iconografia francescana inaugurato dalla Controriforma». Dichiarato «del tutto assente nelle rappresentazioni del Santo nel periodo medievale e quattrocentesco», e studiato soprattutto sulla nota e bellissima incisione di Pietro Faccini (BARTSCH, XVIII, n. 1), che è probabilmente replica autografa dell'affresco eseguito dallo stesso artista sul finire del Cinquecento nella chiesa dei Cappuccini a Bologna ma perduto già dalla fine del secolo XVIII, il tema è stato anche ritenuto «una sorta di contaminazione iconografica con la figura di Sant'Antonio da Padova, cui realmente si riferisce questa visione»<sup>11</sup>.



521. Campli. Chiesa del convento di San Bernardino,  
lunetta di Matteo da Campli, particolare.

Accantonando in questa sede l'ipotesi della "contaminazione" iconografica con Sant'Antonio da Padova (che, alla luce di quel che veniamo mostrando, potrebbe invece essere rovesciata a favore di San Francesco: tanto piú che il primo esempio di raffigurazione della «visione di Sant'Antonio sembra ravvisabile nella tavola del sanseverinate Lorenzo d'Alessandro ai Santi Francesco e Antonio di Pollenza, datata 1496); è fuori discussione che il tema in discorso, pur rimanendo raro, conoscesse un'affermazione apprezzabile proprio fra la fine del secolo XVI e gli inizi del XVII; e non senza varianti interne di qualche peso nell'interpretazione degli affetti che la scena evocata instaura di volta in volta fra la Madonna, il Santo e il Bambino. Per ricordare solo tre esempi fra i piú importanti, al di qua dell'incisione di Pietro Faccini a cui tali esempi fanno seguito dentro un ristretto giro di tempo, esigono considerazione: 1) il disegno n. 19165 degli Uffizi, conteso fra il giovane Ludovico Carracci e il giovane Francesco Vanni, il quale ultimo ne eseguì non meno di due versioni sul 1495; 2) la celebre pala del Duomo di Sezze (oggi purtroppo ridotta a un frammento, dopo il furto non mai abbastanza deplorato), che conta fra i massimi raggiungimenti del protocaravaggesco Orazio Borgianni, per altro alla data iscritta del 1608, che è notoriamente precocissima per il movimento caravaggesco nella sua interezza; 3) l'affresco d'ugual soggetto sulla volta del Duomo di Livorno, eseguito da Jacopo da Empoli nel 1619 e da lui stesso replicato non molto tempo dopo nella chiesa dei Santi Michele e Gaetano a Firenze<sup>12</sup>. Confermato ciò, è però non meno indubbio che il medesimo tema non fu affatto «del tutto assente nelle rappresentazioni del Santo nel periodo medievale e quattrocentesco». L'affresco campliano, la cui porzione dedicata al tema (con la Madonna che affida a braccia tese il Bambino a San Francesco, il quale lo stringe fra le braccia) trova una corrispondenza impressionante soprattutto nella versione che il Borgianni avrebbe adottato nel 1608 nella tela di Sezze, obbliga a cambiare parere; e a riformularlo in una direzione molto distante, per tempi e ragioni ideali, da quella meramente "controriformistica". Affermandosi come un vero e proprio "ancêtre" del problema, l'affresco campliano sale anzi al grado di miglior testimone della sua genesi effettiva.

Di per sé e da solo, il tema di San Francesco con Gesù Bambino in braccio può esser fatto risalire senza difficoltà alla tradizione iconografica rievocante l'istituzione del Presepe a Greccio: si vede per la prima volta nel ben noto affresco di Giotto e bottega ad Assisi, ritorna nel trittico reatino

di Zannino di Pietro, e ha senza dubbi la fonte nel passo della *Legenda Maior*» di San Bonaventura, x, 7, dove si legge: «Contigit autem [San Francesco] anno tertio ante obitum suum, ut memoriam nativitat[is] pueri Iesu ad devotionem excitandam apud castrum Graecii disponeret agere, cum quanto maiore solemnit[ate] valeret. [...] Stabat vir Dei coram praesepio pietate repletus, respersus lacrimis et gaudio superfusus. [...] Predicat deinde populo circumstanti de nativitate pauperis Regis, quem, cum nominare vellet, puerum de Bethlehem prae amoris teneritudine nuncupabat. Miles autem [...] Iohannes de Graecio, se vidisse asseruit puerulum quemdam valde formosum in illo praesepio dormientem, quem beatus pater Franciscus, ambobus complexans brachiis, excitare videbatur a somno»<sup>13</sup>. Non si può fare a meno d'osservare, per giunta, che l'espressione trascritta in corsivo, «puerulum quemdam [...] quem beatus pater Franciscus ambobus complexans brachiis», si addice quant'altre mai all'azione che l'assistente compie nella lunetta campligiana. Nondimeno il ruolo di gran lunga maggiore assegnato in questa alla Madonna, di protagonista nel gesto di affidare ella stessa Gesù bambino al santo - e ciò mentre il santo già reca le stimmate, che invece non aveva ancora al tempo di Greccio, e perciò è evidente che qui è introdotto in una dimensione che non ha più nulla a che fare con la ragione storico-narrativa -, comporta piuttosto la connessione con un ordine di idee di natura mistica, che sarebbe ingiustificabile senza il supporto d'una «mariologia» di già avanzata maturità. Se non vedo male, ciò ha a che fare con la più raffinata mariologia francescana dell'età di San Bernardino, e precisamente con quella di cui, notoriamente, San Giovanni da Capestrano fu uno degli apologeti più apprezzati.

Quanto al lato propriamente storico-artistico, la situazione è suscettibile d'una definizione anche meglio precisabile. Sfuggita alla letteratura artistica più antica, la lunetta è stata pubblicata per la prima volta dallo studioso campligiano Nicolino Farina, il quale, alla didascalia con cui ha accompagnato la riproduzione, ha aggiunto la notizia che «l'affresco si attribuisce a Giacomo da Campli»<sup>14</sup>. Come risulta anche da altre parti del presente volume, il nome di Giacomo è di quelli che gli studiosi piceno-aprutini amano spendere più di frequente, ma si dà il caso che neanche questa volta esso sia adatto a risolvere il quesito. L'opera si collega infatti, a prima vista, con la tavoletta della Madonna incoronata da due angeli, a mani giunte dietro il Bambino che dà l'anello delle nozze 522 mistiche a Santa Caterina d'Alessandria, pervenuta al Museo Nazionale d'Abruzzo dell'Aquila dalla chiesa di Santa Maria in Pantano presso Montereale (e non presso Pizzoli, come si trova scritto talvolta), la quale reca notoriamente la firma di Matteo da Campli ed è l'unica opera certa, finora conosciuta, del raro maestro<sup>15</sup>. Il rapporto di somiglianza fra la tavoletta firmata e l'affresco - segnatamente nella figura della Madonna incoronata dagli angeli, che sembra trasferita quasi senza mutamenti dall'una all'altra opera - è tale da certificare l'identità dell'autore e una strettissima prossimità cronologica.

Malauguratamente, gli studi non hanno ancora detto molto, né sulla reale cultura figurativa che impronta la tavoletta, né sui tempi di essa. Il richiamo all'arte del Delitio che s'incontra nella scheda catalografica del Moretti<sup>16</sup>, può essere confermato solo se, senza tirare in campo gli affreschi del Duomo di Atri, già troppo avanzati, si fa riferimento alle opere del maestro databili durante il decennio 1440, e principalmente al dittico già in Cellino Attanasio ora nel Museo dell'Aquila, che per altro, come la tavoletta di Matteo, include anche uno Sposalizio mistico di Santa Caterina. Nondimeno, la tangenza col Delitio è solo un dato aggiunto, e a distanza di qualche tempo, a una cultura figurativa più antica, che sia la tavoletta già in Santa Maria in Pantano sia la lunetta di Campli indicano spiccata dalla stretta cerchia lombardo-marchigiana del «Missale de Firmonibus» ora nell'Arcivescovado di Fermo. Sottoscritto nel 1436 da

«Jhoannes [sic] magistri Ugolini de Mediolano», il quale tenne a dirlo eseguito «de manu sua», il messale è il più vistoso monumento del gotico internazionale di ultima estrazione milanese che sia penetrato nelle Marche<sup>17</sup>; capace per altro di costituire un punto di riferimento durevole per la cultura locale, se un'opera sicuramente più avanzata e d'impegno non trascurabile, quale la Madonna col Bambino in trono fra angeli che si conserva nel Palazzo Comunale di Fermo, ne prosegue senza scarto i caratteri più raffinati<sup>18</sup>. Ebbene, un confronto fra l'immagine della Madonna di tutt'e due le opere di Matteo, innanzitutto con la grande e ben nota Madonna del «Missale de Firmonibus»<sup>19</sup>, ma non meno con quella della tavola del Comune di Fermo<sup>20</sup>, attesta fermamente il collegamento. E lo attesta proprio sul filo di quel lingueggiante aggirarsi di panni e pieghe goticissime che costituisce il tratto dominante di tutte.

La data del 1436, accertata per il Messale fermano, è tale da costituire un buon punto di partenza per la tesi d'una formazione «marchigiano-fermana» di Matteo; tanto più se si tiene a mente che il Giovanni da Milano menzionato ancora nel 1466, insieme a un Jacopo da Fabriano, quale miniatore del De Civitate Dei di Sant'Agostino, Cod. Reg. Lat. 1882 della Biblioteca Vaticana, potrebbe essere identico al Giovanni di Ugolino da Milano che firmò il Messale in discorso<sup>21</sup>.



522. L'Aquila. Museo Nazionale d'Abruzzo, Matteo da Campi, Madonna incoronata con Bambino e Santa Caterina d'Alessandria proveniente da Santa Maria in Pantano presso Montereale.

Collegato questo punto di partenza con gli elementi proto-delitieschi avvertiti nella tavoletta dell'Aquila, ma avvertibili non meno anche nella lunetta di Campi, dove specialmente le due testine dei clipei alludono con evidenza al medesimo problema, ne consegue che una data coincidente appunto con quella di costruzione del convento di Campi, ossia posteriore al 1448-49, ma non piú inoltrata del 1455, può ben essere la giusta: innanzitutto per la lunetta qui studiata, ma anche per la tavoletta firmata, che non sembra distanziarsi da quella.

## Note

<sup>1</sup> Appartiene a una fase molto piú tarda il sommario affresco che si svolge sulla porzione di muro sovrastante il portale e che circonda la lunetta. Dal momento che, intorno a uno stemma nobiliare inquadrato dal collare dell'ordine del Toson d'Oro (il quale, pur includendo «quarti» riferentisi alla comunità francescana, non può non alludere alla monarchia asburgica, sotto il cui governo il vicereame di Napoli era dal 1707), nell'affresco appaiono identificati da scritte l'alcantarino San Pasquale Bailón, morto nel 1592 e canonizzato nel 1690, nonché l'osservante San Giacomo della Marca, morto nel 1476 ma canonizzato solo nel 1726, è evidente che il dipinto non può essere datato prima dell'avanzato secolo XVIII.

<sup>2</sup> La stessa antifona risulta trascritta in alcune delle piú antiche immagini del santo: fino alla parola «hominibus», nella tavola di Pietro di Giovanni d'Ambrogio n. 203 della Pinacoteca di Siena, e nell'affresco del 1451 di Sano Pietro nel Palazzo Pubblico di Siena; per intero, nella tavola di Giovanni da Gaeta al convento francescano di Maiori (cfr. G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Firenze 1952, col. 195; ID., *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Firenze 1965, col. 197. Per la tavola di Maiori, cfr. specialmente F. BOLOGNA, *Opere d'arte nel Salernitano dal XII al XVIII secolo*, Napoli 1955, pp. 38-39, 79, con riproduzione a tav. XVII; una riproduzione, con la bibliografia successiva, anche in *Enciclopedia Bernardiniana*, vol. II, *Iconografia*, cit., p. 44, fig. 61).

<sup>3</sup> Cfr. J. HOFER, *Johannes von Capestrano. Ein Leben im Kampf um die Reform der Kirche*, Innsbruck 1936; trad. ital. di G. DI FABIO, *Giovanni da Capestrano. Una vita spesa nella lotta per la riforma della Chiesa*, ediz. a cura di p. A. CHIAPPINI, L'Aquila 1955, pp. 122 nota 46, 308 e nota 86 (ma si confronti anche l'edizione in due volumi, a cura di O. BONMANN, *Johannes Kapistran. Ein Leben im Kampf um die Reform der Kirche*, Neue bearbeitete Ausgabe, Roma-Heidelberg 1964-65, vol. 1); P. G. MARINANGELI, *Il francescanesimo in Abruzzo al tempo di s. Giovanni da Capestrano*, in *S. Giovanni da Capestrano nella Chiesa e nella società del suo tempo*, atti del convegno storico internazionale (Capestrano-L'Aquila, 8-12 ottobre 1986), L'Aquila 1989, pp. 78-79.

<sup>4</sup> PALMA, *Storia*, lv, p. 612.

<sup>5</sup> Cfr. *ivi*, iv, pp. 612-615. Cfr. anche R. Ricci, *Il movimento francescano a Campli*, in «*Itinerario Francescano nel Teramano*», Teramo 1983, p. 36 s., che però dipende interamente dal Palma.

<sup>6</sup> Cfr. la lettera contenuta nel Cod. v, n. 270, c. 91, della Biblioteca Nazionale di Napoli, pubblicata da A. Miola in «*Miscellanea Francescana*», 11, 1887, pp. 37-38. Rilevo i dati da A. CLEMENTI, *San Giovanni da Capestrano e gli Abruzzi*, in «*S. Giovanni da Capestrano nella Chiesa e nella società del suo tempo*, atti del convegno cit., p. 241 e nota 5, dove si osserva anche, e giustamente, che il Miola aveva sostenuto per errore che la lettera fosse «diretta agli uomini della Terra di Campli nella Provincia di Lecce».

<sup>7</sup> Cfr. Enciclopedia Bernardiniana, vol. II, Iconografia, a cura di M.A. PAVONE e V. PACELLI, con introduzione di F. BOLOGNA, Centro promotore delle celebrazioni del vi Centenario della nascita di S. Bernardino da Siena (1380-1980), L'Aquila 1981.

<sup>8</sup> Cfr. *Victoriae mirabilis divinitus de Turcis habita duce venerabile beato Joanne de Capistrano series descripta per fratrem Ioannem de Tagliacozzo, illius socium et comitem atque beato Iacopo de Marchia directa*, citato in F. SZAKÁLY, *San Giovanni da Capestrano e la difesa dell'Europa*, in «S. Giovanni da Capestrano nella Chiesa e nella società del suo tempo, atti del convegno, cit., p. 324, nota 30.

<sup>9</sup> Una buona riproduzione dell'affresco di Lodi è in G. KAFTAL e F. BISOGNI, *Iconography of the Saints in the Painting of Nord West Italy*, Firenze 1985, col. 158, fig. 221; altra, molto meno buona, è in Enciclopedia Bernardiniana, vol. II, Iconografia, cit., fig. 12. In quest'ultimo libro, a fig. 174, è anche una riproduzione del dipinto di Niccolò Alunno.

<sup>10</sup> Cfr. in Enciclopedia Bernardiniana, vol. II, Iconografia, cit., rispettivamente figg. 13, 46, 42, 40. Ma l'elenco potrebbe continuare a lungo se si considerassero anche i decenni successivi.

<sup>11</sup> SIMONETTA PROSPERI VALENTI RODINÒ, in *L'immagine di San Francesco nella Controriforma*, catalogo della mostra, Roma 1983, p. 77.

<sup>12</sup> Per tutto, cfr. di nuovo il catalogo citato, rispettivamente alle pp. 88, 92-93, 65.

<sup>13</sup> Cfr. in A. SMART, *The Assisi problem and the Art of Giotto*, Oxford 1971, in «Appendix, The Texts from the *Legenda Maior*», p. 275.

<sup>14</sup> N. Farina, *Campli. La Badia celestina. La pittura di Giacomo*, Associazione Pro-Loco, Campli 1988, p. 98, figura in basso.

<sup>15</sup> Il dipinto fu ricordato per la prima volta da A. LEOSINI, *Monumenti storici artistici della Città dell'Aquila e suoi contorni, colle notizie de pittori, scultori, architetti e altri artefici che vi fiorirono*, Francesco Perchiazzi editore, L'Aquila 1848, p. 252: «un piccolo dipinto su tavola di antico stile sta nella chiesa di Santa Maria a Pantano o del Paradiso, e v'è scritto il nome di sconosciuto pittore: Mactiletus pictor. La lezione corretta della firma del maestro - che, in maiuscole umanistiche, reca esattamente: «MGT lid est: magister] MATE[U]S PICTOR DE CAMP[lo] - fu stabilita ben presto; e, dopo la menzione del Van Marle (vol. xv, 1927, p. 235), fu registrata anche dal Thieme-Becker, ad vocem nel vol. XXIV, uscito nel 1930 e poi utilizzato più volte, anche se non sempre citato esplicitamente. Tanto più sorprende che ancora nel 1954, M. CHINI, *Silvestro Aquilano e l'arte in Aquila nella II metà del sec. XV*, L'Aquila 1954, pp. 221 e 260 nota 26, tomasse a scrivere: «[...] "Mactilaeus pictor de Camplo..."», che ha lasciato una Madonna [...] oggi presso la Soprintendenza aquilana, ma già proveniente da Pizzoli, ove la vide il Leosini, che la descrisse e la attribuì, leggendovi il nome, al detto "Mactilacus". Una buona bibliografia dell'opera, fino alla data, si legge in M. MORETTI, *Museo Nazionale d'Abruzzo*, L'Aquila 1968, p. 59, e nella più aggiornata «voce» Matteo da Campli inclusa nel «Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani», vol. VII, Torino 1975, pp. 282-283. Circa l'attribuzione al maestro, sia d'una imprecisata e non identificabile «Madonna del Duomo di Campli, sia della Madonna con il Bambino conservata nel Museo Diocesano di Ascoli Piceno, di cui hanno trattato A. Rossi e A. Robilossi negli scritti indicati nella «voce del citato «Dizionario Bolaffi», lo scrivente non le ritiene fondate.

<sup>16</sup> Cfr. M. MORETTI, Museo Nazionale d'Abruzzo, cit., p. 59.

<sup>17</sup> Sul «Missale de Firmonibus», ben conosciuto dagli studi, cfr. quanto è raccolto in *La pittura a Fermo e nel suo circondario*, catalogo critico a cura di Luigi Dania, Cassa di Risparmio di Fermo, 1967, pp. 28-29, con illustrazioni a colori alle tavv. XXXIII-XXXVII, e in bianco/nero alle figg. 11-14.

<sup>18</sup> Cfr. *ivi*, tav. XXXIX.

<sup>19</sup> Cfr. *ivi*, tav. XXXIV.

<sup>20</sup> Cfr. *ivi*, tav. XXXIX.

<sup>21</sup> In proposito, cfr. E. AESCHLIMANN, *Dictionnaire des miniaturistes*, Milano 1940, ad vocem, citato anche nella «voce» Giovanni da Milano, in «Dizionario enciclopedico dei pittori e degli incisori italiani», vol. VI, p. 29.

## Giacomo da Campli

La vicenda critica di Giacomo da Campli, in sé di respiro circoscritto, risulta invece assai istruttiva sul piano del metodo, ascrivibile com'è tra le prove esemplari - ovviamente in senso negativo - di applicazione "rigorosa" proprio di ciò da cui la buona filologia consiglia vivamente di guardarsi: vale a dire, dalla tentazione di affidare le proprie determinazioni ad ipotesi avventurosamente costruite su altre ipotesi. Complice anche l'assoluta scarsità della documentazione secondaria sui protagonisti della pittura abruzzese del Quattrocento<sup>1</sup>, sul nome di Giacomo da Campli, strappato all'oblio dalle pazienti ricerche di archivio condotte agli inizi del nostro secolo da Carlo Grigioni<sup>2</sup>, nel giro di pochissimi anni e nel fervore delle tante acquisizioni rese possibili dalla generalizzata ripresa di interesse per gli studi di ambito locale, si è riversato un cospicuo numero di affreschi e tavole adespote, per lo più di modesta qualità, con un conseguente allargamento a macchia d'olio del suo raggio d'azione, che, muovendo dalle Marche meridionali, ha finito per inglobare buona parte degli Abruzzi. Tuttavia contro le attese di tanti cultori di glorie locali<sup>3</sup>, l'accumulo indiscriminato delle attribuzioni a carico di Giacomo, anche dopo le opportune messe a punto di storici dell'arte autorevolissimi<sup>4</sup>, ha prodotto un corto circuito, che ha portato alla fuoriuscita del pittore dai canali di comunicazione della storiografia accademica; fino al punto che il suo nome non è riuscito a trovare spazio nemmeno nelle biografie in calce ai due fittissimi volumi sulla pittura in Italia nel Quattrocento apparsi di recente<sup>5</sup>, dove pure non sono assenti artisti di peso specifico non certo superiore a Giacomo da Campli, o come lui conosciuti solo per via documentaria.

Com'è noto, il suo nome ricorre per la prima volta in una deliberazione del 24 luglio 1461 - rimasta a quanto pare senza effetto - del Consiglio comunale di Ripatransone, investito della decisione di attribuire l'incarico di affrescare una cappella dedicata a San Vincenzo Ferreri nella

locale chiesa di San Domenico. Nella circostanza si fronteggiavano due partiti: da un lato, quanti chiedevano che il compito venisse affidato «presenti pictori videlicet magistro Jacobo de camplo»; dall'altro, i frati domenicani, che peroravano invece la causa di un pittore albanese non meglio identificato<sup>6</sup>. Nel primo bimestre del 1479 Giacomo riceve 12 lire dallo stesso Comune quale residuo di 15 fiorini dovutigli «pro pictura capelle comunis in plathea capitis montis»<sup>7</sup>. Ai due referti documentari editi dal Grigioni se ne è aggiunto un terzo negli anni cinquanta per merito del Fabiani, dal quale si ricava conferma dello stabile insediamento del pittore nell'area picena: il 4 settembre 1476, ad Ascoli Giacomo costituiva suo procuratore ser Nardino Leonardi per le liti che aveva con un tale di Maltignano<sup>8</sup>.

Il punto chiave per la ricostruzione dell'attività del pittore è sempre stato la testimonianza del 1461, che dava il pittore presente, e molto verosimilmente operante, a Ripatransone. Il caso vuole che nella Loggia degli Anziani annessa al locale palazzo comunale si sia conservato un affresco lacunoso raffigurante la Vergine col Bambino e la Maddalena, che un'iscrizione in calce data al 6 agosto 1461. La singolare coincidenza aveva spinto il Grigioni ad avanzare per il pannello dipinto il nome di Giacomo da Campli, con argomenti tanto ragionevoli quanto improntati alla necessaria prudenza, subito contraddetti, però, dalla proposta di aggregargli altri affreschi, esclusivamente fondando sull'ambiguo presupposto critico delle circostanze di tempo e di luogo: precisamente, una Messa di San Gregorio in San Francesco o Santa Maria Magna a Ripatransone, un tempo recante, a quanto pare, la data 1466, e un dittico nella locale chiesa dei Santi Filippo e Giacomo raffigurante i Santi eponimi (ambedue gli affreschi staccati si conservano nella locale Pinacoteca civica), destinati a portarsi dietro un ampio ciclo nell'oratorio farfense di Santa Vittoria in Matenano.



523. Castelnuovo di Campi. Chiesa di San Giovanni Battista, Madonna con il Bambino, affresco.



524. Campli. Chiesa di Santa Maria in Platea, Madonna con il Bambino, tempera su tavola.

Malgrado le innegabili consonanze stilistiche tra gli affreschi di San Francesco a Ripatransone e quelli di Santa Vittoria in Matenano, non piú messe in discussione dalla critica se è vero che il

gruppo ha potuto oscillare compatto da un pittore all'altro<sup>9</sup>, l'anello debole dell'intera costruzione del Grigioni restava proprio il dittico della Loggia degli Anziani. Sottoposto nel tempo a pesanti ridipinture, nelle poche parti originali rivelate da un restauro mai condotto a termine esso mostra infatti di divergere sensibilmente dalle opere che il Grigioni propose di accostargli. Su questa eterogenea base di partenza, il catalogo di Giacomo da Campoli, affidato alle mani inesperte di appassionati dilettanti locali dimentichi della iniziale cautela del Grigioni e tutti assorbiti dall'impegno di restituire finalmente agli onori della storia il loro ritrovato campione, non poteva non prendere naturalmente che uno sviluppo abnorme<sup>10</sup>. Sfrondata delle attribuzioni impossibili rispetto al gruppo "fondativo" messo in piedi dal Grigioni, che non vale nemmeno la pena attardarsi a discutere per la manifesta inconsistenza delle proposte<sup>11</sup>, il nucleo di opere che, per circostanze esterne, ha maggiori titoli per aspirare alla paternità di Giacomo da Campoli comprende, con quelle già ricordate, i seguenti numeri:



525. Madonna con il Bambino e Santi, polittico proveniente dal convento di San Bernardino a Campoli. Teramo, Museo Civico.

1. Natività e Adorazione dei Magi, affreschi nella chiesa parrocchiale di Santa Maria «de Viminatu» a Patrignone;
2. Madonna con il Bambino, affresco nella chiesa di San Giovanni a Campoli;
3. Madonna con il Bambino e Santi, polittico proveniente da San Bernardino a Campoli, ora a Teramo nel Museo Civico;
4. Madonna col Bambino e Santi, lunetta affrescata nel portale della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Teramo;
5. Madonna del Soccorso, affresco staccato, già nella chiesa di Sant'Agostino a Teramo, ora nel locale Museo Civico;
6. Madonna del latte, tavola nella chiesa di Santa Maria in Platea a Campoli;
7. Madonna col Bambino, tavola proveniente dalla chiesa del Carmine ad Ortona, ora nel Museo della cattedrale;
8. Madonna col Bambino, tavola nel Museo civico di Teramo (riferita a un seguace);

9. Madonna in trono col Bambino e i Santi Antonio da Padova e Ludovico da Tolosa, pannelli di polittico nel Museo Nazionale dell'Aquila.



526. Madonna con il Bambino e Santi, particolare del polittico.

Anche così ridotto il catalogo presenta al suo interno difformità troppo forti, di cultura e persino di capacità tecniche, per poterle giustificare con le normali trasformazioni di un solo artista, sia pure privo di temperamento e soggetto perciò a subire passivamente, in un disperato sforzo di mantenersi al passo, le novità via via intervenute nel contesto nel quale si trova ad operare. Dall'insieme dei dipinti riferiti a Giacomo è possibile isolare intanto un primo nucleo omogeneo,

databile verso la metà del Quattrocento, comprendente oltre agli affreschi di San Francesco a Ripatransone, di Santa Vittoria in Matenano e di Santa Maria delle Grazie a Teramo, secondo quanto aveva intravisto il Grigioni e poi avevano meglio motivato il Carli<sup>12</sup> e il Bologna<sup>13</sup>, anche i tre pannelli di polittico provenienti dalla chiesa di San Marone, presso Monte Vidon Combatte (Ascoli Piceno), ora nell'arcivescovado di Fermo, opere che hanno più di qualche tratto in comune con gli affreschi della cappella della Santa Croce in Santa Maria de Viminatu a Patignone (Ascoli Piceno)<sup>14</sup>.



527. Madonna con il Bambino e Santi, particolari del polittico.

Da questo maestro, saturo ancora di aspri umori trecenteschi, versati in un linguaggio di forte espressività, nelle tavole di Monte Vidon Combatte particolarmente sensibile ai modi di Giacomo di Nicola da Recanati, deve aver preso in parte le mosse l'autore della Natività e dell'Adorazione dei Magi affrescate nel 1459 nella stessa Santa Maria de Viminatu a Patignone<sup>15</sup>. Benché la cosa non sia stata mai rilevata, il pannello raffigurante l'Adorazione dei

Magi manifesta a sua volta spiccate consonanze con il dittico nella Loggia degli Anziani a Ripatransone. Se appare prudente mantenere un residuo margine di dubbio per l'ascrizione delle due opere al medesimo artista, soprattutto in ragione dello stato di conservazione dell'affresco ripano attualmente in condizioni di scarsa visibilità, perché in gran parte celato da scaffalature, non si può fare a meno di sottolineare le coincidenze che coinvolgono elementi compositivi generali (dalla foggia del trono all'impostazione della Vergine, all'andamento delle pieghe del mantello orlate di fasce gallonate in oro, alla conformazione «quadrata» del paffuto Bambino), ma anche minuti particolari, quali aureole, monili, corone. L'ornatezza cosmopolitana delle vesti negli affreschi di Patrignone sembra comportare una mediata ascendenza gentilesca, nella versione che del linguaggio del fabrianese fornirono tanti pittori umbro-marchigiani, anche se dal presunto Giacomo da Campli ricondotta a più castigata disciplina di disegno, meglio confacente, si direbbe, all'aria paesana dei personaggi, nobili di campagna un po' a disagio nei lussuosi abiti di gala.



Al di là di certi generici goticismi, nessun punto di contatto mi pare sussista invece tra questo secondo gruppo e la danneggiata e ridipinta Madonna col Bambino in San Giovanni a Campli, nella quale le morbidezze del tessuto cromatico degli affreschi di Ripatransone e Patrignone si rinsecchiscono in una condotta più grafica e manualmente anche meno controllata.

Un terzo gruppo legato al suo interno da robusti fili è costituito dal polittico in origine nella chiesa di San Bernardino a Campi, dall'affresco staccato raffigurante la Madonna del Soccorso, già in Sant'Agostino a Teramo, e dalla Madonna col Bambino, tavola proveniente da Santa Maria delle Grazie a Teramo, tutti e tre conservati nel Museo Civico del capoluogo aprutino. Quanto alla cultura figurativa di queste opere, credo si possa concordare con il Bologna, il quale, nel ribadire la fondazione «marchigiana», metteva in valore altresì i «notevoli riferimenti a qualcuna delle propaggini locali diramate da Antonio Vivarini»<sup>16</sup>. A rinforzo di una simile proposta coinvolgente la direttrice altoadriatica, occorre osservare che anche il motivo cosmopolitano del praticello fiorito presente nel polittico già in San Bernardino, senza escludere collusioni con più antiche esperienze di Gentile da Fabriano, potrebbe essere penetrato proprio da Venezia, dove, a partire dal celebre polittico di Lorenzo Veneziano nelle Gallerie dell'Accademia del 1371, il tema si impone come un "refrain" prima ancora del soggiorno lagunare del fabrianese, continuando ad aver vita lunga nel Quattrocento, con episodi che nei primi decenni del secolo toccano le stesse Marche, grazie agli arrivi di opere di Jacobello del Fiore e di Zanino di Pietro<sup>17</sup>.

L'unico elemento di vero raccordo tra questo nucleo e l'affresco nel Palazzo comunale di Ripatransone, unanimemente riferito a Giacomo da Campi, si riduce in buona sostanza alle concordanze nel gesto delle mani tra la Vergine marchigiana e la Madonna del Soccorso di Teramo; peraltro con una maggiore disinvoltura nel disegno degli arti a favore della prima. Se e in che misura tutto questo autorizzi a proporre una identità di mano per i due affreschi è questione che ritengo prudente lasciare in sospeso, anche a rischio di ricacciare nell'ombra il nostro pittore. Malgrado che gli elementi indiziari non siano pochi, è un fatto che nemmeno gli affreschi di Patrignone, meglio conservati e più antichi di soli due anni, sembrano in grado di fornire una soluzione convincente al quesito.

Nessun vero rapporto esiste invece tra le opere precedentemente esaminate e la Madonna del latte nella collegiata di Campi, forse pannello centrale di polittico, il cui autore si riconosce in una seconda tavola più tarda di qualche decennio conservata nel Museo diocesano di Ortona<sup>18</sup>. Considerato dal Van Marle<sup>19</sup> il miglior prodotto della penetrazione gentiliana verso l'Abruzzo settentrionale, il dipinto della collegiata di Campi si iscrive in quel diramato giro di scambi tra Venezia e le Marche, cui si accennava in precedenza, nel quale il fabrianese giocò un ruolo preminente, ma non esclusivo. I segni di questa circolazione si colgono assai bene in alcune precise scelte tematiche. Il praticello fiorito sul quale posa il trono della Vergine, se da un lato sembra rimontare alle prime prove marchigiane di Gentile, nel genere della Madonna di Berlino e del polittico di Valle Romita, manifesta nello stesso tempo suggestive tangenze con la Madonna col Bambino di Zanino di Pietro nella cattedrale di Sant'Angelo in Vado (Pesaro)<sup>20</sup>, con la quale si accorda meglio anche la disposizione del manto. Lo stesso si dica per il motivo iconografico, desunto dai Vangeli apocrifi, del passerotto trattenuto con lo spago dal Bambino, che evoca immediatamente la Madonna col Bambino e Santi nella Frick Collection di New York, riferita al periodo fiorentino di Gentile, motivo tuttavia non ignoto ad un pittore veneziano in rapporti stretti con l'area abruzzese-marchigiana come Jacobello del Fiore, che ce ne ha lasciato una deliziosa prova nella Madonna dell'umiltà datata al 1420, già in collezione Brocklebank, stilisticamente derivata dal fabrianese<sup>21</sup>.

Sul piano del linguaggio specifico le due tavole di Campi e Ortona poco o nulla hanno in comune con i modi di Gentile. Le insistite profilature disegnative, che danno ai volti una

fermezza "iconica" accentuata dalla difficoltà a scorciare gli occhi (le medesime difficoltà che si osservano negli ornati stampigliati sulle vesti), e insieme la conformazione delle pieghe che si dispongono sul ventre in ondulazioni plissettate, manifestano - come mi fa osservare Ferdinando Bologna - più di una concordanza con le opere di un pittore viterbese, Francesco d'Antonio Zacchi detto il Balletta, formatosi nel medesimo clima "internazionale", sebbene con una più accentuata inclinazione verso l'ambiente senese e pisano<sup>22</sup>. In questo senso particolarmente calzanti, pure sul piano iconografico, risultano i confronti con la Madonna del cardellino nel Museo civico di Viterbo (già nella chiesa di Santa Maria in Gradi) e con il trittico a due facce nella chiesa di San Lorenzo a Tuscania.

In conclusione, stabilire a quale dei blocchi di opere qui discussi meglio convenga il nome di Giacomo da Campi è, allo stato dei fatti, decisione non facile, dal momento che l'una congettura vale l'altra e tutte insieme non sono in grado di definire un percorso coerente nel suo interno svolgimento.

FRANCESCO ACETO

## Note

<sup>1</sup> Per un profilo aggiornato cfr. ora R. TORLONTANO, *La pittura in Abruzzo nel Quattrocento*, in AA.VV., *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, Milano 1987, pp. 437-445.

<sup>2</sup> C. GRIGIONI, *I dipinti della chiesa di S. Francesco o di S. Maria Magna in Ripatransone*, in «Rassegna d'arte», VII, 1907, pp. 7-10. Della sua proposta attributiva, conseguente al ritrovamento delle carte, il Grigioni aveva dato conto già qualche anno prima (ID., *Ripatransone. L'arce del Piceno*, s.l., 1906, pp. 21, 36-37).

<sup>3</sup> Oltre ai contributi citati nella precedente nota cfr. E. CALZINI, *Di Giacomo da Campi e delle pitture murali in S. Maria della Rocca in Offida*, in «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», XI, 1908, pp. 133-137; G. AURINI, *M. Giacomo da Campi e le nuove opere attribuitegli*, in «Rassegna d'arte degli Abruzzi e del Molise», III, 1914, pp. 1-12; C. GRIGIONI, *Gli affreschi della cappella Caldora in S. Spirito di Sulmona sono opera di Giacomo da Campi*, in «Rassegna marchigiana», VII, 1927, pp. 298-306; M. DI GIOVANNI, *L'opera di Giacomo da Campi*, in «Rassegna marchigiana», XII, 1934, pp. 117-128; M. CHINI, *Maestro Giacomo da Campi. Pittore abruzzese del XV secolo*, in «Buletto della R. Deputazione Abruzzese di Storia Patria», XXVII, 1936, pp. 33-67; E. CARLI, *Per la pittura del Quattrocento in Abruzzo*, in «Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte», IX, 1942, pp. 164-211, alle pp. 184-192; M. CHINI, *Maestro Giacomo da Campi*, Teramo 1949; G. FABIANI, *Ascoli nel '400*, Ascoli Piceno 1951, p. 147; G. MATTHIAE, *Il Castello dell'Aquila e il Museo Nazionale Abruzzese*, Roma 1959, p. 20; G. CARANDENTE, *Il Museo civico di Teramo*, Roma 1960, pp. 9-12; M. MORETTI, *Museo Nazionale d'Abruzzo*, L'Aquila 1968, pp. 70-71; G. CROCETTI, *Fra' Marino Angeli da Santa Vittoria pittore quattrocentesco*, in «Notizie da Palazzo Albani», VIII, 2, 1979, pp. 27-53; G. CORRIERI, *Matteo e Giacomo da Campi*, in «La voce Pretuziana», X, 1981, pp. 2-11; ID., *Matteo e Giacomo da Campi*, commento al Calendario 1982 della TERCAS; G. CROCETTI, *La pittura di Fra Marino Angeli e dei suoi continuatori*, Urbino 1985, p. 89 ss.; N. FARINA, *Campi. La badia celestina. La pilfura di Giacomo*, Campi 1988, pp. 84-90; P. ZAMPETTI, *Pittura nelle Marche*, I, Fermo 1988, pp. 67, 217, 299.

<sup>4</sup> Cfr. E. CARLI, op. cit., e, per ulteriori specificazioni all'interno dell'eterogeneo catalogo del pittore, F. BOLOGNA, *La ricostruzione di un politico e il Maestro dei polittici crivelleschi*, in «Bollettino d'Arte», 4, 1948, pp. 367-370.

<sup>5</sup> Cfr. nota 1.

<sup>6</sup> GRIGIONI, *I dipinti*, cit.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> FABIANI, op. cit., p. 147.

<sup>9</sup> L'altro nome improbabile cui il gruppo è stato riserito è quello di fra' Marino Angeli (cfr. CROCETTI, *Fra' Marino Angeli*, cit., p. 27 ss.).

<sup>10</sup> Le responsabilità maggiori di questa crescita incontrollata sono dell'Aurini, del Di Giovanni, dello stesso Grigioni e del Chini (cfr. nota 3), ai quali va riconosciuto però il merito di aver portato al centro dell'attenzione interessanti opere fino ad allora affatto trascurate dalla critica.

<sup>11</sup> Nel novero delle proposte da rigettare, oltre ai ben noti affreschi della cappella Caldora a Sulmona e a varie altre pitture abruzzesi e marchigiane che hanno trovato in seguito una più confacente collocazione, occorre includere, dopo il fondamentale intervento del Bologna, anche la serie di tavole riunite dallo studioso sotto il nome convenzionale di «Maestro dei polittici crivelleschi» (cfr. BOLOGNA, *La ricostruzione*, cit.). A dar credito alla presenza di Giacomo in Santa Vittoria di Matenano ha contribuito a lungo anche la pubblicazione di un documento del 23 aprile 1471 relativo a un «Giacomo pittore» operoso nella badia farfense, messo a frutto per primo dal Di GIOVANNI, op. cit. Ma, giusto quanto aveva sospettato il CARLI (op. cit., p. 186), un più accurato controllo ha dimostrato trattarsi di un omonimo, vale a dire del pittore Giacomo di Cola (cfr. CROCETTI, *La pittura di Fra Marino Angeli*, cit., p. 18).

<sup>12</sup> CARLI, op. cit., p. 186.

<sup>13</sup> BOLOGNA, op. cit., p. 369.

<sup>14</sup> Ritengo sia da respingere la proposta del Crocetti di riferire l'intero gruppo a fra' Marino Angeli (CROCETTI, *La pittura*, cit., p. 26 ss.), tenuto conto delle insanabili diversità di stile con le opere accertate del frate pittore. Per gli affreschi di Patrignone lo studioso ipotizza invece uno stretto rapporto di collaborazione tra Marino Angeli e Giacomo da Campli (ivi, Pp. 99-104). La proposta di togliere a Marino Angeli le tavole di Monte Vidon Combatte è stata sostenuta per primo da E. BISOGNI, *Per Giacomo di Nicola da Recanati*, in «Paragone», 1973, 1, p. 61, nota 28.

<sup>15</sup> Nessuna delle proposte avanzate finora per questi affreschi mi pare convincente: cfr. A. Rossi, in *Mostra di opere d'arte restaurate*, Urbino 1968, pp. 50-52 (Paolo da Visso e bottega); G. DONNINI, *Per Cristoforo da San Severino e Angelo da Camerino*, in «Commentari», 1972, pp. 155-163 (Cristoforo da San Severino): CROCETTI, *La pittura*, cit., pp. 72-77 (fra' Marino Angeli).

<sup>16</sup> BOLOGNA, op. cit., p. 370.

<sup>17</sup> Cfr. A. DE MARCHI, Per un riesame della pittura tardogotica a Venezia: Niccolò di Pietro e il suo contesto adriatico, in «Bollettino d'Arte», 48, 1987, pp. 25-66; ID., Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico, Milano 1992, p. 51.

<sup>18</sup> Nota già a V. BINDI (Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi, Napoli 1889, p. 543) e pubblicata per la prima volta da V. BALZAMO (L'arte abruzzese, Bergamo 1910, p. 56), essa è stata aggregata per la prima volta al catalogo di Giacomo da Campi da M. CHINI, Maestro Giacomo da Campi, cit., p. 46, il quale nella stessa circostanza segnalò anche la Madonna di Ortona, stranamente sfuggita al Carli, che considera la tavola di Campi la prima opera di Giacomo (CARLI, op. cit., p. 188).

<sup>19</sup> R. VAN MARLE, The Development of the Italian Schools of Painting, VIII, The Hague 1927 (ed. cons. New York 1970, VIII, p. 452).

<sup>20</sup> Ser Se ne veda un'ottima riproduzione a colori in M. LUCCO, Venezia 1400-1430, in AA.VV., La pittura nel Veneto. Il Quattrocento, Milano 1989, p. 21, fig. 28 (anche per la vicenda attributiva del dipinto).

<sup>21</sup> Cfr. DE MARCHI, Gentile, cit., rispettivamente tav. 68 e fig. 26.

<sup>22</sup> Sul Balletta, documentato dal 1441 al 1476, cfr. ora, anche per tutti i rimandi bibliografici, A.M. PEDROCCHI, Francesco d'Antonio Zacchi detto il Balletta, in AA.VV., Il Quattrocento a Viterbo, Roma 1983, pp. 137-146.

## **Cristo in pietà**

### **Chiesa di San Pietro. Campovalano**

L'affresco è di tipo devozionale, di chiara impostazione arcaizzante, ma capace comunque di ingenuità, gradevoli annotazioni di carattere popolare: i ciuffi di fiori rossi sparsi per un improbabile paesaggio roccioso o l'elegante perizoma di Cristo, un Cristo emaciato secondo i dettami appunto della devozione popolare.

Il dipinto pare avere qualche significativa tangenza con il ciclo del 1499 in Santa Maria di Propezzano.

FRANCESCO ABBATE



528. Campovalano. Chiesa di San Pietro, lunetta interna del portale, Cristo in Pietà. Affresco.

## **Madonna con il Bambino tra i Santi Francesco, Antonio, Chiara, Caterina d'Alessandria Chiesa di San Francesco. Campli**

La pala lignea è datata 1510 sull'arco del trono. Sul gradino del trono è l'iscrizione frammentaria, così ricostruibile nelle lettere mancanti:

...OPVS.FACTVM FVIT PROCVRATIONI

...ONTIS.DE.T... ET CICCI.IOHANNIS AMC

Le figure dipinte sono inquadrare in una incorniciatura di tipo classicheggiante, che dimostra la conoscenza delle decorazioni romane di primo Rinascimento (Ripanda, Peruzzi). Al centro del fregio superiore compare la figura di Nettuno, che già Boccaccio nel *Genealogia deorum* aveva, come nota Cannatà, simbolicamente assimilata a Cristo.

La tavola già alla fine del secolo scorso (1888) era stata riconosciuta al Filotesio dal Luzi<sup>1</sup> e si trovava allora smembrata tra le chiese di Santa Maria in Platea (la tavola centrale), di San Francesco e del Salvatore (le due laterali).

Giudicata dal Cannatà<sup>2</sup> quale opera fondamentale per la ricostruzione dell'attività giovanile di Cola, la pala di Campli dimostra che a quella data il Filotesio aveva già sedimentato i risultati di più che probabili frequentazioni romane, avvenute durante il primo decennio del Cinquecento.

Ancor prima dunque del 1513, quando la presenza del pittore è documentata a Ostia e in rapporto con Jacopo Ripanda e il cardinal Raffaele Riari<sup>3</sup>.

Già Federico Zeri<sup>4</sup> aveva del resto giustamente riportato le coordinate culturali del giovane Cola ad un intreccio tutto romano (Antoniazio, Melozzo, Ripanda) e del primo decennio del secolo, con l'aggiunta di qualche tangenza aspertiniana e lombarda: tangenza quest'ultima che andrà sciolta, a mio avviso, in ragione di contatti, attorno alla metà del secondo decennio (e Zeri aveva infatti presente la pala ascolana di San Vittore, che è del 1514) con l'attività romana di Pedro Fernández.

FRANCESCO ABBATE

### Note

<sup>1</sup> E. LUZI, Per la Storia dell'Arte. Appunti del mio taccuino, in «Arte e Storia», 1, 1888.

<sup>2</sup> R. CANNATA, A. GHISSETTI GIAVARINA, Cola del l'Amatrice, Firenze 1991, p. 68. Il riferimento al Boccaccio nello stesso volume a p. 49.

<sup>3</sup> Su questi problemi vedi V. FARINELLA, Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento, Torino 1992, pp. 43, 148. Per i lavori di Ostia e i rapporti di Cola con il cardinale Riario si veda anche la sche da di F. Bologna sugli affreschi di Giacomo Bonfini, inclusa in questo stesso volume.

<sup>4</sup> F. ZERI, Cola dell'Amatrice: due tavole, in «Paragone», 1953, 41, pp. 42-46.



529. Campli. Chiesa di San Francesco, Cola dell'Amatrice, pala.

**I Santi Giovanni Battista, Caterina d'Alessandria,  
Maddalena, Orsola, Gregorio, Giuseppe, Chiara,  
Sebastiano  
Chiesa di Santa Maria in Platea  
Campli**

Le due tavole sono attualmente inserite in un altare marmoreo, che un'iscrizione dice eseguito da Sebastiano da Como nel 1532. Nato, dunque, non contemporaneamente ai dipinti, la cui

prima citazione risale al Palma (1834), secondo il quale dovevano ornare un altare dedicato a San Gregorio Magno fatto erigere da Cipriano Quintavalle, pievano della chiesa dal 1470 al 1513<sup>1</sup>: San Gregorio è infatti raffigurato in una delle due tavole in una posizione di preminenza.



530-531. Campi. Chiesa di Santa Maria in Platea, Cola dell'Amatrice. Tavole inserite nell'altare marmoreo di Sebastiano da Como.

In tal caso la data 1513 costituirebbe un preciso *ante quem* per il dipinto, che già di per sé denuncia una fase stilistica del Filotesio anteriore a quella “svolta” raffaellesca che la critica ha notato nella pittura di Cola a partire dalla tavola dei Santi Vittore e Crisostano già in San Vittore ad Ascoli e datata 1514. In tal senso si era espresso anche il Cannatà<sup>2</sup>, che proponeva «una datazione non troppo distante dall'altra pala di Campi, datata 1510. Le componenti culturali appaiono infatti abbastanza simili in entrambi i dipinti, con qualche maggiore accentuazione in senso aspertiniano in quello di Santa Maria in Platea, soprattutto nella figura di Santa Caterina d'Alessandria.

Una datazione al 1532 era invece indicata dal Rotili<sup>3</sup>.

FRANCESCO ABBATE

## Note

<sup>1</sup> PALMA, Storia, IV, p. 171.

<sup>2</sup> R. CANNATÀ, A. GHISSETTI GIAVARINA, Cola dell'Amatrice, Firenze 1991, pp. 52, 55, 72.

<sup>3</sup> M. ROTILI, L'arte del Cinquecento nel Regno di Napoli, Napoli 1972, p. 137.

# **Maestri marchigiano-abruzzesi dell'inizio del XVI secolo**

## **Affreschi con storie eremitiche, evangeliche e figure di santi**

### **Badia di Sant'Onofrio, refettorio**

#### **Campli**

Il vasto ciclo affrescato nel refettorio della badia celestina di Sant'Onofrio sviluppa un articolato programma iconografico, svolto probabilmente da tre distinti pittori, i quali dimostrano di partecipare, anche sul versante stilistico, ad una cultura molto diramata.

La presenza celestina a Campli viene fatta risalire all'influenza del camplese Niccolò Iannuzzi, dal 1471 procuratore generale dell'ordine. Intorno al 1485 i frati celestini eressero un piccolo oratorio, intitolandolo a San Benedetto.

L'insediamento si rivelò ben presto inadeguato alle esigenze di quella comunità religiosa, che cercò una soluzione diversa ai propri problemi e la ottenne quando il priore del monastero di Sant'Onofrio di Cesenà, don Antonio de' Capitani, cedette ai Celestini le proprie rendite perché costruissero, sui ruderi dell'ospedale, il loro nuovo convento. Dalla bolla di papa Innocenzo VIII (20 ottobre 1489), con cui si riconosceva quella donazione, alla morte del de' Capitani (1508-1510 circa) dovettero verosimilmente svolgersi i lavori di ristrutturazione del complesso e, con essi, anche l'esecuzione degli affreschi ancora presenti nel refettorio<sup>1</sup>.

Sulla parete di fronte all'ingresso sono dipinte, in due lunette separate da un pennacchio su cui è la raffigurazione della Trinità, le scene della Annunciazione e del l'Ultima Cena. Tutti e tre gli affreschi appartengono ad una stessa mano, quella di un pittore gravitante piuttosto verso l'area marchigiana che verso quella abruzzese. Se non manca qualche eco di un Francesco da Montereale o del cosiddetto Sebastiano di Fossa, infatti, più stringente è il legame con gli esiti marchigiani dell'ultimissimo Pietro Alamanno (quello della Madonna della Misericordia di Sarnano, per esempio).



532-533. Campi. Badia di Sant'Onofrio, refettorio.

Si tratta comunque di un pittore capace anche di gustose annotazioni naturalistiche, di una attenzione affettuosa e partecipe alla quotidianità (l'ombra portata della croce, nella Trinità, il leggio di legno dolce della Madonna o le inferriate nell'arco della porta, nella Annunciazione; le suppellettili sulla tavola dell'Ultima Cena o i sandali filiformi degli Apostoli).

Il ciclo continua sulla parete di destra con tre lunette in cui sono raffigurati episodi della vita di Sant'Onofrio, intervallati, nei pennacchi, dalle figure dei Santi Gregorio e Agostino. A quali avvenimenti si riferiscano le pitture è indicato nelle scritte, oggi frammentarie, che corrono lungo il bordo inferiore degli affreschi.



534-535. Campli. Badia di Sant'Onofrio, refettorio. Annunciazione e Trinità.

536. Campli. Badia di Sant'Onofrio, refettorio. Storie di Sant'Onofrio.

537. Campli. Badia di Sant'Onofrio, refettorio. San Gregorio.

Nelle lunette sono rappresentate in successione, ma anche con una poetica mescolanza, la partenza di Onofrio dal monastero di Ermopoli fino all'arrivo nel deserto, dove incontra un eremita che lo conduce alla grotta sul monte Sinai in cui la tradizione agiografica ha fissato la dimora del santo; le scene del seppellimento dell'eremita, ad opera di Onofrio, l'arrivo di Pafnuzio che nel deserto incontra il santo, assiste alla scena del pasto miracoloso approntatogli dall'angelo, e infine la sepoltura di Onofrio, con l'aiuto di due leoni che scavano la fossa per il santo eremita.

Sulla parete soprastante l'ingresso altre due lunette intervallate da un pennacchio su cui è dipinta Santa Scolastica presentano storie della vita di San Benedetto; vi è all'opera un pittore quasi certamente abruzzese, legato alla cultura di Francesco da Montereale. La tradizione che vede questi affreschi eseguiti da Giacomo da Campli, negli anni estremi della sua attività, nasce evidentemente dall'orgoglio, legittimo ma non per questo storicamente fondato, di attribuire, nella sua città, un ciclo importante di affreschi al più noto rappresentante pittorico locale.

Nelle lunette e nei pennacchi della parete di sinistra sono raffigurati i Santi Michele e Benedetto, il Beato Roberto da Salle, Santa Genoveffa, la Maddalena, San Lorenzo e altri santi martiri. Qui potrebbe essere all'opera un terzo pittore che, specie nei Santi Michele e Genoveffa, ha forti affinità con Cola dell'Amatrice, che è presente nella stessa Campli con opere importanti della sua fase giovanile.



538. Campli. Badia di Sant'Onofrio, refettorio. Ultima Cena.





539. Campli. Badia di Sant'Onofrio, refettorio. Storie di Sant'Onofrio.

540. Campli. Badia di Sant'Onofrio, refettorio. Sant'Agostino.

541. Campli. Badia di Sant'Onofrio, refettorio. Storie di Sant'Onofrio.



542. Campli. Badia di Sant'Onofrio, refettorio. Storie di San Benedetto.



543. Campli. Badia di Sant'Onofrio, refettorio. Santa Scolastica.



544. Campli. Badia di Sant'Onofrio, refettorio. Storie di San Benedetto.

La vicenda critica del ciclo di Sant'Onofrio quale è riportata dal Farina<sup>2</sup> è finora arrivata a conclusioni che appaiono rovesciate rispetto a quanto si propone in questa sede. Sgombrato il campo dall'equivoco campanilistico attorno a Giacomo da Campli si può notare, infatti, che l'accento marchigiano-crivellesco notato per le storie di San Benedetto meglio si adatta alle scene evangeliche della parete prospiciente l'ingresso, che invece vengono indicate come «stilisticamente collegabili alla scuola pittorica di Nicola Filotesio»<sup>3</sup>. Questo collegamento esiste veramente, nel ciclo campliano, ma è riferibile piuttosto, come abbiamo visto, alle scene dipinte nelle lunette della parete sinistra.

FRANCESCO ABBATE

### Note

<sup>1</sup> Su queste vicende si veda N. FARINA, Campli. La Badia Celestina. La pittura di Giacomo, Campli 1988, pp. 48-49.

<sup>2</sup> Ibid. pp. 54-56.

<sup>3</sup> Ibid., p. 54.



545-549. Campli. Badia di Sant'Onofrio, refettorio. Parete di sinistra. Santi.

# **Gli affreschi di Giacomo Bonfini**

## **Cappella di Santa Maria della Misericordia**

### **Tortoreto**

La decorazione pittorica foderà la cappella e, nella parte prevalente che qui interessa, rappresenta storie cristologiche, accompagnate da altri temi, dentro un complesso sistema di architetture illusivo.

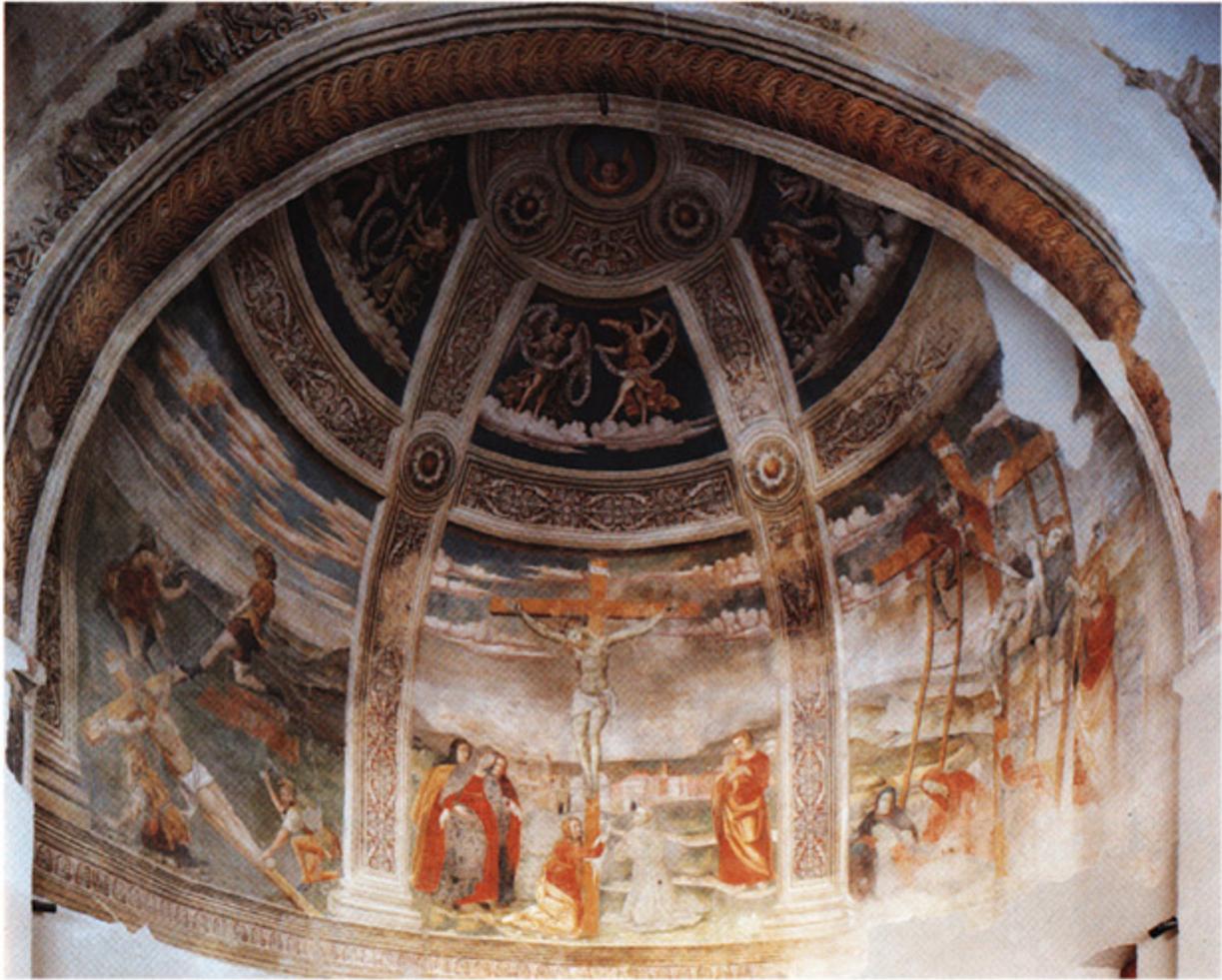
Nel catino absidale - che sullo sfondo unificante d'un cielo aperto, contro cui ogni elemento dell'organismo compositivo si staglia in trasparenza, è diviso in tre parti da fasce architettoniche decorate alla «grottesca», culminanti in un oculo in prospettiva da cui si affaccia una testa di cherubino -, ha luogo il trittico della Crocifissione: l'«Inchiodatura», con quattro crocefissori che legano e inchiodano Cristo alla croce ancora distesa a terra; il Cristo in croce, con in basso le Marie e San Francesco d'Assisi sullo sfondo d'una città rivierasca, splendidamente murata e turrita (la quale, pur alludendo per necessità iconografica alla Gerusalemme biblica, potrebbe anche tramandare una veduta dell'antica Tortoreto);



550. Tortoreto. Cappella di Santa Maria della Misericordia, affreschi nel catino absidale, trittico della Crocifissione.

la Deposizione dalla croce, con i nicodemi 553 che si adoprano sulle scale appoggiate al patibolo per far scivolare a terra il corpo del Cristo, tra San Giovanni evangelista e l'Addolorata svenuta fra le Marie. Sempre nel catino, nei settori soprastanti a ciascuno degli scomparti principali, sono tre coppie di angeli, i quali, librandosi con passi di danza su nuvolette zampillanti, esibiscono un brillante intreccio di cartigli su cui sono iscritti distici latini alludenti ai motivi, agli effetti e alla fruibilità della Passione: «Crimine mortalium dignatur summa potestas extremum vitae claudere morte diem» (per colpa degli uomini la somma potestà si degna di chiudere con la morte l'ultimo giorno della vita); «Dirus echidneio quos tinxit felle tyrannus sanguine delevit conditor omnipotens» (il creatore onnipotente purificò col sangue coloro che il perverso tiranno macchiò con veleno di vipera); «Luctibus et lacrimis humectant ora profani si laeti cupiunt scandere regna poli» (i peccatori inumidiscano di lutto e di lacrime i propri volti se vogliono ascendere con letizia al regno dei cieli).

Nella volta, ripartita in sette spicchi da fasce architettoniche non dissimili da quelle del catino absidale, bensì di altro disegno, sono al centro il Cristo risorto, incluso entro una mandorla a fondo d'oro e circondato da una gloria di nuvole e angeli; negli scomparti laterali (o, più precisamente, in quelli che hanno conservato la decorazione pittorica), gli Evangelisti, Marco, Luca e Giovanni con frammenti di Matteo, sedenti su altri e variatissimi cumuli di nuvole, abbinati a una figura femminile, con ogni probabilità una Sibilla, la quale legge in un libro su cui si decifra la scritta «Oi bibloi» (i libri) e, di lato, «ascripta praedixit». Di un'ultima figura, occupante lo scomparto più in vista entrando, e con ogni probabilità rappresentante una seconda sibilla, non resta più traccia.



551. Tortoreto. Cappella di Santa Maria della Misericordia, affreschi nel catino absidale, Cristo in croce con in basso le Marie e San Francesco d'Assisi.

Lungo le pareti della chiesa a partire dalla sinistra dell'ingresso, secondo una successione che è in parte cronologica in parte liturgico-devozionale, disposte su due registri (quello superiore lunettato) ed entro scomparti di varia dimensione ma tutti coordinati da strutture architettoniche, sono: l'Orazione di Gesù nell'orto di Getsemani 564 (fortemente lacunosa); la Cattura con il bacio di Giuda; Gesù davanti a Caifa; la Flagellazione; l'Incoronazione di spine; il Cristo mostrato al popolo che vocifera «Crucifige» (conservato solo nella porzione di destra); e l'Andata al Calvario. Entro due nicchie che si fronteggiano, sono infine la Natività fra San Rocco e Santa Caterina d'Assisi, e la Madonna della Misericordia (titolo della cappella) tra Sant'Antonio da Padova e un altro San Rocco.

Il ciclo è per altro firmato: una vistosa scritta in capitali romane, cancellata in parte ma agevolmente ricostruibile, corre lungo la parete d'ingresso sotto il Cristo davanti a Caifa e la Flagellazione, con queste parole: «[Jacobu]S BONFINIS DE PATRIGNONO (pinxit anno Domini MD]XXVI DIE VERO XVI MENSIS SEPTEMBRIS». E che la data lacunosa debba esser letta non altrimenti che: 1526, è provato dal più antico dei graffiti sugli affreschi stessi, che è del 1534.



552. Cossignano. Chiesa dell'Annunziata. Deposizione.



553. Tortoreto. Cappella di Santa Maria della Misericordia, affreschi nel catino absidale, Deposizione dalla croce.

Fino a tempi recentissimi, la letteratura d'un complesso pittorico pure così importante è rimasta deplorabilmente scarsa; e, soprattutto agli inizi, ha dato luogo anche a gravi deviazioni. Emidio Luzi, che fu il primo a darne notizia sul finire del secolo scorso, avviò il riferimento a Martino Bonfini<sup>1</sup>: un discendente della famiglia di quel nome, originaria di Patrignone presso Montalto nell'Ascolano, attivo solo nel secolo xvii: se ne hanno dati documentari non prima del 1610. Vincenzo Bindi, sebbene parlasse in modo più esplicito di «un qualche allievo del nostro celebre dipintore Nicola Filotesio detto Cola dell'Amatrice», riaccreditò il parere del Luzi, e diede della firma su riferita questa incertissima e lacunosa lezione: «S. BONFINIS DE PATRIGNONO... XXVI die vero mensis septembris»<sup>2</sup>. Di qui un seguito di ripetizioni, che hanno fatto concordare non 555-559. Tortoreto. Cappella di Santa solo l'ormai vecchio «Künstlerlexikon» di Thieme e Becker<sup>3</sup>, ma addirittura il ben più fresco «Dizionario Bolaffi», dove le pitture in discorso sono ricordate sotto una data più tarda d'un secolo giusto: «scene della Passione (1626) a Tortoreto»<sup>4</sup>. E tutto ciò, nonostante che il curatore del volume abruzzese-molisano della Guida del Touring Club avesse menzionato da tempo gli affreschi della Consolazione come «datati 1536 [sic] e attribuiti a scuola di Cola dell'Amatrice»<sup>5</sup>.



554. Tortoreto. Cappella di Santa Maria della Misericordia, affreschi nel catino absidale, Inchiodatura.

Nella doppia pagina successiva:

555-559. Tortoreto. Cappella di Santa Maria della Misericordia, affreschi nella volta. Cristo risorto, tre dei quattro evangelisti, Marco, Luca, Giovanni e una figura femminile.









560-563. Tortoreto. Cappella di Santa Maria della Misericordia, affreschi lungo le pareti.

Il ristabilimento della verità è incominciato solo negli ultimi anni: a seguito del restauro condotto da un'«équipe» di bravi restauratori fiorentini, ma per merito prevalente dell'illustratore di Tortoreto Giuliano Rasicci, dai risultati delle cui ricerche storico-bibliografiche, oltre che storico-artistiche (messe a disposizione di chi scrive, con una liberalità che nessuna gratitudine potrebbe compensare adeguatamente)<sup>6</sup>, anche la presente nota toglie il principale punto di partenza.

Giacomo Bonfini nacque ad Ascoli Piceno nei primi giorni dell'ottobre 1470, quintogenito di Antonio e di Spina della Rocca, la figlia del gonfaloniere di Ascoli, Marino, con la quale Antonio s'era sposato nel 1456. La data di nascita di Giacomo risulta in modo del tutto inconsueto dalla narrazione d'uno dei due parti miracolosi favoriti dal beato Giacomo della Marca mediante l'imposizione della ben nota tavoletta con il trigramma bernardiniano «YH S». E il beato Giacomo stesso a raccontarlo, nella versione scritta del sermone «De sacro nomine Jesu»: «Circa Kalendas octobris uxor Magistri Antoni de Patrignono habitator Esculi cuius uxor in partu angustiata erat foetus ex adiuto in utero matris interponitur de cuius salute desperabatur. Supra dictus Magister misit pro nomine Jesu et posuit supra eam quamvis hostetrices diffidabant, omnia pertinentia ad funus preparate erant: Quid pluris? Minus quam triduo in partu fatigata extiterat atque virtute. Domini Jesu infans excitus in utero et incolumis dum coepit emicti et sanus egrediens fratris nomine appellatus est»<sup>7</sup>.



564-565. Tortoreto. Cappella di Santa Maria della Misericordia, particolare degli affreschi delle pareti, l'Orazione di Gesù nell'orto di Getsemani e la Cattura con il bacio di Giuda.

Ma è ancora più importante ricordare che il padre di Giacomo, ovvero colui che (certo per attribuirsi maggior credito) Giacomo della Marca tenne a chiamare «Magister Antonius de

Patrignono habitator Esculi», era il noto umanista Antonio Bonfini, traduttore di Filostrato, Erodiano ed Ermogene, il quale nel 1486, dopo aver insegnato appunto ad Ascoli, dove si trovava nel 1470, ma anche a Recanati, che frequentò almeno dal 1478, si sarebbe trasferito con la famiglia in Ungheria, alla corte di Mattia Corvino. Chiamatovi dalla moglie di questi, Beatrice d'Aragona - l'una delle tre figlie del re di Napoli, Ferrante, andata sposa al Corvino nel 1476 - Antonio sarebbe divenuto lo storiografo ufficiale della monarchia ungherese: con la stesura delle fortunatissime «Rerum Hungaricarum decades» che, completate sotto il successore di re Mattia, Vladislao II, vaisero all'umanista di Petrignone il conferimento del rango nobiliare d'Ungheria<sup>8</sup>.



566. Tortoreto. Cappella di Santa Maria della Misericordia, particolare degli affreschi delle pareti Gesù davanti a Caifa.

Venendo di qui alla formazione del giovane Giacomo, non si può certo dubitare che questi ricevesse la prima educazione dal padre stesso, e già durante gli anni marchigiani. Ma occorre anche considerare che, sedicenne quando il padre lo condusse con la famiglia alla corte di Buda,

aveva passato i trent'anni quando, morto il padre fra il 1502 e il 1505, rientrò in patria definitivamente. Ciò equivale a dire che, prima di dar peso alla circostanza - d'altronde non sottovalutabile - che uno zio paterno del pittore, Matteo Bonfini, divenuto noto a Roma per l'abilità nell'allestimento di teatri e morto nella città papale nel 1517, fu segretario del cardinale Raffaele Riario, a sua volta mecenate ben noto fin dai tempi di Sisto IV e camerlengo di papi, da Alessandro VI, a Giulio II, a Leone X - donde la seria possibilità che al trentenne di ritorno dall'Ungheria non mancasse occasione di frequentare anche l'ambiente artistico romano, allora in crescita prodigiosa -, occorre domandarsi se, negli anni precedenti, quel medesimo soggetto non si fosse voltato alla pittura in base a suggestioni raccolte dalle frequentazioni ungheresi, o piuttosto, e forse con maggiore fruibilità, messegli avanti dagli incontri che il viaggio verso e dall'Ungheria rendeva addirittura inevitabili.



567. Tortoreto. Cappella di Santa Maria della Misericordia, particolare degli affreschi delle pareti, la Flagellazione.

Qualcosa del genere sembra di poter incominciare a dedurre dal fatto che, anche in un'opera d'epoca ormai lontana da quella trasferita, quale il ciclo di Tortoreto, è presente una redazione

iconografica dell' «Inchiodatura» del Cristo alla croce che era ignota del tutto alle scuole italiane fino a quel momento, e invece, sebbene rara anche lì, era conosciuta in Fiandra dalla fine del secolo XV, come prova almeno la tavola del medesimo soggetto oggi alla National Gallery di Londra, attribuita a Gerard David<sup>9</sup>. Proveniente da una collezione vicentina, dove si trovava durante la seconda metà del secolo scorso, sembra in realtà che tale tavola fosse appartenuta in antico al santuario di Loreto; ed è stato sostenuto che, in assenza di precedenti italiani, romani in particolare, potrebbe esser derivata da essa la redazione del medesimo tema che s'incontra in uno degli affreschi dipinti da Giuseppe Valeriano e Gaspare Celio durante gli anni 1590 nella cappella della Passione al Gesù di Roma<sup>10</sup>. Senza escludere che Giacomo Bonfini tenesse presente anche lui la tavola attribuita al David (però, con un anticipo di vari decenni sul Valeriano e sul Celio), e che la vedesse proprio a Loreto, centro non distante dalle sedi abituali del suo lavoro (ma si rilevi che niente lascia pensare a una derivazione specifica o diretta, al di là della desunzione dello schema generale); sembra da escludere molto di meno che egli si trovasse disposto a un prelievo così insolito e così anticipatore, giusto da consuetudini sperimentate oltralpe: ossia nel vastissimo alveo di ricevimento e di riproposizione della cultura figurativa di Fiandra (nonché del suo fondamento religioso), che era allora l'intera Europa continentale.

568-570. Tortoreto. Cappella di Santa Maria della Misericordia, particolare degli affreschi delle pareti, l'Incoronazione di spine, il Cristo mostrato al popolo e l'Andata al Calvario.







571. Tortoreto. Cappella di Santa Maria della Misericordia, particolare degli affreschi delle pareti, Natività.



572. Porchia. Parrocchiale, Natività, 1515.

Un secondo dato può essere addotto a favore degli incontri fatti eventualmente da Giacomo durante le trasferte fra Europa danubiana e Italia nord-orientale, ed è certo carattere lombardo-veneto, d'impianto post-bramantesco, che pervade la concezione prospettico-quadraturistica (ma anche la preziosità tipologica dei personaggi messi in scena e la foggia vagamente «ponentina» dei loro costumi) di tutte le composizioni di Giacomo: a incominciare da quelle più antiche a lui attribuibili, che annoverano i due notevolissimi affreschi con la Madonna della Misericordia, rispettivamente del 1512 e del 1514, in Santa Maria de Cellis a Montedinove e in Santa Maria de Viminatu a Patrignone (ora distaccato), nonché la Natività della parrocchiale di Santa Lucia a Porchia, datata 1515.



573. Tortoreto. Cappella di Santa Maria della Misericordia, particolare degli affreschi delle pareti, Madonna della Misericordia.



574. Montesinove, Santa Maria de Cel lis. Madonna della Misericordia, 1512.

575. Patrignone, Santa Maria de Vimi natu. Madonna della Misericordia, 1514.

Poco dopo che gli squadroni degli ussari ungheresi di Mattia Corvino s'erano spinti dall'interno della Carinzia fino a Trieste, e la stessa città di Ancona, sottrattasi alla signoria papale, aveva manifestato la propensione a mettersi sotto la protezione di re Mattia, sollecitando il privilegio d'inalberare sulla torre civica le sue insegne<sup>11</sup>, le terre gravitanti sull'alto Adriatico furono il teatro di ripetuti e importantissimi trapassi di cultura milanese-bramantesca: dalla presenza a Venezia del giovane Andrea Solario e di Giovanni Agostino da Lodi (con quanto tale presenza comportò di trascinarsi verso la Laguna delle modalità d'un Boltraffio e dei migliori esponenti milanesi influenzati dal Bramante e da Leonardo), alla restituzione bramantesca del vicentino Buonconsiglio, fino alla componente anch'essa bramantesca del primo Lorenzo Lotto, nei capolavori di Santa Cristina al Tiverone, di Asolo, di Treviso (dai quali non v'è motivo di escludere i paradigmatici Paggi del monumento Onigo), fino al superbo polittico del 1508 a Recanati.

Nondimeno, è indispensabile credere che, una volta rientrato in patria, Giacomo non tardasse a mettersi in contatto con la situazione locale. Prima però di parlare di affinità con Cola dell'Amatrice (come fecero il Luzi e il Bindi, senza aver ancora messo a fuoco la figura storica di Giacomo), o con Vincenzo Pagani, i quali erano più giovani del Bonfini di dieci e di vent'anni rispettivamente; chi scrive ritiene che occorra introdurre nel discorso innanzitutto il padre di Vincenzo Pagani, Giovanni da Monterubbiano. Con un'opera come la Madonna del Soccorso del Museo Fabre a Montpellier, che il Pagani senior firmò e datò nel 1506<sup>12</sup>, questi poté dire tutto il necessario al prossimo autore degli affreschi di Montedinove, di Patrignone e di Porchia, contribuendo a immetterlo anche nell'area palmezzaniana della Romagna migliore, evitate le secche del tardo crivellismo abruzzese-marchigiano. E di fronte allo stimolante intrigo stilistico-culturale che poté derivare dalla sovrapposizione di tutto ciò alle già stratificate esperienze lombardo-venete che il Bonfini portava con sé, v'è materia sufficiente a intendere per quale imperscrutabile ragione un esperto come Bernardo Berenson potesse attribuire addirittura al cremasco Civerchio quell'eteroclitico capolavoro del suo genere che è la Pietà della collezione Chiamonte Bordonaro di Palermo<sup>13</sup>, la cui paternità va invece rivendicata senza la più piccola esitazione all'aquilano Francesco da Montereale, ben noto anche nelle Marche.

D'altronde, è nell'ordine delle cose che, frequentando Giovanni da Monterubbiano, la cui attività è accertata fino al 1538, Giacomo Bonfini incrociasse anche il figlio del vecchio maestro, Vincenzo Pagani. Ma occorre affrettarsi a rilevare che, mentre questi indugiava ancora fra crivellismo di riporto e intreccio veneto-romagnolo al modo di Pietro Paolo Agapiti, in opere quali la tavola firmata di Corridonia, che è del 1517, o l'Incoronazione con Santi ora a Brera, che scende al 1517-1518<sup>14</sup>, già un paio d'anni prima Giacomo aveva guadagnato una limpidezza molto maggiore con gli affreschi di Patrignone; e specialmente con quelli - ora staccati - della Parrocchiale, che sono del 1516 e che solo per una insufficiente conoscenza della situazione effettiva hanno potuto essere attribuiti a Vincenzo Pagani<sup>15</sup>.



576-577. Tortoreto. Cappella di Santa Maria della Misericordia, particolare degli affreschi delle pareti, Santa Caterina d'Alessandria San Giobbe.

Gli affreschi di Tortoreto, che sono datati dieci anni dopo, rappresentano l'esito più brillante che ci si potesse aspettare da questo lungo antefatto, e intervengono a dimostrare che il maestro, lontano dall'accontentarsi delle posizioni guadagnate, non solo aveva aggiornato e arricchito ulteriormente le sue conoscenze, ma ne aveva ricavato un così apprezzabile potenziamento della sua già duttile inventiva, da esigere che ora si valuti con un metro speciale il debito che, nel frattempo, ebbe a contrarre senza dubbi con il più giovane Cola dell'Amatrice, bensì in termini tutt'altro che esclusivi, e comunque non al punto di giustificare la fretta con cui gli studiosi d'altri tempi vollero ascriverlo alla scuola di Cola, «tout-court».



578. Patrignone. Parrocchiale, Santa Caterina d'Alessandria, Santo vescovo (Sant'Emidio?), San 70 Rocco, 1516.

579. Cossignano. Chiesa dell'Annunziata, Madonna con il Bambino in trono e San Rocco, 1530 (affresco frammentario).



580-581. Tortoreto. Cappella di Santa Maria della Misericordia, particolare degli affreschi delle pareti, Sant'Antonio da Padova e San Rocco.

Sebbene per inciso, ho già ricordato che fino al 1517, anno di sua morte, uno zio paterno di Giacomo, Matteo Bonfini, operò a Roma quale segretario d'uno dei piú illustri promotori delle arti alla curia papale, il cardinale Raffaele Riario. Il dato è importante per metterlo innanzitutto in relazione con il documento, pubblicato piú di dieci anni a dietro dal Bentivoglio, dal quale si apprende che il 26 luglio 1513 Cola dell'Amatrice aveva ricevuto il pagamento di alcune tavole dipinte per nessun altri che il cardinal Riario, il quale glie le aveva fatte eseguire per il soffitto del suo palazzo di Ostia<sup>16</sup>. Supporre che la commissione di queste tavole raggiungesse l'amatriciano, allora abitante ad Ascoli da alcuni anni, per il tramite di Matteo Bonfini, legato ad Ascoli anch'egli, non fosse che per l'origine patrignonese; sarebbe nell'ordine delle cose, se non ne seguisse l'interrogativo del perché Matteo non procurasse quell'incarico al nipote, per giunta piú anziano di Cola. Comunque si svolgesse questa congiuntura - che resta intrigante al di là d'ogni dubbio -, è però un fatto che, mentre nei dipinti eseguiti da Giacomo fino al 1516 non si ravvisa alcuna traccia di rapporti né con la pittura dell'amatriciano, né con la rinnovata temperie di Roma, gli affreschi di Tortoreto contengono la prova dell'avvenuta assimilazione dei rapporti con entrambe le situazioni.

Senonché, quel che a Tortoreto comporta realmente la conoscenza di opere di Cola, riguarda non tanto il Cristo della Crocifissione (che pure potrebbe essere paragonato bene con il bel disegno di Crocifisso presente nel foglio lv e 2r del taccuino di Fermo, restituito di recente al Filotesio)<sup>17</sup>; quanto gli Evangelisti della volta, che hanno relazioni manifeste con i dipinti di Cola datati o databili fra il 1516 e il 1517, e nei quali è piú marcato il segno delle influenze raffaellesche derivate dalla Stanza della Segnatura al tempo del viaggio di Roma presunto per il 1513. Mi riferisco ai cinque pannelli appartenuti al polittico di San Salvatore ad Aso presso Force, ora dispersi fra la Pinacoteca Vaticana, la Cassa di Risparmio di Rieti e il Museo Spencer della University of Kansas a Laurence; all'Assunzione della Madonna di San Domenico ad Ascoli, ora nella Pinacoteca Capitolina; ai due pannelli con Santi appartenenti al Circolo culturale «Nicola Filotesio» di Amatrice<sup>18</sup>. Nessun rapporto, invece, con opere di Cola posteriori a queste, in tutta l'estensione del ciclo di Tortoreto. Anche a tener conto del fatto che la mancanza di opere del Bonfini riferibili con certezza al decennio 1516-26 impedisce di sapere come si svolgesse la cultura del maestro nel corso di quegli anni, un simile «blocco» al 1516-17 dei prelievi del Bonfini dal Filotesio abbisogna d'una spiegazione. E questa può esser forse trovata se ci avvediamo che negli affreschi di Tortoreto, e proprio nelle parti in cui i prelievi dall'amatriciano sembrano piú evidenti, sopravvivono non pochi elementi nuovi, che quei prelievi sorpassano e rimettono in movimento.

Preso atto della svolta che il viaggio romano del 1513 aveva impresso alle idee di Cola, potrebbe infatti essere accaduto che Giacomo cercasse l'occasione di fare anche lui il medesimo viaggio: fosse perché fattosi chiamare dal vecchio zio Matteo, indotto questa volta a favorire lui piuttosto che altri; fosse perché sollecitato dalla morte di quegli, avvenuta a Roma giusto nel 1517. Certo è che, se prendiamo a guida il motivo piú vistoso del ciclo di Tortoreto, vale a dire le inusitate composizioni di nuvole, che si propagano a bioccoli e matasse di cumuli zampillanti dal catino absidale agli scomparti della volta, non se ne trova il modello possibile se non passando dalle scene del Roveto ardente e del Sogno di Giacobbe, nella volta della Stanza di Eliodoro in Vaticano, alle scene del Consiglio degli Dei e delle Nozze di Psiche e Cupido, nella Loggia di

Psiche alla Farnesina - la Stanza di Eliodoro essendo stata compiuta da Raffaello non prima dell'avanzato 1514 (e perciò visibile, anche nella volta, solo dopo tale data); la Loggia di Psiche lavorata da Raffaello e collaboratori nel corso del 1518.



582. Tortoreto. Cappella di Santa Maria della Misericordia, affreschi nella volta del catino absidale.

Una rielaborazione di spicco non minore di quelle stesse nuvole si ritrova, per altro, solo nelle opere romane dello spagnuolo Pedro Fernández (già Pseudo-Bramantino): la Visione del Beato Amedeo Ménez de Sylva già a Montorio Romano, ora alla Galleria di Palazzo Barberini in Roma, le Stimmate di San Francesco già a Subiaco, ora alla Sabauda di Torino, entrambe tarde nel tempo italiano del maestro, conclusosi nel 1521; nonché in talune incisioni di Marcantonio Raimondi tirate a Roma verso la fine del secondo decennio, quali la Madonna in gloria derivata dalla Madonna di Foligno di Raffaello (B. 52), o la Gloria di Cristo fra la Madonna e San Giovanni Evangelista, con San Paolo e Santa Caterina, derivata dal disegno di Raffaello per la paletta di Parma (B. 113). A Tortoreto, d'altronde, anche le ripartizioni architettoniche su sfondo di ciclo aperto, e sia nel catino dell'abside che nella volta, dipendono da quelle della Stanza di Eliodoro; i sonori arconi in prospettiva delle lunette non fanno di meno; e rinviano ancora alla medesima Stanza, in modo specifico alla quadripartizione delle storie bibliche nel soffitto, i bellissimi ornati a «grottesca, con grosse patere fingenti girasoli agli incroci delle fasce, che decorano le finte architetture del catino absidale. Se, insomma, i presupposti raffaelleschi presenti nelle opere di Cola del 1516-17 non si erano spinti al di là di ciò che il maestro poté vedere sul 1513 nella Stanza della Segnatura, le ricognizioni di Giacomo riguardarono evidentemente il momento successivo, e furono più ampie. E occorre osservare ancora che, se la critica più recente è concorde nel riconoscere nelle pitture di Cola del tempo ricordato qualche apprezzabile derivazione dalle «prospettive» cubizzanti dello Pseudo-Bramantino/ Pedro

Fernández-onde, nell'Assunzione di Cola ora in Campidoglio, Carlo Volpe poté rilevare «il più misterioso e potente paesaggio neoprospectico della pittura di quegli anni»<sup>19</sup>;



583. Tortoreto. Cappella di Santa Maria della Misericordia, affreschi delle pareti, particolare delle fasce architettoniche decorate alla grottesca.

in materia di costruzioni neoprospectiche il Risorto e gli Evangelisti di Tortoreto svolgono le idee pseudo-bramantiniane fino a guadagnare in termini di «maniera moderna una metrica autenticamente neo-pierfranceschiana: gesto calcolato del Cristo, che avanza e spicca sull'oro della mandorla, sotto le volute spaziose dello stendardo che gli sventola sulla testa; insediamento frontale di Marco e Giovanni sui candidi gradoni delle nuvole; contegno geometrico di Luca, con le gambe accavallate in uno scorcio frontale perfettamente esibito; e da per tutto libri voluminosi aperti fra le mani dei leggenti, o chiusi e anche aperti sui leggi delle nuvole, in una prospettiva «benintesa di antica estrazione. Né basta ancora; perché di tanto tutto questo sopravanza lo «standard» di Cola, e specialmente quell'aspetto delle sue opere che meno fanno apparire ingiusto il giudizio di «selvatico e rozzo pittore» scagliatogli contro da Giovanni Morelli<sup>20</sup>, per quanto le brillanti esibizioni neoprospectiche di Tortoreto consigliano di tirare in campo anche un altro singolare e non meno duttile pittore di prospettive bramantesco-bramantiniane, ripassate al vaglio del Raffaello delle prime due Stanze e specialmente della Scuola di Atene: il poco meno che misterioso Antonio da Faenza, che il Berenson finì col confinare decidendo di annetterlo alla sua «Venetian School, ma che fu attivo dal 1514 al 1530 circa fra la Marca anconetana (ante d'organo con l'Annunciazione nel Palazzo Apostolico di Loreto) e i territori di confine fra Umbria e Abruzzo (pala di San Benedetto a Norcia), con punte a Cingoli e a Monteluponc, nel Maceratese<sup>21</sup>.

Dopo Tortoreto, dov'è da rilevare ancora che in talune scene delle pareti si scorgono qua e là parti attribuibili a mani diverse da quella del brillante autore della volta (forse, a veri e propri aiuti del maestro principale, il quale è probabile che non andasse oltre i progetti, e - per paradossale che possa apparire - riservasse a sé gli orditi prospettici, che sono acutissimi in ogni parte, nonché le riquadrature architettoniche), non sembra che Giacomo Bonfini aggiungesse alcunché alle proprie ricerche. Gli affreschi dell'Annunziata a Cossignano, ossia la frammentaria Madonna con San Rocco, che è datata 1530, e la coeva Deposizione con donatore, sembrano tornare addirittura alle posizioni del 1512-16. Esattamente come, del resto, era incominciato a verificarsi nel ciclo di Tortoreto stesso, dove, in affreschi quali la Natività e la Madonna della Misericordia, il Bonfini non aveva esitato a riprendere parecchie delle idee già messe in opera nei dipinti precedenti, a Montedinove, a Patrignone, a Porchia.

FERDINANDO BOLOGNA

### Note

<sup>1</sup> Cfr. E. Luzi, Per la storia dell'arte. Appunti del mio taccuino, in «Arte e Storia, VII, 1888, n. 1, pp. 3-5; ID., Appunti dal mio taccuino: le pitture di Martino Bonfini del Maestro Niccola Filotesio e di una tavola del Crivelli, in «Arte e Storia», XI, 1892, n. 25, pp. 193-196.

<sup>2</sup> Cfr. V. BINDI, Monumenti storici artistici degli Abruzzi, Napoli 1889, p. 549-550.

<sup>3</sup> Cfr. THIEME UND BECKER, Künstlerlexikon, vol. X, Lipsia 1910, ad vocem.

<sup>4</sup> Cfr. voce anonima Bonfini, Martino, in «Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani», vol. II, Torino 1972, p. 205.

<sup>5</sup> Cfr. L.V. BERTARELLI, Guida d'Italia del Touring Club Italiano, Italia Meridionale, primo volume, Abruzzo, Molise e Puglia, Milano 1926, p. 390.

<sup>6</sup> Cfr., intanto, G. RASICCI, Tortoreto. Alba Adriatica, Isola del Gran Sasso 1983. Delle ricerche del prof. Rasicci si è giovata anche la dott.ssa Loredana Lelli nella tesi di laurea discussa con il prof. Walter Fontana presso l'Università di Urbino nell'anno accademico 1990-91.

<sup>7</sup> Codice 46 bis della Libreria del beato Giacomo della Marca, presso il Municipio di Monteprandone, Ascoli Piceno: cfr. G. CASELLI, Studi su San Giacomo della Marca, Ascoli Piceno 1926, p. 14.

<sup>8</sup> Oltre agli scritti bonfiniani dell'ungherese Ladislao Toth, cfr. G. AMADIO, La vita e l'opera di Antonio Bonfini, Montalto Marche 1930, e anche la voce Bonfini, Antonio di Giuseppe Furlani, con integrazioni redazionali, in «Enciclopedia Italiana», vol. VII, Roma 1930, p. 400.

<sup>9</sup> Cfr. M.J. FRIEDLÄNDER, Early Netherlandish Painting, vol. VI, parte II, Hans Memlinc and Gerard David, ediz. inglese commentata e annotata da Nicole Veronee-Verhagen, Leyden-Bruxelles 1971. pp. 83-84, n. 162, lavv. 170-71.

<sup>10</sup> Cfr. F. ZERI, Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta, Torino 1957, pp. 69-70, 110, nota 65, figg. 68-69. Come s'è accennato nel testo, Zeri sembra ritenere che alla

data degli affreschi del Gesù (non ancora completati alla morte del Valeriano, avvenuta a Napoli nel 1596), il tema ripreso dal Valeriano e dal Celio fosse «estraneo alla tradizione iconografica italiana e in ispecie romana, ossia, appunto, che non avesse precedenti nella pittura della penisola; ma l'assunto è ora smentito proprio dall'affresco di Giacomo Bonfini a Tortoreto, che è del 1526. Nel frattempo, del resto, sono stati resi noti altri importanti esempi della stessa iconografia, di mano fiamminga o all'occorrenza italiana e tutti presenti nell'Italia meridionale, i quali, senza essere antichi come l'affresco di Tortoreto, sono però anteriori anch'essi - anche se di poco - all'affresco del Gesù. In proposito, cfr. P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1573-1606*. L'ultima maniera, Napoli 1991, pp. 36 e specialmente 77, note 32-33, con un riguardo del tutto particolare alla grande e importante tela esistente sull'altare del transetto destro dei Santi Severino e Sossio a Napoli, che Leone de Castris propone di attribuire al fiammingo Cornelis Smet attorno al 1575, e riproduce a p. 33. Dal momento che il Valeriano frequentava Napoli - dove, fra l'altro, contribuì in modo determinante alla costruzione del Gesù Nuovo -, è verosimile che da Napoli e di recente gli venisse la nozione dell'iconografia ripresa al Gesù di Roma. Si tenga presente, infine, che altre versioni italiane del medesimo tema, scalate senza troppo ritardo fra il secondo e il quarto venticinquennio del secolo XVI e perciò anteriori anch'esse a quella del Gesù a Roma, sono quelle, originalissime, di Callisto Piazza all'Incoronata di Lodi (1534/38) e le due di Vincenzo Campi al Museo della Certosa di Pavia e al Museo del Prado (rispettivamente del 1575 e del 1577), che già R. LONGHI, *Quesiti caravaggeschi: i precedenti*, 1928, riediti in *Opere complete di Roberto Longhi*, vol. IV. "Me pinxit" e *Quesiti caravaggeschi*, Firenze 1968, p. 129, tavv. 183 e 184, mise in rapporto fra loro.

<sup>11</sup> Cfr. sotto la voce Maria I Corvino, re d'Ungheria, in «Enciclopedia Italiana», vol. XXII, Roma 1934, p. 600.

<sup>12</sup> Cfr. B. BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance. Central Italian and North Italian Schools*, edizione postuma a cura di Luisa Vertova, Londra 1968, vol. I, p. 310, vol. II, tav. 983.

<sup>13</sup> Cfr. BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance. Central Italian and North Italian Schools*, ediz. cit., vol. I, p. 89, vol. II, fig. 1370.

<sup>14</sup> Riproduzioni in BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance. Central Italian and North Italian Schools*, ediz. cit., vol. II, figg. 991 e 993.

<sup>15</sup> Cfr. voce anonima Pagani, Vincenzo, in «Dizionario enciclopedico Bolaffi dei Pittori e Incisori italiani», vol. VIII, Torino 1975, pp. 256-257, con la riproduzione d'un particolare dell'affresco a fig. 366 e con la bibliografia relativa.

<sup>16</sup> Cfr. E. BENTIVOGLIO, *Nel cantiere del Palazzo del Cardinale Raffaele Riario (La Cancelleria)*. Organizzazione, materiali, maestranze, personaggi, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», XXVII, 1982, pp. 33-34; G. GAGLIARDI, *Regesto*, in R. CANNATA-A. GHISSETTI GLAVARINA, *Cola dell'Amatrice*, catalogo della mostra di Ascoli Piceno, Firenze 1991, p. 9.

<sup>17</sup> Cfr. R. CANNATÀ, *Il taccuino di Fermo*, in CANNATA-GHISSETTI GLAVARINA, *Cola dell'Amatrice*, cit., p. 153.

<sup>18</sup> Cfr. CANNATA-GHISSETTI GLAVARINA, *Cola dell'Amatrice*, cit., pp. 84-89, nn. 14-16, con riproduzioni.

<sup>19</sup> Cfr. C. VOLPE, Un momento bolognese e raffaellesco di Cola dell'Amatrice, in «Studi di Storia dell'Arte in memoria di Mario Rotili», Napoli 1984, pp. 385-386.

<sup>20</sup> Cfr. G. MORELLI, Della pittura italiana, Milano 1897, p. 88.

<sup>21</sup> Cfr. B. BERENSON, Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School. ediz. illustrata di Oxford 1957, vol. I, p. 9, vol. II, tavv. 792 e 793

## **Annunciazione con donatore**

### **Chiesa di San Francesco**

### **Campli**

Le caratteristiche tipologiche e di stile di questo affresco lo indicano come una traduzione popolareggiante, se non proprio involgarita, delle soluzioni artistiche di Vincenzo Pagani. Traduzione, ancora una volta, piuttosto marchigiana che abruzzese.

Si tratta di coordinate culturali che permettono di individuare con sufficiente approssimazione il possibile autore del dipinto di Campli. Credo infatti che vi sia all'opera uno scolaro dello stesso Pagani, quell'Orfeo Presutti che firma l'affresco col Giudizio Universale nella chiesa della Misericordia di Monteleone di Fermo, databile attorno al 1548, quando cioè il Presutti, nato verosimilmente nel 157, è all'incirca ventunenne<sup>1</sup>.

Molte sono le concordanze riscontrabili tra i due affreschi, nelle fisionomie minute, affilate e un poco asimmetriche, nel panneggiare sottile e approssimativo, nell'aria come spaurita dei personaggi. Lo stesso Eterno Padre che compare alla sommità dell'affresco camplense appare tipologicamente assai simile, fatto salvo dunque lo scarto stilistico ed anche qualitativo, a quello dipinto dal padre di Orfeo, Giuliano Presutti, alla sommità della pala della Immacolata Concezione nella parrocchiale di Serrungarina<sup>2</sup>.

FRANCESCO ABBATE



584. Campli. Chiesa di San Francesco, Annunciazione con donatore.

#### Note

<sup>1</sup> Su Orfeo Presutti si vedano il profilo e la scheda relativa al Giudizio Universale di Monteleone in Lorenzo Lotto nelle Marche..., catalogo della mostra, Firenze 1981, pp. 392-394.

<sup>2</sup> Vedilo riprodotto in ibid., p. 253.

**Madonna con il Bambino e San Giovannino**  
**Chiesa di San Vito martire**  
**Faraone**

San Giovannino presenta probabilmente al gruppo divino, evidentemente invocando una sorta di protezione, il paese di Faraone. Si tratta di un dipinto stilisticamente arcaizzante, giocato su registri decorativi e compositivamente ribaltato sul piano. Scarsa appare infatti la dimensione prospettica e le stesse figure paiono piuttosto ritagliate, prive di plastica consistenza. Un sapore paesano, gradevole ma attardato, una scrittura figurativa lineare e non priva di eleganza sono gli elementi di maggior pregio del dipinto, che appare vicino alla maniera del marchigiano Stefano Folchetti (attivo fra il 1492 e il 1533).

FRANCESCO ABBATE



585. Faraone. Chiesa di San Vito martire, Madonna con il Bambino e San Giovannino.

# Visitazione

## Chiesa di San Lorenzo

### Civitella del Tronto

Questo dipinto, custodito nella sacrestia della chiesa di San Lorenzo a Civitella del Tronto, appare in cattivo stato di conservazione, alterato nei suoi valori cromatici, e con chiari danni al suo supporto materico che presenta cadute di colore, buchi e tagli. Evidenti appaiono anche alcuni rifacimenti che manifestano singolari incongruenze formali. La lettura stilistica si presenta, dunque, complessa e c'è da aggiungere che manca qualsiasi testimonianza documentaria sull'opera. La tela, ascrivibile per caratteri formali ed iconografici alla seconda metà del Cinquecento, rappresenta la visita della Madonna a sant'Elisabetta, alla presenza di san Giuseppe e Zaccaria. La composizione della scena non sembra bene equilibrata tra il primo piano, dove sono raffigurati i quattro personaggi, e le architetture dello sfondo.



586. Civitella del Tronto. Chiesa di San Lorenzo, Visitazione.

Infatti l'organizzazione generale del dipinto appare come la giustapposizione di due modelli di riferimento - uno relativo alle figure ed un altro relativo alle architetture - che l'anonimo pittore

dové tenere in considerazione per realizzare la sua opera. Dunque, a parte le evidenti manomissioni successive alla prima stesura del dipinto, questo si presenta come un tipico esempio di bottega provinciale, nella quale si ripetevano schemi iconografici piú antichi che, nel loro recupero, erano completamente svuotati del loro valore originario e venivano riproposti stancamente da pittori non avvezzi ad elaborare un linguaggio che fosse in grado di meditare su quegli stessi schemi prestabiliti.

ROSANNA CIOFFI

## **Madonna con il Bambino e Santi Chiesa di Santa Maria in Platea Campli**

Il ravennate Giovan Battista Ragazzino fu a lungo operoso, oltre che in patria, anche nelle Marche e in Abruzzo. A Fano si conservano dell'artista numerose opere, che si datano a partire dal 1566. In terra abruzzese eseguì, oltre la tavola di Campli (1577), una Madonna del Rosario nella chiesa di San Domenico a Penne. Dopo un breve ritorno in patria, Giovan Battista Ragazzino ricompare nelle Marche (Macerata, Monsampolo del Tronto) nel 1581 e nel 1583.

Anche nella tavola di Campli, che appare come una sorta di anticipazione di carattere piú "provinciale" della impegnativa pala di Santa Maria dei Vergini di Macerata, che è del 1581 - e si sarebbe anzi tentati di definirla piuttosto una riduzione di quella, se non la precedesse di un quadriennio - il Ragazzino si dimostra pittore fortemente segnato dalla attività del piú noto ravennate Luca Longhi.

La pala di Campli rappresenta comunque un'ulteriore riprova di come la cultura figurativa di queste zone del Teramano sia prevalentemente orientata in direzione della produzione figurativa delle vicine Marche.

FRANCESCO ABBATE



IOANNES BAPTISTA RAG-  
ZIZINVS RAENAS FACIEBA  
M·D·LXXVII

587. Campi. Ex cattedrale di Santa Maria in Platea, Madonna con il Bambino e Santi e particolare della firma di Giovan Battista Ragazzino.

## **Madonna del Rosario Chiesa di San Lorenzo Civitella del Tronto**

Sulla destra, inginocchiati ai piedi del trono su cui sta il gruppo divino con a fianco il Battista e i santi domenicani, compaiono San Lorenzo, titolare della chiesa, e forse Sant'Ubaldo, se in questo santo è da identificare la figura di vescovo che regge in mano, offrendola alla Vergine, la città di Civitella.

In tal caso, questa presenza sarebbe allusiva all'assedio di Civitella da parte del duca di Guisa nel 1577, che venne tolto proprio il 16 maggio, festa di Sant'Ubaldo, da allora elevato al rango di protettore della città.

Le componenti culturali del dipinto rinviano, ancora una volta, alle vicine Marche. Il motivo degli angeli scalpitanti sui gradini del trono, il poetico tema dei petali di rosa sparpagliati appaiono infatti derivazioni da pensieri lotteschi. La foga della carola d'angeli in alto, le torsioni dei santi, l'intelaiatura architettonica stessa rimandano invece ai modi di un Simone De Magistris.

FRANCESCO ABBATE



588. Civitella del Tronto. Chiesa di San Lorenzo, Madonna del Rosario.

# **Madonna del Rosario**

## **Chiesa di Santa Maria della Pace**

### **Ancarano**

La tela con la Madonna del Rosario è datata 1588 sul gradino del trono. La ulteriore specificazione del giorno (15 marzo) dovrà intendersi come l'indicazione del momento conclusivo dell'opera.

La cultura pittorica palesata dal dipinto la pone in stretta relazione con l'ambiente marchigiano, e in particolare con uno dei piú caratteristici pittori attivi in quella regione nella seconda metà del Cinquecento (e nel primo decennio del secolo successivo) e cioè Simone De Magistris. La qualità del dipinto non raggiunge la forza e l'intensità del pittore marchigiano, nato a Caldarola in provincia di Macerata nel 1538, ma le fisionomie eccentriche e un poco spiritate, certo gigantismo tibaldesco, il deciso timbro devozionale riecheggiano da vicino le scelte stilistiche del De Magistris. Anche le fisionomie di alcune figure (il San Domenico, il San Giovanni, il giovane a fianco del papa) trovano precisi riscontri nelle fisionomie care al pittore marchigiano.

Siamo quindi in presenza di un esempio (non isolato, tra l'altro, perché altri e diversi riflessi del De Magistris non mancano nel Teramano) del raggio di diffusione di certi aspetti della cultura pittorica marchigiana, di epoca controriformata, nella vicina regione abruzzese.

Non sarà dunque azzardato supporre che l'autore della pala di Ancarano, formatosi prevedibilmente nella bottega del De Magistris, da cui appunto desume scelte stilistiche e particolarità formali e tipologiche, si sia portato a lavorare nel Teramano, diffondendo nella zona, e magari semplificandola e involgarendola, la maniera del suo maestro.

FRANCESCO ABBATE



589. Ancarano. Chiesa di Santa Maria della Pace, Madonna del Rosario.

# Visitazione

## Chiesa di Santa Maria in Platea

### Campli

Si tratta di una copia, risalente forse al tardo Cinquecento, della Visitazione eseguita da Raffaello e bottega per Giovan Battista Branconio, cortigiano di Leone x, e amico stretto dello stesso Raffaello. Il dipinto, oggi al Prado, fu collocato nella chiesa aquilana di San Silvestro nell'aprile del 1520. Per quanto firmata da Raffaello, la Visitazione è stata ripetutamente negata alla mano del maestro, in favore di Giovan Francesco Penni o di Raffaellino da Reggio.

FRANCESCO ABBATE



590. Campli. Chiesa di Santa Maria in Platea, Visitazione, copia da Raffaello.

# Ultima Cena

## Già chiesa della Trinità

### Campli

Nonostante il cattivo stato di conservazione, questa tela mostra ancora una buona qualità pittorica. Essa appare alterata soprattutto da un punto di vista cromatico come rivelano le evidenti spellature di colore presenti in gran parte dei panneggi, ma il registro compositivo e l'impianto disegnativo dell'opera documentano ancora la buona mano di un maestro della fine del Cinquecento, portatore di una cultura figurativa di ascendenza prevalentemente marchigiana che può ricordare, fatte le debite differenze di qualità e di maniera, alcuni modi tra Andrea Lilli e Federico Barocci. Naturalmente nel citare il pittore anconetano non faccio riferimento alla carica espressionista e visionaria che è caratteristica del suo stile: direi che il nostro maestro più che la visione d'insieme, abbia studiato il modo di atteggiare le singole figure, i panneggi, alcuni particolari iconografici delle opere del Lilli<sup>1</sup>, riproponendoli, però, in una chiave ben più semplificata e accomodata. Un elemento formale che ritroviamo anche nell'artista marchigiano è la presenza del solido geometrico<sup>2</sup> che, nella tela di Campli (oggi conservata nel Convento dei Cappuccini), è rappresentato al fine di creare una maggiore profondità alla visione prospettica generale che, a mio giudizio, è la parte meno felice della composizione. Infatti nonostante i tentativi di dare profondità alla scena rappresentata attraverso una serie di espedienti formali, quali ad esempio il coltello sporgente posto sul bordo del tavolo, ciò che manca a questo pittore è proprio la capacità di costruire articolate composizioni spaziali che sono invece una caratteristica della produzione sia del Lilli, sia del Barocci.

ROSANNA CIOFFI

#### Note

<sup>1</sup> Su Andrea Lilli cfr. Andrea Lilli nella pittura delle Marche tra Cinquecento e Seicento, Roma 1985.

<sup>2</sup> Penso ad un quadro come il Crocifisso fra San Giovanni Battista e San Nicola da Tolentino, dove il piede del Battista poggia su di un cubo molto simile al parallelepipedo che fa da quinta sinistra alla composizione del maestro di Campli.



591. Campli. Già chiesa della Trinita. Ultima Cena.

## **Annunciazione Chiesa di San Lorenzo Civitella del Tronto**

Secondo Luigi Lanzi, il Pomarancio, Cristoforo Roncalli, dopo le imprese nella basilica di Loreto, fu «desideratissimo nelle città del Piceno, che abbondano perciò delle sue tavole»<sup>1</sup>.

L'impatto forte certamente esercitato sull'ambiente artistico «piceno» dalle opere del Roncalli può essere documentato proprio da un dipinto come questa Annunciazione, gradevole traduzione "provinciale" della grande maniera del Pomarancio.

Il rapporto più stretto, sia dal punto di vista compositivo che stilistico, mi sembra con il disegno degli Uffizi ritenuto, non so con quanto fondamento, preparatorio per la Annunciazione in San Giovanni Battista di Pomarance<sup>2</sup>.

I partiti delle pieghe, le fisionomie caratterizzate dei volti, la disposizione delle mani della Vergine, una sul petto, l'altra con le dita che giocano nello spazio, l'avvitamento dell'angelo, il suo braccio alzato, l'indice della mano puntato verso l'alto, sono tutti elementi che presumono la conoscenza di opere del Roncalli, sia direttamente che attraverso stampe, come parrebbe

suggerire la disposizione delle braccia della Vergine, in controparte, per esempio, rispetto al disegno fiorentino.

FRANCESCO ABBATE

### Note

<sup>1</sup>L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, ed. di Bassano, 1809, vol. II, p. 182.

<sup>2</sup>Vedilo riprodotto in W. Chandler Kirwin, *The Life and Drawing Style of Cristofano Roncalli*, in «Paragone», n. 335, 1978, fig. 30.



592. Civitella del Tronto. Chiesa di San Lorenzo, Annunciazione.

# Deposizione

## Chiesa di San Lorenzo

### Civitella del Tronto

La tela è copia, in controparte, della Pietà tra i Santi Francesco e Maria Maddalena, opera tarda di Annibale Carracci, oggi conservata al Museo del Louvre, ma in origine nella chiesa romana di San Francesco a Ripa. Rispetto al modello la tela abruzzese mostra alcune sostanziali varianti: l'eliminazione della figura di San Francesco e l'inserimento, al suo posto, delle altre due Marie, mentre in alto appare una gloria di angeli. Alcune piccole modifiche sono anche nel paesaggio. La disposizione rovesciata rispetto all'originale indica che la copia deriva da una stampa, che potrebbe essere quella incisa da Pietro Aquila e dedicata al Bernini.

FRANCESCO ABBATE



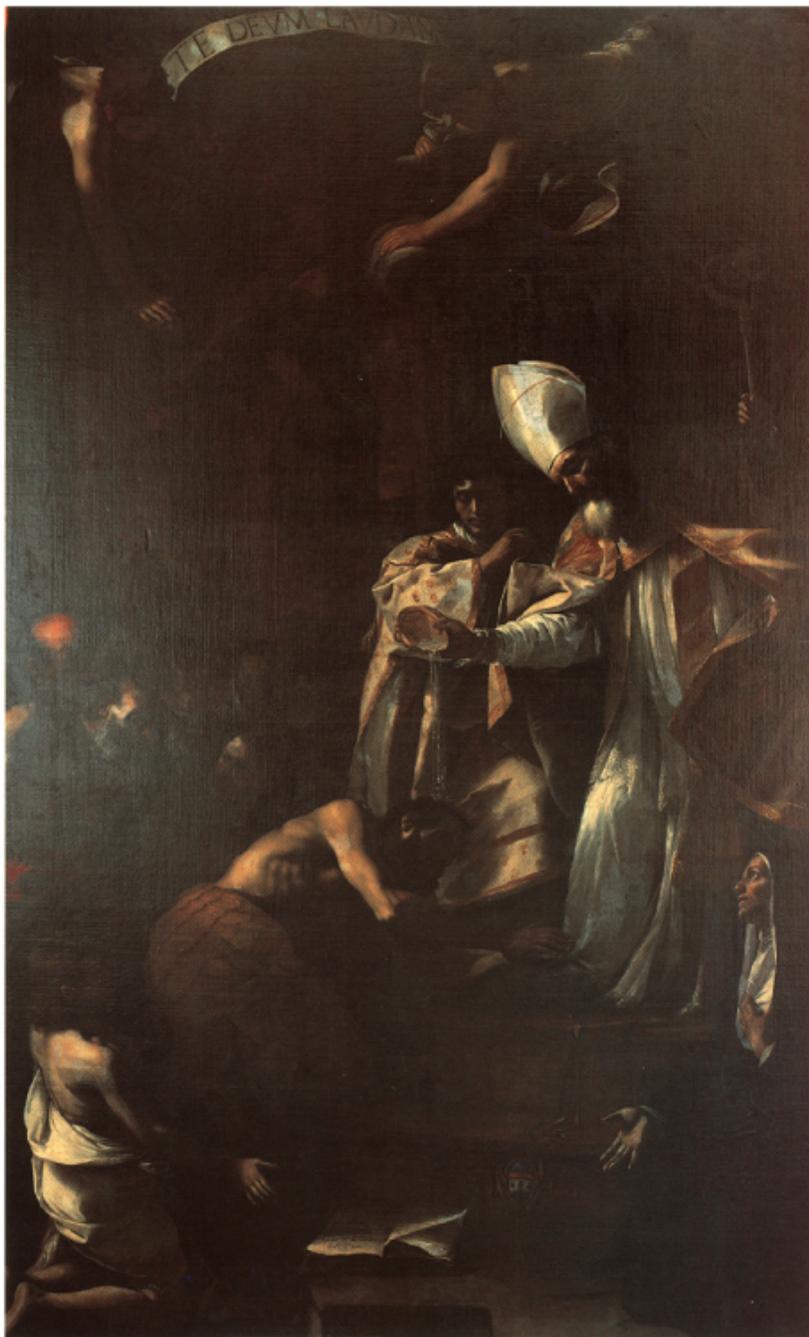
## **Il Battesimo di Sant'Agostino di Mattia Preti Già chiesa di Sant'Agostino Tortoreto**

Il grandioso dipinto, appartenente alla chiesa di Sant'Agostino a Tortoreto e attualmente in deposito presso il Museo Nazionale d'Abruzzo al Castello dell'Aquila, fu ricordato per la prima volta nel 1834 da Niccola Palma: «pel (suo) pregio, ma purtroppo senza nome d'autore<sup>1</sup> La pubblicazione in una sede d'udienza piú ampia e la motivata restituzione a Mattia Preti, detto il Cavalier Calabrese dal luogo di nascita (Taverna, 1613-La Valletta di Malta, 1699), furono opera di Enzo Carli, il quale in una «scheda del 1940 ne propose anche una datazione al decennio 1670-80<sup>2</sup>. Tre anni dopo, per altro, il dipinto attirò l'attenzione di Roberto Longhi, il quale non solo ne confermò la restituzione al Preti, ma osservò che la datazione propostane dal Carli doveva ritenersi troppo ritardata. E nel quadro d'una vasta ricostruzione dell'attività giovanile del pittore, in cui per l'occasione il celebre storico dell'arte fece convergere le osservazioni che aveva elaborato in vari studi precedenti, sostenne che il dipinto andava collocato fra le opere del Preti che, per l'impianto ancora fundamentalmente «caravaggesco», e/o per l'inclinazione alternativa verso i modi «neo-veneziani» fattisi luce a Roma sul 1630, permettono di restituire con chiarezza la fisionomia dei suoi «primi anni romani»<sup>3</sup>: vale a dire, quella del decennio 1633-43 all'incirca, quando il calabrese, giunto da Taverna per la via di Napoli forse ancor prima d'aver toccato i vent'anni (il biografo Bernardo De Dominicis, il quale l'aveva conosciuto di persona, afferma che ne aveva solo diciassette), soggiornò effettivamente a Roma - e comunque vi risulta documentato, secondo gli accertamenti piú recenti, nel 1633, nel 1636, dal 1641 al 1643, oltre che, come già si sapeva, dal 1646 al 1651.

Fra l'intervento del Longhi, che davvero non meritava d'essere disatteso, e il rilancio del problema proposto da chi scrive nel 1988 (del qual rilancio la nota presente riproduce il testo con pochissime varianti)<sup>4</sup>, l'opera non è stata piú ripresa in considerazione dalla critica specializzata. Se si eccettuano le indicizzazioni nei repertori bibliografici (incluso quelli, tutt'altro che ben informati, di Claudia Refice Taschetta, del 1960 e del 1970), e due brevi menzioni recenti in pubblicazioni locali (l'una del 1972, in occasione della pulitura effettuata all'Aquila; l'altra del 1986, che ne conferma «le influenze chiaroscurali del Caravaggio» e nondimeno torna a dirla «eseguita tra il 1670 e il 1680»), essa risulta assente sia dalle trattazioni relative agli svolgimenti della cerchia caravaggesca di Roma, sia da quelle riguardanti direttamente l'attività del maestro, in tutto l'arco del suo sviluppo.

Eppure il dipinto esige d'esser ricollocato stabilmente ai vertici della produzione pretiana: né solo in considerazione della sua qualità, che è altissima, ma in forza della schiettezza, rarità e antichità della cultura - indubbiamente caravaggesca - su cui si fonda. Sintomo sicuro, giusto come intendeva Roberto Longhi, anche di meritoria precocità cronologica.

Se, infatti, ammettiamo che le opere piú antiche attribuibili al Preti sono le ormai numerose scene profane di puro genere caravaggesco dipinte sull'andare del Manfredi, del Tournier e dello Stomer, alle quali seguirono senza soluzione di continuit  il Tributo Corsini, il Cristo e il Centurione gi  Palazzi, le due tele di Brera e la Chiamata di San Matteo di Vienna; occorre convenire che il Battesimo di Tortoreto prende luogo subito dopo: esattamente lungo il percorso che mena dalla Flagellazione di San Giovanni Calibita a Roma e dalla Resurrezione di Lazzaro ora a Genova, che sono entrambe da annoverare fra le primissime prove del maestro, alla Visita dell'imperatrice a Santa Caterina d'Alessandria in carcere, ora all'Art Institute di Dayton (Ohio), che per essere appartenuta a Taddeo Barberini, morto nel 1647, va ricondotta a una commissione barberiniana risalente a prima di quell'anno: una commissione barberiniana - possiamo precisare - risalente a una data molto vicina al 1642, quando si sa che Preti, introdotto presso i Barberini da donna Olimpia Aldobrandini (la influente pronipote di Clemente vi ben accetta alla corte del papa in carica, Urbano Vit Barberini), nonch  del prelado-poeta Giulio Rospigliosi (il futuro Clemente ix, allora gravitante anch'egli nella stretta cerchia di papa Urbano), ottenne che papa Barberini gli concedesse, con un breve dell'ottobre di quell'anno, il rango di cavaliere d'obbedienza dell'Ordine gerosolimitano, ossia il primo cavalierato di Malta a cui seguiranno nel 1659 il cavalierato di Grazia e nel 1661 quello di Giustizia.



594. Tortoreto. Chiesa di Sant'Agostino, Il Battesimo di Sant'Agostino, di Mattia Preti (in deposito presso il Museo Nazionale d'Abruzzo all'Aquila).

A conferma, sarà sufficiente osservare che con il quadro ora a Dayton quello di Tortoreto ha in comune il taglio e il tipo d'ambientazione oltretutto, seppure in controparte, l'ordinamento generale della scena, che nei quadri precedenti Mattia Preti non aveva ancora sperimentato a quel modo, né da quel punto di vista. In più, sia il quadro di Dayton, sia quello di Tortoreto attendono a rielaborare l'idea affatto caravaggesca degli angeli che penetrano nella scena dall'alto; e quello di Tortoreto, anche perché non trascura l'aggiunta del nastro con la bella

iscrizione in lettere capitali, risulta piú dell'altro vicino alla versione ultima e piú matura del motivo data dal Caravaggio nel Presepe di San Lorenzo a Palermo (purtroppo rubato e non ancora ritrovato), che il giovane Preti, nato e cresciuto nella non lontana Calabria, poteva, magari, aver visto addirittura nell'originale. D'altra parte, un'indicazione cronologica sul 1640-42 il nostro Battesimo la ottiene anche dai dati storici e documentari che è ancora possibile recuperare.

Nell'Archivio vescovile di Teramo esiste un atto di donazione con cui donna Padovana Franca (o Franchi), di Tortoreto, destinava tutti i suoi beni al locale monastero agostiniano di Sant'Antonio Abate, disponendo in particolare la spesa di cento ducati affinché si erigesse una cappella e la si corredasse di un quadro raffigurante la Madonna del Carmine con vari santi, anche agostiniani: l'atto di donazione è sancito da una bolla di Urbano vi in data 23 agosto 1633. Naturalmente, pur sapendo che la chiesa di Sant'Agostino in Tortoreto ha a che fare da vicino con il monastero beneficiato da donna Padovana, non sembra possibile identificare tout court il Battesimo di Sant'Agostino del Preti con il progettato quadro della Madonna del Carmine di cui s'è appena detto; in oltre, la data del 1633 sembra precoce non solo per il Battesimo, ma per l'intera attività romana del pittore. Eppure, alla luce dei rapporti che il Preti già intratteneva o stava per intrattenere a Roma con i Barberini, e almeno come antefatto, non può essere considerata priva d'interesse una bolla di Urbano VIII riguardante gli agostiniani di Tortoreto e implicante la commissione di un quadro. A ogni modo, si fa un passo avanti piú sicuro rilevando nella storia di Teramo del già ricordato Niccola Palma quest'altra affermazione: che «l'attuale Chiesa (id est: il Sant'Agostino di Tortoreto), notabile pel pregio del quadro dell'altar maggiore esprimente il battesimo di S. Agostino [...] fu costruita nel 1639 dal P. Maestro Agostino Tavani di Tortoreto, defonto nel 1675, col merito di aver ben anche accresciute le fabbriche e le rendite del suo convento»<sup>5</sup>. Devo alla cortesia di Luisa Franchi dell'Orto, che ringrazio, la precisazione che nel 1639 non si stava costruendo la chiesa in questione, se ne stava rifacendo il tetto; ma anche il rifacimento d'un tetto è segno di cure in corso, e magari di rammodernamento, delle quali la commissione e la messa in opera del dipinto del Preti poté ben essere la conclusione. Una prova d'appello per tutto ciò risiede probabilmente nello stemma che figura in buona evidenza sul primo dei gradini da cui s'innalza il monumentale Sant'Ambrogio battezzante: uno scudo bipartito da una fascia rossa, che nella parte superiore reca tre stelle d'oro in campo azzurro, e nell'inferiore tre api (?) affiancate in campo grigio-celeste e sormontanti una sagoma tripartita che non riesco a identificare. Posto che in un contesto araldico del genere le api non possono essere Barberini (come pure sarebbe assai seducente credere!), viene da chiedersi se tale stemma non sia riferibile proprio al padre maestro Agostino Tavani, il cui nome monacale non potrebbe sancir meglio la dedica del dipinto all'episodio fondamentale della vita del santo fondatore (se non addirittura la decisione di trasformare in «battesimo di Sant'Agostino» - sarà il caso di non trascurare neanche quest'altra possibilità - il soggetto che nel 1633 donna Padovana Franchi disponeva si dedicasse alla Madonna del Carmine, però non senza santi agostiniani). Certo è che una datazione fra il 1639 e il 1642 all'incirca sembra decisamente la piú idonea alla fisionomia storico-artistica del gran quadro di Tortoreto.

A proposito del quale, due cose è indispensabile aggiungere. La prima è che potrebbero essere state scritte per esso le parole che il De Dominici scrisse a proposito delle Nozze di Cana eseguite dal Preti a Napoli per il mercante e collezionista fiammingo Gaspare Roomer: «dipinse [...] acciocché facesse maggior concetto di lui, e vi pose tutto il suo sapere: imperciocché oltre del terribile disegno, parte sua propria, rappresentò la storia di figure della grandezza naturale, con

eroico componimento, con accidenti di lumi, sbattimenti, e riflessi, e con tante varie azioni [...]». La seconda è che, collocata sul 1640, nel momento risolutivo della prima maturità del maestro, un'opera del genere riacquista tutto il suo valore di modello; e sia per il seguito del Preti stesso, che dei pensieri depositati in questo dipinto continuerà a ricordarsi ancora al tempo delle Storie di San Pietro Celestino eseguite per il soffitto di San Pietro a Maiella a Napoli (nella scena di papa Celestino che rinuncia alla tiara, le figure dei diaconi non sono che una riedizione di quella che sorregge il lembo del piviale di Sant'Ambrogio nel Battesimo), sia per il seguito della maggior pittura romana di metà Seicento, soprattutto nella direzione di un Pier Francesco Mola. Il grandioso San Barnaba in mitra e piviale, su cui il Mola imperniò la nota tela della Predica del Santo eseguita per la chiesa romana di San Carlo al Corso nel 1652, non sarebbe stato senza la conoscenza del Sant'Ambrogio battezzante di Tortoreto: un Sant'Ambrogio che, «tra accidenti di lumi, sbattimenti e riflessi», e con quella radiosa mitra bianca inanellata dal filo d'oro dell'aureola, è il vero protagonista pittorico del dipinto in discorso.

FERDINANDO BOLOGNA



595. Tortoreto. Chiesa di Sant'Agostino, Il Battesimo di Sant'Agostino, di Mattia Preti (in deposito presso il Museo Nazionale d'Abruzzo all'Aquila), particolare dello stemma.

#### Note

<sup>1</sup> PALMA, Storia, IV, p. 609.

<sup>2</sup> E. CARLI, Una scheda per Mattia Preti, in «Le Arti», III, 1940, n. 1, pp. 42-44.

<sup>3</sup> Cfr. R. LONGHI, Ulrimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia, in «Proporzioni», 1, Firenze 1943, p. 62.

<sup>4</sup> Cfr. F. BOLOGNA, Pitture napoletane del XVII e del XVIII secolo a Teramo e nel suo territorio, in Calendario 1989 della TERCAS (Cassa di Risparmio della provincia di Teramo), Teramo 1988, pp. non numerate, ma 1-2, riproduzioni a colori dell'insieme a p. 1, e d'un ampio particolare a tav. I (mese di gennaio).

<sup>5</sup> Cfr. PALMA, Storia, lv, pp. 609-610.

## **Presentazione della Vergine al Tempio Già chiesa della Misericordia Campli**

La testimonianza più antica su questo dipinto si legge in un brano tratto da una Visita Pastorale fatta a Campli nel 1833.

Questa visita è ricordata da Nicola Palma nella sua fondamentale opera dedicata alla storia ecclesiastica e civile di Teramo<sup>1</sup>. In tale brano, infatti, si dice che «La Visitazione di Maria» e «clarissimi pictoris Joannis Baptistae de Boncoribus Complensis».

Questa attribuzione fu ripresa nel 1909 da Nicola Rozzi che, nella sua Breve Monografia di Campli, scrive: «[del Boncori)... noi possediamo nella chiesa della Misericordia la bellissima tela posta sull'altare maggiore, rappresentante la presentazione della Vergine al tempio, ed ognuno può ammirare la correttezza del disegno, la vivacità dei colori, nonché l'armoniosa composizione»<sup>2</sup>.

Questa tela, però, è stata presa in considerazione solo recentemente dagli studi e pubblicata per la prima volta da Rosella Carloni nel 1989<sup>3</sup>.

«La "Presentazione al tempio" di Campli - scrive la studiosa -, ricca di una calda tonalità neoveneta negli azzurri e nel tono rosso-bruno delle vesti, ha una impostazione classica che riprende soluzioni spaziali molto diffuse, specie in ambito marattesco (due gruppi figurati lungo una linea obliqua), sebbene il Boncori si distacchi dalle tante composizioni religiose dell'epoca per una maggiore concisione nel racconto, grazie al risalto dato ai personaggi essenziali e per una diffusa animazione luministica ed espressiva. Permangono forme cortonesche accanto al ricordo della "Predica di San Barnaba" del Mola in San Carlo al Corso nella figura del sacerdote, ma è evidente un suo particolare gusto realistico nella raffigurazione quasi popolaresca della Vergine in forme teneramente infantili e nella resa attenta della cesta con le colombe, simbolo di purezza»<sup>4</sup>.

Pur concordando in larga parte con la ricostruzione dell'attività dell'artista fatta dalla Carloni, vorrei fare, a proposito di questo dipinto, alcune osservazioni.

Le principali testimonianze letterarie, vale a dire: Nicola Pio e Leone Pascoli<sup>5</sup>, indicano il pittore di Campli come allievo a Roma del Mola. E mentre Pio ne ricorda anche un apprendistato, per quanto riguarda il disegno, con Pietro da Cortona, e lo fa allievo di Mola solo dopo un viaggio a Venezia, Pascoli pur ricordando il viaggio, tiene a riaffermare l'importanza di Mola anche nella maturazione dello stile dell'artista abruzzese.

Entrambi questi scrittori vedono giusto, e a mio giudizio soprattutto Pascoli, quando questi tiene a sottolineare che Mola, per primo, aveva introdotto a Roma i modelli veneti del Cinquecento; ciò che del resto afferma lo stesso Lanzi il quale, a proposito degli allievi di Mola, scrive che costoro: «...aspirando alla gloria del colorito lo cercarono a quelle fonti ai quali l'aveva istruito il maestro e viaggiarono per tutta Italia»<sup>6</sup>.

Particolarmente evidente appare in questo quadro l'influsso del pittore comasco, e non solo per quanto riguarda la figura del sacerdote della tela di San Carlo al Corso.

Infatti non mi sembra del tutto convincente il riferimento al classicismo marattesco di cui parla la Carloni, in quanto lo stesso Mola è solito usare composizioni "a diagonale", e se proprio dobbiamo riscontrare qualche elemento classico, credo che i modelli siano precedenti a Maratta.

La fanciulla accovacciata su un ginocchio, posta in primo piano, ricorda la tipologia delle figure femminili che Andrea Sacchi, ad esempio, dipinse nel Trionfo della divina Sapienza in Palazzo Barberini; eppure c'è da rilevare come quel modello classicheggiante, che raffigura un'allegoria, si sia trasformato, nel quadro del Boncori, in una rappresentazione per nulla aulica e direi quasi più familiare; così come l'elemento allegorico delle colombe ci appare del tutto neutralizzato dall'attenta resa naturalistica con cui l'artista dipinge i due uccelli ed il cesto che li contiene.



596. Campli. Già chiesa della Misericordia, Presentazione della Vergine al Tempio.

Qualche elemento classicista è riscontrabile nella parte di pilastro scanalato che fa da quinta arretrata nella zona di destra per chi guarda; come pure il personaggio che è alle spalle del sacerdote è dipinto con una tecnica sfumata che richiama vagamente i modi di Poussin.

Ma, a parte questi particolari, il dipinto ci appare strettamente legato allo stile del Mola romano, che, per dirla col Briganti: «...a cominciare dal 1647, aveva radici troppo profonde nel prima, cioè nella sua formazione guercinesca, bolognese e veneziana, avvenuta già in anni maturi. Non

adottò mai, o lo fece con notevole impaccio, il gestire eroico e magniloquente e la retorica persuasiva dell'immaginazione del Barocco di Roma, non si sottomise mai del tutto ai suoi fini liturgici, alle sue iconografie, non conobbe le sue glorie celesti, non sperimentò le sue prospettive senza fine. Ma non accettò nemmeno pienamente il classicismo, né quello emergente del Maratta inteso come invito al bel dipingere, accarezzando le forme, disegnando volti dall'ovale perfetto, con l'occhio al Reni o a Raffaello, e provandosi in ben tornite, equilibrate e complesse composizioni»<sup>7</sup>.

Fatte le dovute differenze di qualità tra il maestro e l'allievo, credo che queste parole del compianto storico dell'arte romano possano interpretare anche lo stile del nostro, il quale seguì in maniera ortodossa le scelte del maestro ma rielaborandole in scala minore, sia per i suoi più limitati mezzi espressivi, sia per rispondere meglio al gusto di una committenza periferica", avvezza a recepire messaggi di presa più immediata, e dunque con una vena realistica, particolarmente evidente nella fisionomia della sant'Anna, la cui vecchiezza è talmente sottolineata dall'artista, da rivestire toni quasi caricaturali.

ROSANNA CIOFFI

## **La Madonna della Ghiara a Ripe e Faraone**

Non si vuole qui discutere sulla qualità artistica dei due dipinti in questione, evidenti esempi di pittura popolare, espressione di quegli anonimi "figurinai" e pittori di ex voto che tanta importanza hanno però rivestito per la storia della devozione e per gli spaccati sul costume, non solo religioso ma anche sociale, che ci hanno restituito. L'intenzione invece è quella di seguire i momenti, le tappe, che hanno contribuito ad affermare il culto della Madonna della Ghiara in questi luoghi; le opere prese in considerazione non sono, però, come vedremo, del tutto prive di mediazioni culturali, o espressione di artisti ignari delle principali suggestioni stilistiche presenti nella zona.

La prima domanda da porsi, dunque, riguarda la singolare diffusione del culto della Madonna della Ghiara, originario di Reggio Emilia; per ritrovare il bandolo della matassa di questa vicenda, si deve tornare alla fine del XVI secolo.

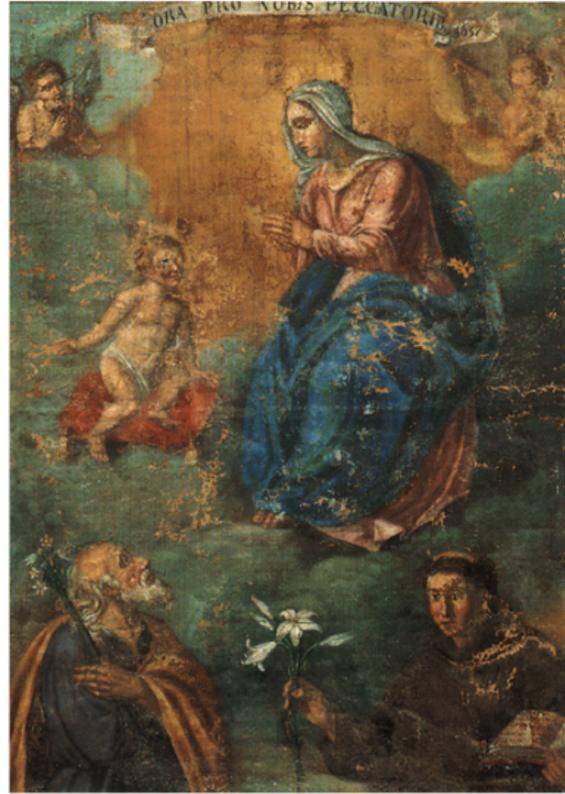
Sul muro esterno dell'orto del Convento dei Padri Serviti di Reggio Emilia si venerava, da tempo imprecisato, l'immagine affrescata di una Vergine col Bambino. Uno dei molti devoti, Ludovico Pratisoli, nel 1573 incaricò il pittore Giovanni Bianchi detto il Bertone di restaurare l'affresco ispirandosi ad un disegno del celebre manierista emiliano Lelio Orsi. Con quest'opera, datata 1569 e ora custodita nel Museo della Basilica della Beata Vergine della Ghiara, l'Orsi aveva letteralmente inventato una nuova iconografia, che sarebbe poi stata trascritta pittoricamente dal Bertone e diffusa dalla devozione ufficiale e popolare: come una novella Madonna dell'Umiltà, la Vergine in preghiera - memore di dolcezze correggesce ma costruita sul modello

mariano del Giudizio Universale di Michelangelo<sup>1</sup> - siede semplicemente su di una roccia, protesa verso Gesù Bambino, in un reciproco dialogo fatto di sguardi eloquenti ed accorati.

Anche prima del 1596 quando, grazie all'intercessione della Madonna della Ghiara affrescata dal Bertone, il sordomuto Marchino fu liberato dalla menomazione che lo affliggeva, «essa, per lo vago disegno e per segreto giudizio d'Iddio rendeva molta divotione ai riguardanti»<sup>2</sup>. In un momento di grande rilancio del culto mariano all'interno del dibattito controriformistico, le gerarchie ecclesiastiche, attraverso eruditi riscontri di teologi, medici e giuristi, si adoperarono - per quella di Marchino e per le numerose guarigioni che seguirono - affinché inconfutabilmente fossero riconosciute le miracolose facoltà dell'affresco. Grazie al consenso ed alla promozione voluta dall'ufficialità ecclesiastica e ad un culto che attraversava tutti i ceti sociali, si moltiplicarono gli interventi pubblici per celebrare la Madonna di Reggio: lo stesso Francesco I d'Este fece erigere la Chiesa del Voto di Modena dedicandola alla Madonna della Ghiara, invocata per liberare la città dalla peste del 1630.

Il venerato affresco venne trasferito nella chiesa, tutt'ora esistente, eretta in suo onore a Reggio Emilia nel 1616. Sessant'anni dopo, durante una funzione che ebbe risonanza nazionale, venne celebrata l'incoronazione della Vergine della Ghiara, evento che vide altresì la pubblicazione a Bologna di un prezioso volume, la Maria Vergine coronata dell'abate Giacomo Certani, corredato da importanti incisioni del celebre Giuseppe Mitelli ed edito in ben 2100 copie (una tiratura considerevole per un libro di alto costo). Parallelamente a queste iniziative, l'istituzione di una fiera cittadina contribuì a diffondere anche concretamente l'immagine in questione: in tali occasioni, infatti, venivano stampati in quantità "industriale" i cosiddetti «santini», foglietti sciolti - destinati soprattutto ai forestieri - raramente giunti fino a noi perché fruiti in contesti domestici o comunque deteriorati dalla quotidiana devozione, esposti nelle case, appesi alle pareti delle botteghe, cuciti, come sembra, addirittura sulle vesti. Ci restano invece le riproduzioni artisticamente più pregevoli, come le incisioni di Giovanni Sadler il Vecchio, quasi contemporanee al disegno dell'Orsi, o le tirature delle grandi stamperie del tempo, come l'esemplare seicentesco uscito dalla Tipografia Soliani di Modena, dove vengono visualizzate anche le facoltà taumaturgiche della Vergine, e quindi dell'immagine che la riproduce. Mentre la produzione a stampa si limita al territorio emiliano, la produzione di medaglie, placchette o manufatti in avorio - come quello conservato al Museo di Palazzo Venezia - ebbe luogo a Roma.

Più specificamente sul versante adriatico, nelle odierne Marche ed Abruzzi, il culto della Madonna della Ghiara si insediò grazie a Mons. Gerolamo Codebò (1594-1661), miracolato dalla Vergine in fanciullezza.



597. Ripe. Chiesa di San Pietro, Madonna della Ghiara.

598. Faraone. Cappella della Madonna di Reggio, Madonna della Ghiara.

Fu governatore dello Stato Pontificio a Terni, Rieti, Benevento, Ascoli Piceno, Spoleto e Camerino, e nel 1664 Vescovo di Montalto nelle Marche. Come ricorda il Vedriani «... in tutte le città ove fu Governatore e Vescovo ordinò che nelle piazze e luoghi pubblici vi fosse dipinta la Madonna di Reggio e nelle chiese le si dirizzassero Anchone, davanti le quali ardessero lumi o torcie, costituendo asignamenti a fondo perpetuo per tal obbligo et honore»<sup>3</sup>. Va segnalata inoltre, dai tempi della presenza del Codebò, l'esistenza, soprattutto a Camerino, di maestranze di pittori devozionali e di ex voto dei quali ci rimangono molte e interessanti opere, legate soprattutto ai miracoli della Venerabile Suor Giulia Piccolomini, fondatrice del Monastero di S. Caterina<sup>4</sup>. Contemporaneamente, nella stessa città, fu affrescata un'immagine della Vergine di Reggio sul muro di casa Ortensi, immagine che fu poi staccata e trasportata in un Oratorio pubblico a lei dedicato. I dipinti di Ripe e Faraone si esprimono evidentemente secondo le medesime logiche realistiche ed ideografiche e si potrebbe ipotizzare, in particolare per il dipinto di Ripe, un intervento delle maestranze itineranti camerinensi.

L'iconografia della Madonna della Ghiara risale a quella dell'Adorazione del Bambino, dalla quale Lelio Orsi isola il particolare di Madre e Figlio. Del tutto originale, nel disegno in questione, la scelta di un contesto roccioso scabro, e la ieratica fissità della Vergine seduta su un trono di pietra, elementi che costituiranno il nucleo portante dell'innovazione iconografica. La posizione bloccata e nel contempo sinuosa di matrice michelangiolesca, il paesaggio svuotato, e l'importanza riservata al potere evocativo, coinvolgente dello sguardo concentrato e reciproco,

sono elementi che riconducono l'immagine al valore di icona, con tutte le implicazioni mistiche e magiche che ciò comporta. Tali implicazioni saranno favorite anche dalla riduzione del disegno ad incisione, con l'effetto di una abbreviazione dei tratti dell'immagine che risponde altresì alle esigenze controriformistiche, a favore di un ritorno alla semplicità ed alla comunicazione sentimentale del soggetto dipinto. Nell'ambito della pittura devozionale e di ex voto coesistono, fino al XVII secolo, due tipologie di rappresentazione della Madonna della Ghiara; accanto ad una versione didascalica in cui vengono visualizzati i prodigi dell'immagine, l'altra dove, più semplicemente, ai piedi della Vergine e del Bambino sono inginocchiati i committenti o, come nel caso di Ripe, viene dipinto un contesto urbano a favore del quale si chiede l'intercessione di Maria presso Gesù. Non ci è dato sapere se in questo caso il dipinto sia stato commissionato per grazia ricevuta o per semplice devozione; sembra plausibile che l'esecuzione, anche se voluta da un singolo, fosse comunque destinata all'intera comunità, raffigurata nella sua identità geografica ai piedi della Vergine. Nonostante i tratti accentuatamente popolari dei protagonisti, l'anonimo pittore dimostra di conoscere il modello iconografico fin nei particolari, tanto da ricalcarlo con fedeltà. La posizione del Bambino è identica, ma il velo omerale è caduto a terra ed il capo coronato di piccole stelle. Le doti dell'artista emergono nella scelta di colori terrosi, nel sottolineato chiaroscuro, nel borgo massiccio e isolato che si arrampica su di un impervio pendio, oscurato da un cielo nuvoloso. Queste istanze realistiche, così evidenti a livello formale, furono forse in parte suggerite dal passaggio di Orazio Gentileschi in queste terre. L'eredità lasciata nelle Marche da Guercino e Lanfranco, sebbene in modo edulcorato, appiattito, emerge invece dal dipinto di Faraone, datato 1657. Il dialogo santo fra Madre e Figlio ha perso le connotazioni naturalistiche originarie, trasferendo l'evento nella dimensione celeste, lontano dal quotidiano: sbiadisce così l'empatia, l'identificazione del fedele in una situazione di intimità devota, e quindi si affievolisce il valore apotropaico e taumaturgico dell'immagine. Il bambino è castamente coperto, l'originale artificiosa posizione delle gambe e del panneggio della Vergine diventa banale, il volto è serio, assente, quanto a Ripe era invece vivace e proteso. L'ombra più chiara sul capo di Maria e Gesù segnala l'antica presenza di aureole. Ai loro piedi San Giuseppe con la verga fiorita, mentre Sant'Antonio da Padova regge il giglio bianco ordinatamente giustapposto alla figura della Vergine.

SILVIA URBINI



599. La Madonna della Ghiara in una xilografia seicentesca della Tipografia Soliani di Modena.

600. Lelio Orsi, La Madonna della Ghiara in un disegno su carta. Basilica della beata Vergine della Ghiara, Museo.

## **Bibliografia**

T. MEZZETTI, L'attività di Orazio Gentileschi nelle Marche, *L'Arte*, XXXIII, n.s., I, 1930, pp. 541-551.

A. EMILIANI, Orazio Gentileschi: nuove proposte per il viaggio marchigiano, in «Paragone», n. 103, ix, 1958, pp. 38-57.

R. WARD BISSEL, Orazio Gentileschi and the Poetic Tradition in Caravaggesque Painting, The Pennsylvania State University Press, 1981. pp. 31-41.

A. VECCHI, Il culto delle immagini nelle stampe popolari, Firenze 1967, passim.

AA.VV., Un Santuario e una città, Reggio Emilia 1974, in particolare: Z. DAVOLI, La Madonna della Ghiara in tre secoli di storia dell'incisione, pp. 47-76; M. FESTANTI, Bibliografia, pp. 263-300.

P. ZAMPETTI, Pittura nelle Marche, dalla Controriforma al Barocco, Firenze 1990, III, pp. 295-298, 359-361.

E. MONDUCCI, M. PIRONDINI (a cura di), Lelio Orsi, catalogo della mostra, Milano 1987, p. 29.

b

<sup>1</sup> Lelio Orsi (1508?-1587) risiedette a Roma, come attestano fonti documentarie, dal 1554 al 1555. Per notizie in merito vedasi: E. MONDUCCI, M. PIRONDINI (a cura di), Lelio Orsi, catalogo della mostra, Milano 1987, p. 29.

<sup>2</sup> ALFONSO ISACHI, La Madonna della Ghiara, R.E. 1619, parte prima.

<sup>3</sup> L. VEDRIANI, Catalogo dei Vescovi Modonesi, Modena 1669, ad vocem; C. LINDER, La Madonna della Ghiara, Reggio Emilia, 1954, p. 116.

<sup>4</sup> F. FARANDA, Per grazia ricevuta, dipinti votivi nella Diocesi di Imola, Imola 1993. Gli ex voto sono stati trasferiti nel Monastero delle Domenicane di Castelbolognese.

# **Madonna con il Bambino, Sant'Antonio da Padova e Sant'Antonio abate**

## **Chiesa di Santa Maria della Pace**

### **Ancarano**

Il dato conoscitivo piú rilevante del dipinto è la sua provenienza dalla chiesa di Santa Maria della Pace, ricostruita a partire dal 1732, probabilmente a causa dei danni subiti per il grave terremoto del 1730, e consacrata nel 1753 dallo stesso vescovo Tommaso Manara che ne aveva promosso i lavori.

Un altare dedicato a Sant'Antonio da Padova e a Sant'Antonio abate, che fu verosimilmente la sede originaria del dipinto, è menzionato, con quelli dedicati alla Madonna del Rosario e a Sant'Emidio, nella visita pastorale di quello stesso anno 1753, il che consente di avere un termine di riferimento ante quem. Nello stesso altare, in una relazione del 1887, viene anche citato un piccolo dipinto raffigurante Sant'Andrea Avellino<sup>1</sup>.

Alla demolizione delle quattro cappelle, documentata già nel 1904, è seguita, nel 1967, per motivi di incolumità pubblica, quella dell'edificio, sicché la tela è pervenuta nella nuova parrocchiale dove, ormai avulsa dall'antico contesto, è situata sulle nude pareti<sup>2</sup>.

Il dipinto versa in un cattivo stato di conservazione; raffigura, ai piedi della Vergine, Sant'Antonio da Padova, il quale, deposti i gigli, è in atto di ricevere il Bambino; piú particolare la veste iconografica del Sant'Antonio abate, riconoscibile dalla fiamma che si sprigiona dal volume, dalla canizie della barba, dai solenni ed inusuali paramenti vescovili<sup>3</sup>.

L'elemento che si può mettere in evidenza, allo scopo di individuare le componenti figurative di questo dipinto che non sembra essere direttamente riferibile ad un ambito di produzione locale, è l'elevato livello qualitativo: infatti, nonostante l'apparente semplicità, esso è studiatissimo specie nella composizione ben costruita ed impostata secondo un intreccio di diagonali, a suggerire un vago senso di profondità nonché a rilevare in avanti, in una visione ravvicinata, le incumbenti figure.

Esplicito l'intento di rianimare con forti accentuazioni patetiche una formula iconografica fin troppo scontata, quale quella della Madonna e due Santi»: nello slancio appassionato del Santo da Padova, di un'intensità espressiva che rinvia ai modi di Giacinto Brandi, come nell'intransigente cipiglio dell'Abate.

Altro dato significativo che si impone all'analisi e l'atipico inserimento della imponente, solenne figura del Sant'Antonio abate, del tutto avulsa dal gruppo della Vergine, con l'altro Santo, cui volge le spalle, direttamente rivolto a chi guarda, con severa, ieratica monizione.

Sicché il dipinto viene ad essere percorso da una coppia di interrelazioni, pateticoemozionali, che si svolgono per diagonali parallele, l'una fra il gruppo della Vergine con il Sant'Antonio da Padova, l'altra, del tutto autonoma ed appartata, fra il Sant'Antonio abate e chi guarda. Ma

quella frattura, che sembra divaricare il dipinto sotto il profilo logico e psicologico, viene a ricomporsi sul piano formale e strutturale, ponendosi, l'alta, architettonica figura, d'impronta roncalliana, dell'abate, come a sostegno dell'altro gruppo della Vergine con il Sant'Antonio da Padova, che vi si appoggia come ad un pilastro.

Un'integrazione che si sostanzia di una sottile trama di assonanze: vedi il preciso suggerimento della gamba del Sant'Antonio abate, che traspare dal viluppo delle vesti e si dispone, flettendosi, su una linea di rigoroso parallelismo con quella del santo da Padova.

Ma le analogie e i riferimenti si mantengono confinati al piano puramente formale: il gruppo della Vergine con il Sant'Antonio da Padova partecipa di tutt'altra atmosfera ed emerge dallo squarcio che si apre in un cielo di nuvole abbuiate, circondato di una luminosità vivida contrastata, peraltro ripresa ed esaltata dal chiarissimo emergere dei lucidi broccati della tiara e del piviale.



601. Ancarano. Chiesa di Santa Maria della Pace, Madonna con il Bambino, Sant'Antonio da Padova e Sant'Antonio abate.

Il che introduce un ulteriore elemento di riflessione sulla essenzialità di una ambientazione da cui viene bandita ogni interferenza paesaggistica e scenografica, così che il brano della sacra conversazione appare come estrapolato da un ciclo decorativo di ben più ampio respiro.

Le suggestioni lanfranchiane, aggiornate sul Gaulli, cui si associa la tendenza ad una caratterizzazione espressiva e patetica ed a "caricare" le anatomie, ben presente nel Bambino, sono tutti elementi che riconducono ad un eclettismo di provincia che guarda ai moduli figurativi di ambito romano, come ad un repertorio da cui attingere con libertà e spregiudicatezza; qual è quello che attecchì in Umbria, con pittori quali Giandomenico Mattei, "Vanni" di Nanni, Francesco Refini, Giacinto Boccanera; tutti portatori di una cultura figurativa che mostra analogie con quella in esame e si protrae fino ai primi decenni del XVIII secolo. Segnatamente, se si ha riguardo alla tela con i Santi Emidio, Francesco di Paola e Rita da Cascia, della parrocchiale di Chiavano in quel di Cascia, riferita dubitativamente da Giordana Benazzi a Giacinto Boccanera, le convergenze con la tela di Ancarani si fanno di tanto più stringenti<sup>4</sup>.

Il dato stilistico che si è ricavato dall'esame dell'opera sembra collimare con il dato storico della presenza, dal 1655 al 1699, di un vescovo di origini umbre al governo della chiesa ascolana<sup>5</sup>.

ELISA AMOROSI

## Note

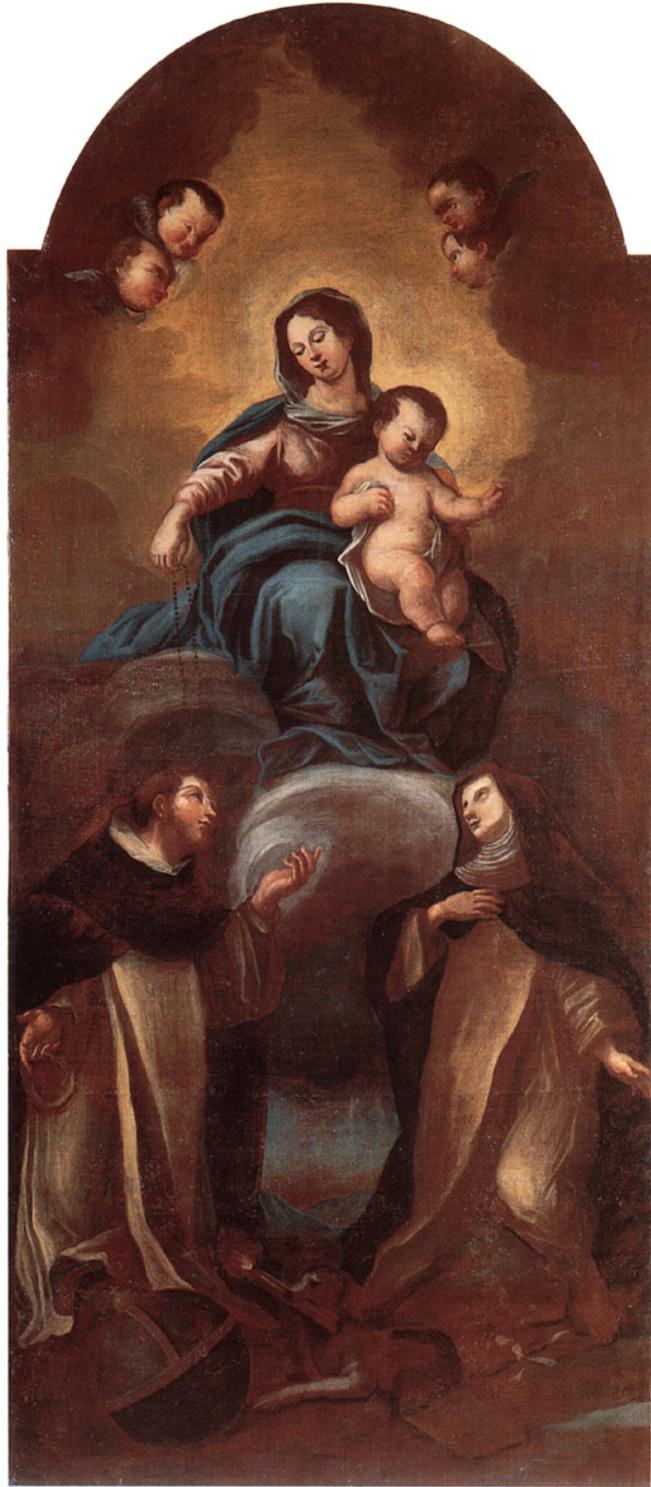
<sup>1</sup>Nella successiva descrizione della chiesa, risalente al 1904, in luogo di Sant'Andrea Avellino viene citato San Pasquale Baylon. Anche questa tela, come quelle di minori dimensioni, è attualmente conservata in sagrestia.

<sup>2</sup>P. CAPPONI, Memorie storiche della Chiesa Ascolana e dei Vescovi che la governarono, Ascoli Piceno 1898, pp. 178 e 182; Documenti dell'Archivio della Curia Vescovile di Ascoli Piceno visionati da don Adalberto Bucciarelli; 1) Relazione del 1887, del Vice Parroco di Ancarani; 2) Relazione del 1904, del Vice Parroco Pietro Ortolani; 3) Visita Pastorale del 1753, del Vescovo Tommaso Manara.

<sup>3</sup>G. KAFTAL, Iconography of the Saints in Central and South Italian Painting, Firenze 1968, nn. 31-36.

<sup>4</sup>Sull'argomento vedi L. BARROERO, V. CASALE, G. FALCIDIA, F. PANSECCHI, B. TOSCANO, Pittura del Seicento e del Settecento. Ricerche in Umbria, 2, Treviso 1980; Arte in Valnerina e nello Spolefino, emergenza e tutela permanente, catalogo della mostra, Spoleto 1983, pp. 165-166.

<sup>5</sup>Si tratta di Giuseppe Fadulfi di Terni, già governatore di Assisi e Todi; CAPPONI, Op. cit., pp. 168-170.



602. Ancarano. Chiesa della Madonna della Misericordia, Madonna del Rosario, dipinto su tela.



603. Ascoli Piceno. Sala del Capitolo, Madonna con il Bambino e Santi di Tommaso Nardini.

604. Ascoli Piceno. Chiesa di Santa Maria delle Grazie, San Nicola da Tolentino di Tommaso Nardini.

prevalentemente diffusa in ambito meridionale, dopo la battaglia di Lepanto. Ai piedi dei santi s'intravedono i rispettivi attributi: il giglio per Santa Caterina, per San Domenico il cane che regge la fiaccola nelle fauci. Il globo che gli è accanto è citazione colta, che recupera l'antica e inusitata iconografia, riferita al leggendario sogno della madre del santo, in cui un cane dava fuoco al mondo con una torcia accesa. Una simbologia in cui i Domenicani, parafrasati come i cani da guardia del Signore, ovvero «Domini canes», essendosi posti a difesa della Chiesa dagli assalti dell'eresia, infiammarono ovunque le coscienze con la loro eloquenza.

Dunque l'ignoto artista, alle prese con i modelli della pittura devozionale, recupera composizioni iconiche, a simmetria speculare da stendardo "popolare", tipicamente umbre: nel San Domenico sembra apparire, a tal proposito, lo stesso modello del San Domenico della Madonna del Rosario della chiesa di San Benedetto ad Ancarano, nei pressi di Norcia (Perugia) e di quello di San Martino a Vescia di Foligno, attribuiti entrambi a Vincenzo Manenti<sup>2</sup>.

Contro un fondale di campagna lontana, aperto al centro dell'impianto compositivo rigidamente bipartito e ancora di stampo manieristico, le ombre radenti sui volti degli attoniti personaggi, nell'aprire ad una cultura più avanzata, denotano anche la volontà di rendere l'immagine in una maniera pittorica, densa di penombre, e di dare alle figure quella vivacità che in realtà manca, come in tutte le composizioni che realizzano un tema secondo vecchie formule.

Per la condotta pittorica e stilistica, l'opera va messa in relazione con quella particolare congiuntura culturale e figurativa, che venne a determinarsi nell'Ascoli del tardo secolo XVII, in cui l'Accademia di Ludovico Trasi, intorno alla quale vennero ad organizzarsi altre scuole di disegno, assunse una funzione catalizzante: un fenomeno culturale tanto meritevole di approfondimento, quanto tuttora scarsamente indagato<sup>3</sup>.

In particolare, possono ravvisarsi punti di tangenza in opere che risentono dei modi di Tommaso Nardini, quali la Madonna con il Bambino e Santi della Sala del Capitolo di Ascoli, convincente soprattutto nei particolari tipologici delle figure degli angioletti e del Bambino, e il San Nicola della chiesa delle Grazie, per i tipi fisionomici e lo stesso modo di segmentare i panni.

# **Annunciazione**

## **Già chiesa della Trinità**

### **Campli**

Questi dipinti, provenienti dalla chiesa della Trinità ed oggi custoditi presso il Convento dei Cappuccini di Campli, sono una copia della Vergine Annunziata e dell'Arcangelo Gabriele di Guido Reni, conservati nella Pinacoteca di Ascoli Piceno.

L'opera originale fu commessa all'artista bolognese dalla nobildonna ascolana Eleonora Alvitreti che, nel 1629, fece costruire nella chiesa di Santa Maria della Carità ad Ascoli una cappella in onore della Vergine Maria.

Questa copia, antica ma non coeva all'originale, appare di scarso valore, in quanto non presenta alcuna variante e mostra un certo impaccio nell'esecuzione. È però un'interessante testimonianza dei rapporti intercorsi tra la cultura figurativa di questa zona dell'Abruzzo teramano e la cultura marchigiana: un «leitmotiv» di gran parte della produzione artistica del territorio preso in esame in questo volume.



605-606. Loc. Trinità di Campli. Chiesa della Trinità, Annunciazione.

## **Pietà**

### **Chiesa di San Giovanni Battista**

### **Campli**

Nonostante il cattivo stato di conservazione, questa tela inedita mostra ancora una qualità e caratteri stilistici riconducibili a Paolo De Matteis, uno dei maestri piú importanti della pittura meridionale, la cui attività è documentata a partire dall'ultimo decennio del Seicento fino al 1728, anno della sua morte<sup>1</sup>.

Nessuna testimonianza d'archivio ci informa sulla committenza di questo quadro ma, come ricorda Bernardo De Dominicis per indicare l'intensa produzione dell'artista: «Molti ancor ne dipinse per varie Chiese del regno, e in somma sono innumerabili l'opere da lui fatte per luoghi pubblici»<sup>2</sup>.

Possiamo, però, datare questa pala in base a considerazioni di ordine formale e iconografico.

Le opere del De Matteis che, a mio giudizio, si accostano piú manifestamente a questa Pietà, sono un Cristo morto compianto, conservato presso le Bayerische Statsgemäldesammlungen di

Monaco di Baviera<sup>3</sup>, e un Adamo ed Eva piangono Abele ucciso dello Statens Museum for Kunst di Copenaghen<sup>4</sup>.

Sia Schleier che Spinosa, studiosi rispettivamente della prima e seconda tela, datano queste opere alla fine del Seicento.

Il primo riconosce nel quadro di Monaco «una pennellata piú sciolta» e un modellato «meno rifinito e chiuso in cui «il richiamo allo stile del Giordano è ancora vivo<sup>5</sup>, mentre il secondo individua in quello di Copenaghen un «momento di piú intensa apertura del de Matteis a soluzioni tra Arcadia marattesca e rococò»<sup>6</sup>.

Le interpretazioni, riferite a due dipinti che sarebbero stati realizzati nello stesso arco cronologico, potrebbero apparire in contrasto, ma in realtà testimoniano la reale compresenza nel De Matteis di questo periodo di elementi giordaneschi e maratteschi, che sono tipici della sua formazione avvenuta tra Napoli e Roma.

Il quadro di Campi è anch'esso testimonianza di questa cultura e, ad un attento confronto con le altre due opere, si pone quasi al centro tra il giordanismo piú evidente del Cristo morto compianto e il classicismo romano dell'Adamo ed Eva.

Infatti, se da un punto di vista strettamente compositivo può considerarsi ancora barocca la "forma aperta" che connota la costruzione delle due figure, il modo con cui sono messe in rapporto spaziale tra di loro, come pure la "studiata" libertà dei panni, un elemento comunque classicizzante è dato dal forte impianto disegnativo che caratterizza la rappresentazione del Cristo e della Vergine. Appare evidente come De Matteis si richiami, soprattutto nel nudo, ai suoi studi giovanili all'Accademia di San Luca condotti sulle «belle Statue antiche»<sup>7</sup> e come sia indicatrice di un orientamento classicista la ricerca del modo con cui i panni poggiano sui corpi.

Ma l'aspetto che maggiormente ci colpisce di questo quadro è forse quello devozionale, riconducibile - come suggerisce Ferdinando Bologna - alla produzione di De Matteis piú strettamente legata alla committenza gesuita. C'è da ricordare, inoltre, che proprio nel 1698 l'artista firma e data gli affreschi nelle volte della navata e dei Cappelloni di San Francesco Saverio e di Sant'Ignazio al Gesù Nuovo di Napoli<sup>8</sup> e che il 14 novembre dello stesso anno è registrato un pagamento di venti ducati per questi dipinti<sup>9</sup>.

A riprova di quanto affermato esaminiamo in dettaglio l'iconografia del quadro.

Ciò che lo rende un tipico esempio di immagine di propaganda religiosa è la semplicità e dunque immediata comprensibilità dell'iconografia. Certo non è da escludere che l'artista si sia limitato a due sole figure, anche per motivi di tempo e di prezzo, rispetto alle sei che appaiono nel Cristo compianto di Monaco - sappiamo che un quadro era valutato, tra le altre cose, in base al numero di figure rappresentate -, ma è soprattutto l'attenzione alle espressioni dei personaggi, dipinte in base a canoni controriformati, che fa sembrare il dipinto quasi un'"immaginetta" sacra.

ROSANNA CIOFFI



607. Castelnuovo di Campi. Chiesa di San Giovanni Battista, Pietà.

### Note

<sup>1</sup>Per un utile regesto relativo alla vita e alle opere di De Matteis cfr. N. SPINOSA, *Pittura napoletana del Settecento. Dal rococò al classicismo*, Napoli 1988, ad vocem.

<sup>2</sup>Cfr. B. DE DOMINICI, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742/1745, vol. I, fig. 5.

<sup>3</sup>Questo dipinto è stato pubblicato da E. SCHLEIER, *Opere di Paolo De Matteis in Germania*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Napoli 1988, pp. 305-310, fig. 5.

<sup>4</sup>Questo dipinto è pubblicato da SPINOSA, op. cit., vol. 1, fig. 133; ma è stato per la prima volta attribuito a De Matteis da H. OLSEN, in *Italian Paintings and Sculpture in Denmark*, Copenhagen 1961.

<sup>5</sup>Cfr. SCHLEIER, op. cit., p. 305.

<sup>6</sup>Cfr. SCHLEIER, op. cit., p. 132.

<sup>7</sup>DE DOMINICI, op. cit., p. 519.

<sup>8</sup>Cfr. V. DE MARTINI, Introduzione allo studio di Paolo de Matteis, in «Napoli Nobilissima», xiv, 1975, p. 224.

<sup>9</sup>E. NAPPI, in R. PANE (a cura di), Seicento napoletano: arte, costume, ambiente, Milano 1984, p. 335.

## **Transito di San Giuseppe Chiesa della Madonna della Misericordia Ancarano**

Posto a decorazione dell'altare sinistro, che reca al sommo della mensa l'iscrizione:

HAEC CAPPELLA CUM ICONE FUT ER(e)CTA PIORUM ELEMOSINIS

COLLECTIS A R.D. PETRO SIMONE GIBELLINO MDCCX

il dipinto, che raffigura il Transito di San Giuseppe, fu dunque eseguito unitamente all'altare, a spese della comunità nel 1710, per iniziativa del reverendo Pietro Simone Gibellino; analogamente alla tela della Madonna del Suffragio, nell'altare a questo contrapposto, ha conservato la probabile collocazione originale, laddove tutti gli altri dipinti presenti ad Ancarano sono stati oggetto di spostamenti, per varie esigenze e vicissitudini.

Si tratta di una copia della nota opera di Luca Giordano, eseguita nel 1677 per la chiesa del Carmine di Ascoli Piceno, su commissione della nobildonna Cilla Ferretti, di Tommaso, vedova di Pietro Belalti di Acquaviva, ed ora conservata presso quella Civica Pinacoteca<sup>1</sup>. Dal suo testamento, redatto nel 1682, dove peraltro veniva disposta l'erezione dell'altare entro cui collocarlo, si ricava che il dipinto, a quel tempo, era esposto e formava oggetto di grande venerazione<sup>2</sup>.

L'opera, frutto di un momento particolare ed assai significativo della prima maturità dell'artista, quando, alla conquista di un trasparente luminismo, cui era pervenuto dopo la prima fase produttiva, improntata ai modi dei veneti e del Rubens, subentrava, sull'esempio di Giovanni Lanfranco, un colorismo più sostenuto, suscitò grande ammirazione ed un consenso unanime che trovò ampia eco nella letteratura locale, ma non in quella artistica; fu apprezzata, intorno al 1730, dal Solimena, e ripresa in un pregevole disegno, «foglio preparatorio della ben nota e replicatissima composizione, il cui esemplare più autorevole è a Napoli, nella Chiesa di S. Maria di Caravaggio»<sup>3</sup>.

Lavoro di pregio, condotto con mano maestra fin nel minimo dettaglio, la riproduzione di Ancarano, soprattutto nelle figure meglio conservate come il San Giuseppe, lo splendido San

Michele Arcangelo, i due finissimi volti di Angeli fra il Cristo e la Madonna, è contrassegnata da un grado eccezionale di aderenza all'originale, ancor più sottolineato dalla coincidenza delle misure: come tale, è singolarmente rappresentativa della complessità delle problematiche che contraddistinguono la bottega del Giordano, intricata congerie di produzioni intimamente legate al suo magistero, che rappresenta un fenomeno particolarissimo nella storia della pittura<sup>4</sup>.

Nella viva descrizione del De Dominici, «il Maestro non solo ritoccava le copie che i suoi innumerevoli scolari facevano delle sue opere, ma gli aiutava in quelli che essi imprendevo a lavorare»; straordinaria era l'abilità di copisti di molti dei suoi allievi sicché «copie di Luca con pochi suoi ritocchi erano andate per originali di sua mano... ed assai spesso i forestieri s'ingannavano»<sup>5</sup>.

Ad un attento esame elementi pur marginali di diversificazione si riscontrano solo nella maggiore distanza tra i puttini in alto a sinistra e la testa del Cristo e fra questa e la Madonna; ed anche nell'uso di un chiaroscuro a tratti più rigido e di una tavolozza più schiarita ancorché tali dati possano essere influenzati dal diverso stato di conservazione delle due opere<sup>6</sup>.

ELISA AMOROSI



608. Ancarani. Chiesa della Madonna della Misericordia, Transito di San Giuseppe, dipinto su tela, copia da Luca Giordano.

## Note

<sup>1</sup>Per l'altare della chiesa del Carmine fu realizzata nel 1916, una copia da Pietro Strina.

<sup>2</sup>G. FABIANI, *Artisti del Sei-Settecento in Ascoli*, Ascoli Piceno 1961, pp. 133-135.

<sup>3</sup>Il dipinto è descritto da B. ORSINI, *Descrizione delle pitture, sculture, architetture ed altre cose della insigne città di Ascoli*, Perugia 1790, pp. 87-88; G. CARDUCCI, *Su le memorie e i monumenti di Ascoli*, Fermo 1853, p.105; non ne fa cenno B. De Dominicis.

<sup>3</sup>Cito da F. BOLOGNA, *Francesco Solimena*, Napoli 1958. pp. 116 e 256, fig. 181.

<sup>4</sup>O. FERRARI, G. SCAVIZZI, *Luca Giordano*, Napoli 1966, 1, pp. 75 e 235; vol. II, pp. 92 e 123; vol. III, fig. 149. Il dipinto di Ancarani misura cm 280x170, quello di Ascoli cm 285x175.

<sup>5</sup>B. DE DOMINICI, *Vite dei pittori, scultori ed Architetti Napoletani*, Napoli 1742 1743, III, P. 441 ss.

<sup>6</sup>La materia pittorica, stesa su uno strato preparatorio rossiccio, di spessore rilevante, ha subito piccole e diffuse cadute di colore, nel corso di un processo di deterioramento accelerato dalle condizioni ambientali, per gli elevati tassi di umidità, e da una rovinosa caduta, per il cedimento del telaio. Nel corso di un recente restauro sono state eseguite alcune limitate reintegrazioni; per le altre lacune si è provveduto con velature in sottotono della preparazione emergente.

## **Madonna del Suffragio Chiesa della Madonna della Misericordia Ancarani**

Secondo quanto è riportato nell'iscrizione in gran parte scialbata, la tela fu collocata nell'altare di destra al tempo della sua realizzazione, avvenuta nel 1710, e in tale collocazione si è mantenuta fino ai nostri giorni<sup>1</sup>.

Notevolmente danneggiata, a causa della forte umidità che ha caratterizzato per anni il microclima del piccolo ambiente, è stata recentemente restaurata insieme alle altre tele della chiesa.

L'opera, ignorata dalla letteratura artistica, come dalle cronache locali, raffigura la Madonna con il Bambino e Sant'Anna, San Nicola da Tolentino (agostiniano protettore delle anime del Purgatorio, identificato dai tipici attributi: il giglio, il pane e la stella sul petto) ed infine un santo o un beato di incerta identificazione, che si propende ad individuare in San Giacomo della Marca, considerato che la Madonna del Suffragio è quasi sempre affiancata da santi cari alla devozione locale.

È una composizione elaborata, le cui linee di forza, alimentate dal vorticare centrifugo della fiamma della possente fornace, s'innalzano secondo un andamento elicoidale, nel quale si dispongono agili e nobilissime figurazioni, fino al volto della Vergine. Il tutto esaltato dai forti contrasti chiaroscurali fra gli estesi addensamenti d'ombre, che investono le nuvole e le vesti, ed i lampi, squillanti di chiarissima luce, che colpiscono gli incarnati dei due angeli a figura intera e del Bambino, incolonnati secondo una direttrice rigorosamente verticale.

Le evidenti assonanze con l'opera del Nardini, ne consentono con sicurezza l'attribuzione. Tommaso Nardini (Ascoli Piceno 1658-1718) fu artista essenzialmente locale; anche la formazione avvenne infatti ad Ascoli, dove frequentò dapprima l'Accademia di Ludovico Trasi, condiscipolo del Maratta alla scuola del Sacchi, e, dopo la morte del Maestro, «l'atelier di Giuseppe Giosafatte, scultore<sup>2</sup>. Svolsse la sua attività nell'ambito esclusivo del capoluogo piceno, per quanto viene riferito dalle fonti, le quali ne riconoscono le doti di grande decoratore, con speciale riguardo al prestigioso ciclo di affreschi che eseguì per la chiesa di Sant'Angelo Magno, in cui predomina la visione scenografica desunta da Andrea Pozzo e anche per essere stato eseguito, come quello dell'Annunziata, documentato al 1695, avvalendosi delle quadrature di un non altrimenti noto Agostino Collaceroni, che del Pozzo fu allievo; non restano tracce del ciclo di Santa Caterina, né di quello di Palazzo Odoardi, dato per raffaellesco dal Cantalamessa-Carboni<sup>3</sup>. Ai dipinti murali del duomo di Ascoli, il Nardini attese insieme a Luca Vitelli; a quelli di Santa Maria dell'Annunziata, con A. Collivii, anch'esso suo condiscipolo presso il Trasi, ma di cui non sono note altre notizie.

Nel campo della pittura su tela, la ricostruzione di un piccolo «corpus» di opere da riferire al Nardini muove dal dipinto noto come il Transito di San Giuseppe che raffigura invece una visione di Santa Teresa d'Avila<sup>4</sup> nonché dal San Pietro martire, entrambe commissionate nel 1701 per la chiesa di San Pietro di Ascoli; seguono la Vergine in gloria e Sant'Aniano, realizzata poco prima del 1713 per Sant'Agostino, e il San Nicola da Tolentino, dipinto per l'altare maggiore della chiesa del Buonconsiglio. Ad esse sono tradizionalmente assimilate: l'Immacolata Concezione della chiesa di San Francesco, la Madonna in gloria e Santi della chiesa di Sant'Antonio abate, sempre ad Ascoli, e l'Estasi di Santa Teresa, tutte presso la locale Pinacoteca, ed inoltre una Santa Giulia nella chiesa ascolana di Santa Maria delle Grazie, detta dell'Icone.

Un catalogo fin troppo contenuto, invero inadeguato a rappresentare appieno una personalità artistica di non secondario interesse, al quale può ora integrarsi la tela di Ancarani, per un utile contributo in tal senso; e tanto più se si consideri che il ritrovamento di un Nardini al di fuori della cerchia cittadina, nella quale era stato drasticamente relegato a partire dal Calzini e dal Cantalamessa, può costituire un precedente stimolante per un ampliamento della ricerca; né appare risolutiva la tesi, riportata dalle cronache locali, di un tirocinio esclusivamente provinciale, più verosimilmente ritenendosi legittimata quella secondo la quale il pittore avesse avuto occasione di completare la propria formazione durante un soggiorno romano<sup>5</sup>.

Il dipinto di Ancarani sostiene validamente il confronto con le cose migliori di Nardini ed in particolare con la visione di Santa Teresa d'Avila, per una analoga ricerca di effetti luministici, nella contrapposizione fra zone chiare e zone scure, e con i dipinti della Pinacoteca, per il reiterato inserimento degli stessi tipi fisionomici ispirati, in buona parte, al dipinto di Giovanni Ventura Borghesi, eseguito per il Duomo di Ascoli ed ora nella Pinacoteca Civica, raffigurante la Madonna col Bambino, Sant'Anna e i Santi Pio v e Giovanni della Marca (vedi in particolare il

gruppo della Madonna col Bambino e Sant'Anna, come pure la figura del San Giacomo che il Nardini mostra di tenere presente più volte)<sup>6</sup>.



609. Ancarani. Chiesa della Madonna della Misericordia, Madonna del Suffragio, dipinto su tela.



Nella pagina a fronte:

610. T. Nardini, Visione di Santa Teresa. Chiesa di San Pietro di Ascoli Nella pagina a fronte:

611. T. Nardini, Madonna in gloria e Santi. Chiesa di Sant'Antonioabate di Ascoli Piceno (in depositopresso la Pinacoteca Civica di Ascoli Piceno).

612. T. Nardini, Santa Giulia. Chiesa di Santa Maria delle Grazie di Ascoli Piceno.

613. T. Nardini, San Pietro martire.Chiesa di San Pietro di Ascoli - Piceno.

Atteso che il riferimento al 1710 dell'altare è da intendere come termine ante quem, è meno agevole proporre una datazione, per la scarsità di opere datate e per la sostanziale tendenza alla ripetitività dell'artista.

Un'utile indicazione viene tuttavia dalla Visione di Santa Teresa, che fu realizzata subito dopo il 1701 e che appare intimamente legata alla Madonna del Suffragio e alla tela della chiesa di Sant'Antonio abate: tre opere in cui le migliori caratteristiche di Nardini si trovano espresse al massimo livello: un cortonismo di maniera che gonfia e aggroviglia i panni su figure compassate, continuamente ripetute entro schemi compo sitivi estrosi ed articolati di gruppi luminosi e zone trasversali d'ombra che rivelano un aggiornamento sui testi pittorici del Gaulli e che sono sorretti da un'esecuzione dotata di scioltezza e di vigorosa abilità.

ELISA AMOROSI



614. T. Nardini, l'Immacolata Concezione. Chiesa di San Francesco di Ascoli Piceno (in deposito presso la Pinacoteca Civica di Ascoli Piceno).

## Note

<sup>1</sup>G. IACONETTI, F. CARTONE, Chiesa Madonna della Misericordia, S. Egidio alla Vibrata 1984, p. 22.

<sup>2</sup>Su Tommaso Nardini vedi B. ORSINI, Descrizione delle pitture, sculture, architetture ed altre cose della insigne città di Ascoli, Perugia 1790, p. 235; L'abate L. LANZI, Storia pittorica, Milano 1823, II, p. 194; G. CANTALAMESSACARBONI, Memorie intorno i letterati e gli artisti ascolani, Ascoli Piceno 1830, pp. 208-209; A. Ricci, Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca d'Ancona, Macerata 1834, pp. 359-360; E. CALZINI, Note sulla pittura in Ascoli nei sec. XVII e XVIII, in «Rassegna Bibliografica dell'arte italiana», II, 1900, pp. 187, 197 e 203; e Il pittore Tommaso Nardini, ibid., x, 1907, p. 50 ss.; G. FABIANI, Artisti del Sei-Settecento in Ascoli, Ascoli Piceno 1961, pp. 144-146; P. ZAMPETTI, La pittura nelle Marche, vol. iv, Firenze 1991, pp. 125-126; G. MAGGINI, Nardini Tommaso, in La pittura in Italia, Il Settecento, II, Milano 1990, p. 804. Per A. Collaceroni vedi Dizionario enciclopedico dei pittori e degli incisori italiani, II, Torino 1972, p. 395.

<sup>4</sup>Il soggetto, trattato frequentemente nei conventi carmelitani, è ispirato alla visione avuta nel 1561 da santa Teresa d'Avila nel giorno dell'Assunzione: «Mi sembrava di essere rivestita di un mantello di un bianco splendente: io non sapevo chi me lo mettesse... ma ben presto mi avvidi che, alla mia sinistra, S. Giuseppe mi copriva di questo mantello», M. AUCLAIR, La vie de Sainte Thérèse d'Avila, Parigi 1950, cap. XLI.

<sup>5</sup>G. MAGGINI, op. cit., p. 804.

<sup>6</sup>Vedine la riproduzione in Dizionario Bolaffi, II, p. 232, erroneamente collocato in San Nicola da Tolentino a Roma.

## **Storie della vita di San Pancrazio Chiesa di Santa Maria in Platea, soffitto Campli**

Il ciclo di dipinti che decora il soffitto della cattedrale di Campli deve essere datato, in relazione ai lavori di restauro cui la chiesa fu sottoposta tra 1713 e il 1730.

Scrivendo in proposito il Palma: «...Ed essendo poco dopo la morte di Vespoli-Casanatte caduta una porzione della volta della nave di mezzo della Cattedrale; per opera di lui, e col concorso della città e de' beneficiati, venne demolita l'altra porzione: ed accresciuti i muri intermedj, si diede a

detta navata un'elevazione superiore a quella delle due laterali. Rimasero così gli antichi pilastri molto bassi, relativamente al tetto, ma acquistò la Chiesa maggior maestà e luce»<sup>1</sup>.

Lo storico abruzzese non parla del ciclo pittorico in questione, ma è presumibile che, dopo il crollo del soffitto della navata centrale, si fosse provveduto oltre che a ricostruirla anche a decorarla con i dipinti che attualmente la ornano.

Sull'autore di queste tele che rivestono il soffitto ligneo della chiesa, Vincenzo Bindi, nel suo prezioso lavoro dedicato agli artisti abruzzesi, pubblicato nel 1883, ci ha lasciato un breve profilo che centra, a mio giudizio, i caratteri stilistici dell'artista teatino.

«Negli Abruzzi si ammirano anche oggidì non pochi dipinti dovuti al pennello di questo artista, e principalmente nella cappella del SS. Sacramento del Duomo di Chieti, oggi rimodernata del tutto dal Vescovo Ruffo - Sicilia, un bellissimo affresco rappresentante Giuditta, che andò perduto quando Monsignor Saggese restaurò la Cappella; due quadri nel Duomo di Aquila, che rappresentano il Martirio di San Massimo, protettore della città, eseguiti nel 1730, come si legge a' piedi del dipinto "Theodorus theatinus p. 1730" ed altri lavori nella cappella del deposito di S. Bernardino, dando prova in tutti di vastità di conferimento e di franchezza di pennello; il colorito però, alquanto languido, è poco armonico e simpatico.

Egli avrebbe certamente lasciato nome di eccellente artista, se da ottimi maestri fosse stato guidato. Seguì l'andazzo de' tempi suoi, poco all'arte propizii, dando libero sfogo alla sbrigliata fantasia, con quelle pieghe di cartone, con quelle movenze impossibili, con quel fare macchinoso e teatrale.

Avrebbe forse emulato la gloria de' migliori, se in luogo di esercitare la sua nobile professione in una piccola città, con poco aiuto di maestri e di modelli, si fosse recato a Roma e a Napoli»<sup>2</sup>.

Come si evince dalle parole del Bindi, questi non era a conoscenza delle tele di Campi, troppo "periferiche" rispetto alle sue conoscenze, ma quanto egli afferma per i dipinti di Chieti e dell'Aquila mi sembra assai pertinente anche per le opere che andiamo ad esaminare.

Il giudizio negativo che Bindi esprime nei confronti della produzione dell'artista teatino, ben lontana dal gusto, ancora per certi versi romantico e appena aggiornato ad istanze maggiormente realistiche, dello scrittore di Giulianova, si deve alla temperie culturale in cui egli si trovò a scrivere ed al fatto che Bindi fu legato a pittori come Gonzalvo Carelli, di cui aveva sposato la figlia Rosina, e ad artisti abruzzesi come Palizzi e Michetti. Anche se, in una prospettiva tutta interna alla storia della critica d'arte, mi sembra che il suo giudizio su Teodoro di Chieti rispecchi ancora un'impostazione accademica di matrice tardo-neoclassica.

Esaminiamo ora da vicino le tre tele in questione. L'iconografia di queste testimonia certamente l'intervento di un committente ben informato sulla vita di san Pancrazio, di cui si parla solo in una tarda e leggendaria Passio del VI secolo. In questo testo agiografico si racconta di un ragazzo quindicenne, nato in Frigia da genitori pagani, che si trasferisce a Roma per essere affidato alle cure dello zio paterno Dionigi.



615-616. Campi. Chiesa di Santa Maria in Platea, Teodoro Donato di Chieti, particolari del soffitto. Il Battesimo di San Pancrazio e San Dionigi, e Diocleziano ordina la decapitazione di San Pancrazio.

Divenuti entrambi cristiani, furono battezzati da papa Cornelio e, successivamente, decapitati sotto l'impero di Diocleziano. Secondo la leggenda, una santa donna di nome Ottavilla avrebbe raccolto la testa del giovane Pancrazio, curandone la sepoltura, e sulla sua tomba venerata come quella di molti altri martiri sulla via Aurelia, sarebbe sorta, ai tempi di Simmaco, una basilica.

Nella prima tela in ordine cronologico è rappresentato il battesimo del giovinetto Pancrazio e dello zio Dionigi: questa è forse la scena meno significativa da un punto di vista sia iconografico che stilistico: infatti lo schema compositivo appare ancora di ascendenza tardocinquecentesca; e stupisce l'assoluta "fantasia", per dirla col Bindi, con la quale l'artista mescola stili e ordini architettonici, martiri in costume alla romana e prelati in abiti postridentini.

Piú interessante appare il dipinto raffigurante Pancrazio condannato da Diocleziano. Qui l'artista mostra una maggiore attenzione alla ricostruzione storica della scena, introducendo qualche citazione dal repertorio classico dell'iconografia dell'antica Roma. La figura di Diocleziano seduto su di un seggio deriva certamente da un'incisione o cartone che il nostro modesto artista doveva aver visto o possedere nella sua bottega. Ma assai ingenui ci appaiono i tentativi di rappresentare la statua di Minerva nuda, munita solo di elmo e lancia, emblema della giustizia romana. Qui Teodoro di Chieti mostra di non aver avuto modo di osservare alcun esemplare della statuaria antica presente a Roma; altrettanto ingenua ci appare l'architettura che fa da sfondo alla rappresentazione del martirio, costituita da un'improbabile esedra che testimonia una sorta di eco barocca nell'organizzazione spaziale della scena, la quale però è concepita in termini piuttosto classicisti, dati dall'appiattimento prospettico dei tre piani sui quali sono dipinti i personaggi. Ulteriore orientamento di tipo classicista ci sembra la scelta di rappresentare i cosiddetti "affetti" dei personaggi raffigurati che, attraverso la forzatura dei gesti, ma soprattutto delle espressioni, devono comunicare all'osservatore le loro passioni.

Piú complesso e forse anche meglio realizzato appare il dipinto centrale del soffitto di Santa Maria in Platea, raffigurante la gloria di san Pancrazio accolto in cielo dalla Trinità.

Qui, da un punto di vista iconografico, troviamo un esplicito riferimento alla resurrezione del santo, che sorge dal sepolcro come ci è narrato nell'antica fonte agiografica e, da un punto di vista compositivo, notiamo come l'artista mostri un maggiore respiro nel costruire l'intera scena. Egli non ha piú l'impaccio di rappresentare uno spazio reale, fatto di architetture contenenti figure; la scena si svolge nell'empireo ed è incentrata sulla visione miracolosa dell'assunzione in cielo di san Pancrazio. L'artista, in questo caso, ha potuto servirsi di una serie di disegni e cartoni riproducenti un repertorio di angeli, santi e trinità librantisi in volo, che certamente doveva costituire il materiale di studio di qualsiasi bottega di pittore, anche di provincia.

Analizziamo il dipinto da un punto di vista compositivo. Nonostante le ascendenze barocche, la rappresentazione mostra in realtà l'aspirazione ad un equilibrio compositivo di tipo classicista, o comunque settecentesco. Pur volendo realizzare un effetto «trompe l'oeil», il pittore organizza la composizione su quattro linee orizzontali ben distinte, sulle quali rappresenta i gruppi di figure. Il San Pancrazio è posto giusto alla metà della perpendicolare che divide in due la scena, linea che parte dalla colomba-Spirito Santo e arriva allo spigolo del sepolcro dipinto in basso.

È da chiedersi se tali scelte stilistiche siano da collegare con i movimenti arcadici di primo Settecento che fiorirono a Roma e a Napoli, o piuttosto, stando alle parole del Bindi, che fa di

Teodoro un artista isolato e provinciale, siano solo dovute alla persistenza di vecchi schemi prebarocchi perpetuatisi nelle botteghe di provincia. Gli studi moderni non si sono mai occupati, fino a questo momento, di ricostruire l'iter figurativo di questo artista teatino, del quale ignoriamo pressoché tutto, a parte le notizie del Bindi. Ma è probabile, a mio giudizio, che se pure egli non si recasse personalmente nei due grandi centri di cultura artistica, quali Roma e Napoli, fosse in qualche modo informato di quanto, sul piano figurativo, vi accadesse; come mostra, del resto, la decorazione a finte architetture del soffitto ligneo della chiesa, che presenta dei caratteri rococò in linea con come si dipingeva per analoghe decorazioni nella capitale pontificia e in quella borbonica

ROSANNA CIOFFI

### **Note**

<sup>1</sup>Cfr. PALMA 1833, Storia, III, p. 425. Il Vespoli Casanatte di cui parla lo storico abruzzese fu VII vescovo di Campli ed è ricordato per aver ottenuto nel 1700 le reliquie di San Pancrazio, che furono esposte alla venerazione, per la prima volta, nel busto d'argento del santo, patrono della città insieme alla Vergine. Il «lui» citato dal Palma fa riferimento all'vil vescovo di Campli, monsignor Falconj, morto a Rieti nella notte del 16 marzo 1730.

<sup>2</sup>Cit. da V. BINDI, Artisti Abruzzesi, Napoli 1883, pp. 282-283.



617. Campi. Chiesa di Santa Maria in Platea, Teodoro Donato di Chieti, particolare del soffitto. La Gloria di San Pancrazio,

# **I Santi Carlo Borromeo e Filippo Neri intercedono per le anime del Purgatorio Chiesa di Santa Maria della Pace Ancarano**

Del dipinto, che si pubblica per la prima volta in questa occasione, non sono pervenute notizie di sorta, all'infuori di due citazioni rinvenute tra i documenti conservati presso l'Archivio Diocesano di Ascoli Piceno: in quello piú antico, del 1887, il vicario del Vescovo cosí descrive la cappella del Purgatorio: «...con quadro intitolato al Crocifisso. Quadro grande di bella pittura con sotto altro piccolo quadro esprimente il ritratto di Giovanni Nepomuceno»; nell'altro, del 1904, il parroco, don Pietro Ortolani, elenca fra i dipinti su tela «tutti di forma rettangolare», dei quattro altari demoliti, anche quello delle «Anime del Purgatorio»<sup>1</sup>.

Si consideri peraltro che l'anno 1753 può essere assunto quale termine post quem, non risultando citato l'altare del purgatorio, nella visita pastorale effettuata dal vescovo Tommaso Manara<sup>2</sup>.

Dopo la demolizione del settecentesco edificio ecclesiale, il dipinto è stato collocato nella parete di sinistra della nuova chiesa parrocchiale: le due tele di piccole dimensioni, menzionate nella relazione del 1887, si trovano in sagrestia.

Del soggetto fanno parte, ai piedi della Madonna con il Bambino, i Santi Carlo e Filippo Neri, con in mezzo due puttini: l'uno espone una targa con la scritta «humilitas», l'altro reca in mano un vassoio contenente il Sacro Cuore, probabile frutto di un'aggiunta. Il dipinto serba peraltro tracce evidenti di rimaneggiamenti: il telaio, in origine centinato e con innesti mistilinei, è stato trasformato in rettangolare; la pianeta del San Filippo appare eccessivamente ampliata, in prossimità del vassoio con il Sacro Cuore.

Il basilare assunto, di derivazione marattesca e reniana, è dichiaratamente esemplato dalle figure dei santi, trasposte dalle due pale di Santa Maria in Vallicella a Roma: la Vergine col Bambino e i Santi Ignazio e Carlo, nella Cappella Spada, e il San Filippo Neri venera la Madonna.

La visione, armonica e serena, dei valori compositivi e chiaroscurali rinvia alla riforma classicista della cultura figurativa romana, intorno alla metà del secolo XVII: il "protoneoclassico" del Papato Lambertini (Benedetto XIV, 1740-1758), un fenomeno di gusto e non dottrinario che, muovendo dal recupero della grande tradizione bolognese e veneziana, aggiornate sui modi sfumati del marattismo, decantava l'esuberanza del rococo, in forme piú nitide e razionali, inserite in impianti equilibrati e ben orchestrati. Una ricerca che coinvolgeva in larga parte l'ambiente pittorico romano e di cui si fecero principali interpreti Agostino Masucci, Francesco Mancini, Pompeo Batoni, Stefano Pozzi, Gaetano Lapis, dando luogo ad una *koíné* figurativa in cui venivano a precisarsi precoci sentori di neoclassicismo<sup>3</sup>.

Le analogie di stile, di condotta pittorica e di repertorio fisionomico sembrano puntualizzarsi in direzione dei modi del marchigiano Gaetano Lapis (Cagli 1706-Roma 1776), il quale, formatosi a Roma con Sebastiano Conca, fu sensibile interprete del classicismo bolognese, venato da un marattismo dolce e ricercato, sí da essere soprannominato il «Carracetto», una formula, la sua, efficace ed accattivante, supportata da grandi risorse di mestiere, la quale, benché alle lunghe scadesse nell'appiattimento, gli assicurò in vita onori e commissioni, attestati dall'abbondante produzione disseminata nelle Marche, soprattutto nella natia Cagli, in Umbria, a Roma<sup>4</sup>.



618. Ancarano. Chiesa di Santa Maria della Pace, San Giovanni Nepomuceno, dipinto su tela.

Molti i confronti possibili con le opere dell'artista, intorno al 1750, contraddistinte da una piú rigorosa adesione alla corrente classicheggiante, nei modi di Carlo Maratta, e da una piú moderata e piú schiarita sonorità coloristica, nelle luci radenti, nelle ombreggiature brune, nel colorismo leggero e sfumato e nel generale tono olivastro. Vedi il puttino della Santa Lucia di Gubbio (chiesa di Santa Lucia) e quelli, in amabile conversazione, dell'Estasi di San Filippo (Cagli, chiesa di San Filippo), dove ricorrono anche la forma del telaio e le dimensioni. Il viso dell'Adeodato del San Nicola della chiesa di San Nicolò a Cagli è trasposto nel puttino ai piedi della Vergine di Ancarano e le Sante Artemisia e Januarina, ai Santi Celso e Giuliano a Roma, sono strette consanguinee della Madonna di Ancarano, mentre, per i dannati, un agevole raffronto si instaura con le figure in secondo piano nel Martirio di San Lorenzo nel Duomo di Jesi e in quello dei Santi Pietro e Marcellino a Roma, nella chiesa a loro dedicata<sup>5</sup>.

Come nelle opere citate, c'è la stessa solidità di impianto, uno studiato gioco di ombre, che si riversano sul paesaggio lontano, con i moderati effetti chiaroscurali che addolciscono le immagini e cioè un sereno contenuto classico, una melodiosa orchestrazione formale e, in generale, una piú moderata disposizione al colore.

Si propone pertanto di avvicinare la tela di Ancarano ai modi del Lapis, proposta da confermare dopo la pulitura, e di datarla entro il quinto decennio del Settecento<sup>6</sup>.

ELISA AMOROSI



619. Ancarani. Chiesa di Santa Maria della Pace, I Santi Carlo Borromeo e Filippo Neri intercedono per le anime del Purgatorio, dipinto su tela.

#### Note

<sup>1</sup>Documenti dell'Archivio della Curia Vescovile di Ascoli Piceno visionati da don Adalberto Bucciarelli; Relazione del Vice Parroco del 1887; relazione del Vice Parroco del 1904; Visita Pastorale del 1753.

<sup>2</sup>P. CAPPONI, Memorie storiche della Chiesa Ascolana e dei Vescovi che la governarono, Ascoli Piceno 1898, pp. 178 e 182.

<sup>3</sup>Per il "proto-neoclassico" vedi G. SESTRIERI, Sebastiano Conca, Gaeta 1981, pp. 64-66; I. FALDI, Gli inizi del Neoclassicismo in pittura nella prima metà del Settecento, in «Nuove idee e nuova arte nel Settecento italiano, Atti dei Convegni Lincei, Roma 1977, pp. 495-523; A. CLARK, Studies in Roman Eighteenth-Century Painting, a cura di E.P. Bowron, Washington 1981, p. 97; L. BARROERO, La pittura a Roma nel Settecento, in La pittura in Italia, cit., pp. 383-463.

<sup>4</sup>Per G. Lapis la bibliografia è in M.R. VALAZZI, Gaetano Lapis, in la pittura italiana, 11 Settecento, II, Milano 1990, pp. 759-760.

<sup>5</sup>Vedine le riproduzioni in C. ARSENI, G. Lapis. I dipinti, Cagli 1976; e in S. RUDOLPH, La pittura del Settecento a Roma, Milano 1983.

<sup>6</sup>Delle due tele che facevano parte dell'altare del Purgatorio, quella raffigurante San Giovanni Nepomuceno può essere, del pari, accostata ai modi del Lapis.

## **Immacolata Concezione con Bambino e Santi Chiesa di Santa Maria in Platea Campi**

Secondo la testimonianza del fiorentino Francesco Maria Gaburri, autore di alcune vite di artisti conservate in un manoscritto presso la Biblioteca Nazionale di Firenze. Sebastiano Conca avrebbe avuto una scuola di pittura frequentata da circa sessanta allievi<sup>1</sup>, provenienti da diverse parti d'Italia.

La storiografia più recente ha confermato, attraverso ulteriori ricerche documentarie, che la bottega del pittore di Gaeta era frequentata da un folto numero di discepoli. Tra questi, accanto a nomi di personalità più autonome quali il Lapis di Cagli o il Guglielmi di Palermo, dove essere, a mio giudizio, anche l'anonimo autore del dipin- 620 to di Campi, il quale mostra un'evidente dipendenza dallo stile di Sebastiano Conca<sup>2</sup>.

L'impianto compositivo del quadro risente alquanto dello schema presente in alcune tele di argomento sacro dipinte dal Conca, nelle quali appare evidente come su di una cultura di origine solimenesca si siano innestati elementi derivati dal classicismo romano di Maratta.

Un'opera che il nostro anonimo può aver tenuto presente è la cosiddetta Madonna del Rosario, firmata e datata 1714, che l'artista laziale dipinse per la chiesa romana di San Clemente<sup>3</sup> Oltre allo schema compositivo triangolare, con la Madonna seduta col Bambino poggiato sul ginocchio sinistro, posta in alto al centro tra due santi, esistono delle evidenti analogie soprattutto per quanto riguarda alcune tipologie.

Mettendo a confronto i due quadri si può notare come dal Conca derivi il "tipo" della Madonna, dall'ovale perfetto, leggermente inclinato e con gli occhi bassi, mai rivolti allo spettatore; come pure il Bambino, assai aggraziato e composto, con il solito pannolino a pieghe ben raccolte e disegnate.

Nel dipinto della chiesa di San Clemente manca l'angelo in volo che vediamo nella tela di Santa Maria in Platea, ma, a conferma di come quest'ultimo quadro sia quasi un centone di modelli desunti dal Conca, sarà utile fare riferimento ad un'opera tarda del pittore di Gaeta. Penso

infatti alla tela raffigurante Santa Lucia, dipinta per la chiesa dell'Annunziata di Capua, firmata e datata 1756, nella quale appare un angelo librato in aria che ricorda assai da vicino il san Michele Arcangelo del quadro di Campli.

La scelta di rappresentare questo angelo si collega al tema dell'Immacolata Concezione. Infatti la Vergine, raffigurata con l'aureola a dodici stelline e con un piede sulla mezza luna, non schiaccia, secondo l'iconografia tradizionale, la testa del serpente che simboleggia il maligno. Questo appare invece sotto le spoglie di un drago, contro cui sta per conficcarsi la lancia dell'arcangelo Michele.

Pur avendo radici piuttosto antiche, il culto dell'Immacolata Concezione ricevette dignità di dogma solo nel 1854, da papa Pio IX. Già il Concilio di Trento, infatti, lo riconosceva come degno di fede; ma fu soprattutto nella seconda metà del XVIII secolo e, in particolare, a Napoli, che questo culto ebbe particolare diffusione.

Nel 1757, un gesuita, Francesco Pepe, dette grande diffusione a questo culto, e si fece promotore dell'innalzamento di un monumento che lo richiamasse esplicitamente: la famosa guglia dell'Immacolata, che ancora oggi rappresenta il fulcro della piazza del Gesù a Napoli<sup>4</sup>.

Il santo domenicano raffigura san Vincenzo Ferrer, riconoscibile dalla fiammella posta sulla fronte e la tromba in mano, attributi iconografici che alludono all'ardore della predicazione del santo che, in alcuni casi, è rappresentato anche con le ali, quale «angelo dell'Apocalisse e predicatore dell'ultimo giudizio»<sup>5</sup>.



620. Campi. Chiesa di Santa Maria in Platea, Immacolata Concezione con Bambino e Santi.

#### Note

<sup>1</sup>Cit. da O. MICHEL, Vita, allievi e famiglia di Sebastiano Conca, in Sebastiano Conca (1680-1764), catalogo della mostra, Gaeta 1981, p. 40.

<sup>2</sup>Ringrazio Ferdinando Bologna per avermi indicato il nome di Conca come modello piú affine e per i consigli che mi ha generosamente fornito nel corso di queste mie ricerche sull'Abruzzo teramano.

<sup>3</sup>Il dipinto è pubblicato in Sebastiano Conca, cit., p. 103, fig. 9a.

<sup>4</sup>Cfr. R. CIOFFI, Manifatture e produzione plastica nel '700, in Cultura materiale, arti e territorio in Campania, inserto n. 29 della rivista «La Voce della Campania, n. 3, 1980, pp. 471-486.

<sup>5</sup>Cfr. Bibliotheca Sanctorum, Roma 1966, ad vocem.

# **Pietà**

## **Chiesa di San Francesco**

### **Villa Passo**

È una copia fedele e abbastanza antica del famoso dipinto di Annibale Carracci, oggi conservato presso la Pinacoteca di Capodimonte.

L'opera di Annibale è descritta dal Bellori, che ebbe occasione di vederla presso il cardinale Farnese: «...non dobbiamo trascurare in silenzio... la Pietà con la Vergine a sedere al monumento, la quale con una mano sostiene in seno la testa del figliuolo morto, e apre l'altra, riguardandolo con dolore. Feceui con molta espressione, un Angioletto che tocca col dito una spina della corona, e duolsi della puntura»<sup>1</sup>.

Per datare questa copia occorre rifarsi alle testimonianze documentarie relative al suo originale. La Pietà risulta elencata nell'inventario Farnese del 1653 e registrata nel palazzo del Giardino a Parma nel 1670. Nel 1734 giunse a Napoli, insieme a gran parte della collezione farnesiana, ereditata da Carlo di Borbone, figlio di Elisabetta Farnese.

È ipotizzabile che il copista abbia potuto realizzarla a Napoli, nel corso del Settecento.

ROSANNA CIOFFI

#### **Note**

<sup>1</sup>Cit. da L'opera completa di Annibale Carracci, Milano 1976, p. 109.



621. Villa Passo. Chiesa di San Francesco, Pietà, copia da Annibale Carracci.

## **Madonna del Rosario**

### **Chiesa di Santa Maria della Pace**

### **Ancarano**

La tela, che giaceva ripiegata sotto materiali di vario genere, fu rinvenuta nel 1982 da don Tommaso Monti negli scantinati del nuovo edificio ecclesiale, dove era stata accantonata, verosimilmente a causa del pessimo stato di conservazione, che non ne aveva consentito l'esposizione nel 1967, all'atto del trasferimento degli arredi della vecchia parrocchiale demolita dal Genio Civile<sup>1</sup>.

Un inventario del 1887 reca la descrizione di quattro cappelle, fra cui quella di «Maria del Rosario», la quale «contiene il quadro di alta dimensione e si vuole di Nicola Monti pittore ascolano, esprime il Mistero (della Redenzione), ed il ritratto del Sacro Cuore di Gesù... Nel coro da un lato di fronte evi un grande quadro bellissimo ed antichissimo rappresentante i 15 misteri. Ed è del Cinquecento». Non sono peraltro chiarite le motivazioni che indussero a rimuoverlo dall'altare del Santissimo Rosario, citato nella visita pastorale che il vescovo T. Marana effettuò nel 1753, in occasione della ricostruzione e della consacrazione della nuova chiesa, né quelle che presiedettero alla sostituzione del dipinto cinquecentesco con quello in esame, che avvenne probabilmente fin dall'anno di esecuzione.

Dal tenore del documento del 1887 si ricava che a quel tempo il patrimonio artistico di Santa Maria della Pace si manteneva integro e in condizioni soddisfacenti. Ma già nel 1904, al tempo del vice parroco don Pietro Ortolani, i quattro altari erano stati demoliti e di tutti i dipinti, peraltro elencati, non viene precisata la collocazione<sup>2</sup>.

L'indicazione riferita dal documento vescovile del 1887 a Nicola Monti, peraltro suffragata dai caratteri stilistici che si potevano, pur faticosamente, rilevare al momento del rinvenimento, ma anche dal particolare incupimento del colore, fenomeno comune a buona parte della produzione nota dell'artista, ha trovato conferma nel corso della pulitura, con la scoperta, sull'alzata del gradino in primo piano, della firma: «Nicolaus Monti in Asculo pinx: 179...>>. La presenza di una lacuna non permette di leggere con chiarezza l'ultima cifra, di cui rimane una barretta superiore di quella che dovette essere un «1», fatte le debite esclusioni e considerando che il pittore risulta morto nel 1795.

Riconosciuto dalle fonti come il principale pittore ascolano del Settecento, Monti è una personalità artistica ancora poco nota agli studi e alla critica. La sua produzione è oggi documentata da una ventina di dipinti sicuramente autografi e la sua conoscenza resta ancora affidata, per una seppur parziale ricostruzione, alle notizie riportate dal Cantalamessa-Carboni, che scriveva a trentacinque anni dalla sua morte, e a quelle che del suo soggiorno a Roma forniscono i coetanei B. Orsini e A. Mariotti, ambedue perugini<sup>3</sup>.

Un'esauriente ricostruzione dell'attività dell'artista, che fu molto operoso nel territorio ascolano e nelle città limitrofe dell'Umbria e dell'Abruzzo, non è stata ancora compiuta. Numerosi dipinti, come fa notare Zampetti, necessitano di restauro ed è difficoltosa la ricognizione delle opere, perché le attuali ubicazioni non corrispondono più a quelle originarie. Niente è emerso, tra l'altro, dalle accurate indagini compiute per la redazione delle «Ricerche in Umbria su 600 e 700», che pur hanno toccato la zona di confine con le Marche.

Ai primi rudimenti, appresi in patria alla scuola di Biagio Miniera, che sembrano non aver lasciato traccia nella sua formazione artistica, seguì il tradizionale viaggio di studio a Roma, compiuto intorno alla metà del secolo, con il vero e proprio alunnato presso la fiorentina e frequentata bottega del lucchese Pompeo Batoni. In questo ambiente, ricco di sollecitazioni e di varie esperienze, poté maturare la sua formazione e raccogliere i primi successi che furono legati alla sua straordinaria abilità di copista che gli valse l'ammirazione di collezionisti e conoscitori, come l'inglese Gavin Hamilton, insieme ad ambiti riconoscimenti. Nel 1758 ottenne il premio all'Accademia di San Luca; assai celebrata fu l'ancona d'altare dipinta per la chiesa della Madonna di Monterone. A questo punto, per usare le parole del Cantalamessa-Carboni, «...Se questo pittore avesse posto sua stabil dimora in quella grande città, laddove l'artista ha tanti

mezzi per farsi eccellente e laddove al Monti sembrava che fortuna volesse arridere, egli senza dubbio avrebbe fatto molti maggiori progressi nell'arte... e sarebbe venuto in fama grande»<sup>4</sup>.

L'esperienza romana costituisce l'elemento decisivo del suo bagaglio culturale, che lo guiderà in maniera costante nelle efficaci composizioni di destinazione religiosa che rispondevano alle esigenze della committenza, legata a soluzioni convenzionali di pittura di carattere devozionale; nelle fonti sono anche contenuti accenni ad una, non meglio nota, attività di ritrattista, mentre nulla viene riferito per quanto attiene alla pittura murale, di cui peraltro non si ha testimonianza alcuna.

Nonostante la continua operosità e la considerazione di cui godette, per i suoi meriti artistici, ma anche per le sue doti umane, il Monti visse ad Ascoli in povertà, fatto che «fece sì che in qualcuno dei suoi quadri adoperasse colori men buoni e che non reggono al tempo»<sup>5</sup>.

Il rinvenimento del dipinto di Ancarano, ignorato dalle fonti e dalla letteratura artistica, viene a costituire un contributo significativo alla conoscenza di Nicola Monti.

Esso raffigura la Madonna con accanto il Bambino, in piedi, che porge il Rosario a San Domenico che a sua volta lo consegna a Santa Caterina da Siena, alla presenza di San Vincenzo Ferrer. Il soggetto, che non ricorre nelle opere certe del Monti, compendia due tradizioni domenicane: quella dell'apparizione della Vergine a San Domenico, avvenuta nel 1210 ad Albi, e quella della contemplazione dei quindici misteri della Redenzione, legata al culto della Madonna del Rosario che ebbe grandissima diffusione ad opera delle confraternite a partire dal 1478 c, tanto più, dopo il 1571, avendo Pio V associato la vittoria di Lepanto a questa devozione.

In luogo della usuale formula iconografica, invalsa dalla fine del secolo XVI, che dispone le scene lungo il contorno della tela, il Monti adotta la bella invenzione di effigiare i misteri, suddivisi in gloriosi, gaudiosi e dolorosi, rispettivamente in una bandiera, in un labaro e in un clipeo e di dare forma ai sentimenti dei tre gruppi, nell'espressione di altrettanti angioletti, tripudiante il primo, ridente il secondo, piangente il terzo.

Questo soggetto è riproposto in un'altra tela, anch'essa inedita e localmente riferita al Monti, collocata nel secondo altare di sinistra della chiesa di Santa Croce a Bellante (Teramo), con alcune varianti: oltre ai Santi Domenico e Caterina vi figurano tre santi «antipeste» di cui sono riconoscibili, per i consueti attributi, San Rocco e San Lorenzo.

Il dipinto di Ancarano si fa apprezzare per il ben riuscito studio dell'impianto compositivo, costruito a spirale, in cui tutte le figure, partendo dal Bambino, sono collegate da gesti rituali e rallentati, rifusi dal fascio di luce che scende imperiosamente da sinistra e fa risaltare gli incarnati.

L'estrema semplicità dell'esposizione pittorica denota la capacità raggiunta dal Monti nell'illustrare, in forma pacata ed essenzialmente didattica, le narrazioni sacre.

Non troviamo le efficaci caratterizzazioni ricorrenti nella prima produzione e la resa realistica dei particolari d'ambiente, vedi a proposito l'Educazione della Vergine della Pinacoteca di Ascoli, la Crocifissione della chiesa di San Francesco, la Beata Rita e Santa Chiara in Santa Maria del Buonconsiglio. È tuttavia presente lo stesso clima domestico e non viene meno l'amorevole cura dedicata alle singole figure. Una linea espressiva in cui si collocano anche le tele del Duomo

di Fermo (Ascoli Piceno) e quella degli Agostiniani Scalzi di Monte San Martino (Macerata). Appartengono invece ad una successiva e piú stanca fase produttiva i Santi domenicani della Pinacoteca Civica di Cingoli (Macerata), rimpicciolite e convenzionali figure confusamente affollate, ed anche la Madonna del Rosario di Bellante, i cui valori compositivi appaiono disarticolati, piú deboli e stereotipati i personaggi<sup>6</sup>.



622. Ancarano. Chiesa di Santa Maria della Pace, Madonna del Rosario. Dipinto su tela.

Altre due tele nella stessa chiesa di Santa Croce di Bellante, inedite, tradizionalmente riferite al Monti, raffiguranti Rachele al pozzo e Abigail pacifica David, collocate entro cornici in stucco nella zona presbiteriale, testimoniano la felicissima disposizione dell'ascolano alle ambientazioni naturalistiche ed inoltre inducono netta la sensazione della perdurante vitalità dei trascorsi romani, ben assimilati dal magistero del Batoni, così come esemplato dalla figura di Abigail, ripresa dalla Lucia del Martirio di Santa Lucia firmato nel 1759, oggi nel Museo della Reale Accademia di Belle Arti di San Fernando a Madrid.

Per concludere un ulteriore, ancora una volta inedito, contributo, utile alla conoscenza del Nostro: si tratta di una stampa che tale Arcangelo Magini trasse da un disegno del Monti del

1794, che aveva per oggetto una immagine miracolosa della Vergine che si venerava nella chiesa rurale di San Simplicio ad Ancarano<sup>7</sup>.

ELISA AMOROSI

## Note

<sup>1</sup>Quattro dei dipinti pubblicati nella presente occasione sono stati restaurati per il fattivo interessamento del parroco, don Tommaso Monti, il quale ne ha assicurato il finanziamento, grazie alle lergizioni del popolo di Ancarano. Gli interventi sono stati eseguiti dal signor Rino Altero Angelini di Ascoli con la direzione tecnico-scientifica di chi scrive.

<sup>2</sup>P. CAPPONI, Memorie storiche della Chiesa Ascolana e dei Vescovi che la governarono, Ascoli Piceno 1898, p. 178 c p. 182. Documenti dell'Archivio Vescovile di Ascoli Piceno visionati da don Adalberto Bucciarelli: 1) Relazione del Vice Parroco di Ancarano, del 1887; 2) Relazione del Vice parroco Pietro Ortolani, del 1904; 3) Visita Pastorale del Vescovo Tommaso Manara, del 1753.

<sup>3</sup>B. ORSINI, Descrizione delle pitture, sculture, architetture della insigne città di Ascoli, Perugia 1790, p. 253; A. MARIOTTI, Lettere pittoriche perugine, Perugia 1788, p. 274.

<sup>4</sup>G. CANTALAMESSA-CARBONI, Memorie intorno i letterati e gli artisti ascolani, Ascoli Piceno 1830, pp. 268-271; A. RICCI, Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca d'Ancona, Macerata 1834, pp. 430-432; G. FABIANI, Artisti del Sei-Settecento in Ascoli, Ascoli Piceno 1961, pp. 141-144; L. DANIA, La pittura del Settecento nel maceratese, in «Studi Maceratesi», XII, 1976-1978, pp. 132-133; C. MAGGINI, Monti Nicola Antonio, in La pittura in Italia, Il Settecento, II, Milano 1990, pp. 801-802; P. ZAMPETTI, La pittura nelle Marche, vol. iv, Firenze 1981, pp. 125-126.

<sup>5</sup>CANTALAMESSA-CARBONI, op. cit.

<sup>6</sup>DANIA, op. cit.

<sup>7</sup>Ho preso visione della stampa nella sagrestia di Santa Maria della Pace.

Sulla prima, originale del quadro di Campi, l'autore fornisce un'utile descrizione iconografica, ancorché quasi priva di osservazioni stilistiche e incline a individuare le qualità del quadro in base a criteri rigorosamente accademici, ancora legati alla cosiddetta «teoria degli affetti».

Infatti a proposito del San Francesco scrive: «...quel frate tutto canuto e spirante venerazione, com'è sicuro della potenza divina e con quanta tranquillità di spirito benedice l'estinto giovine. Il quale appena tocco dalla sua mano sviluppa gl'involgimenti del feretro intorno a se; e voi lo vedete rivivere a poco a poco senza che la mortal pallidezza si sia ancor tutta mutata nella primiera vivacità. Come giubila questa donna, con quale affetto di gratitudine rende grazie al caritatevole fraticello, con quanta forza d'amore si lancia al collo del figlio ricuperato! Guardate la meraviglia in colui che sta ginocchione, ed era per avventura uno de' portatori del feretro; la curiosità di quell'altro che spintosi presso al giovine par che voglia esser certo se qui si sogna o

quegli è veramente risorto. Un de compagni del Santo si sporge innanzi inchinandosi piamente e, giunte le mani, dir sembra tra se medesimo: oh santa carità di Francesco! Oh il tesoro celeste che abbiamo in casa! Ma non si facile a prestar fede sen viene a chiesa quel vecchio che voi vedete all'indietro, e dà udienza appena al narrare di quello che gli è vicino. Di là incomincia il popolo ad affollarsi e contrastano uno coll'altro per farsi avanti... Ammiravamo tutti il componimento, e come in piccolo spazio fossero senza confusione introdotte e con armonico aggruppamento disposte tante persone; e chi ne lodava il disegno, chi si allettava in certe piacevolezze di colorito; né finivano mai contemplando la distribuzione della scena e il giuoco quasi magico delle ombre. E come piú volte vi respingemmo gli occhi nell'andar via ci parevano le figure non già dipinte ma piú sporgenti una dell'altra muoversi manifestamente<sup>2</sup>.

Il Bianchini, come egli stesso afferma, osservò il quadro direttamente nello studio dell'artista, insieme «... a tutti coloro che ne' tre ultimi anni cercarono cose d'arti qui in Roma»<sup>3</sup>. Tenuto conto che l'autore scrive nel '30, si ricava che il quadro, commissionato da Ferdinando I di Borbone, fu iniziato nel '27.

Tra «coloro che cercarono cose d'arti... in Roma» dove essere, a mio giudizio, anche l'autore del quadro di Campli, che sin da ora propongo di identificare con Muzio Muzii (1780-1835), uno sconosciuto pittore teramano, che fu allievo a Roma di Vincenzo Camuccini.

C'è da ricordare innanzitutto che il quadro dell'artista romano giunse a Napoli nel 1835, anno della morte del Muzii; dunque, data la qualità della copia, si potrebbe ipotizzare che lo stesso maestro avesse concesso all'antico discepolo di realizzarla davanti all'originale nel suo stesso atelier.

Ma chi era Muzio Muzii? Di questo artista, menzionato dagli studiosi locali solo come maestro del pittore teramano Giuseppe Bonolis, sinora non si conosceva nessun'opera, essendoci pervenute solo delle notizie biografiche da un «fondo» di carte relative all'archivio Muzii, conservato presso la Biblioteca provinciale di Teramo<sup>4</sup>.

Sappiamo che egli nacque a Teramo nel 1780 da famiglia nobile, e che nel 1802 ottenne una pensione «per designazione» reale, affinché potesse continuare a studiare nella capitale pontificia<sup>5</sup> presso l'Accademia di San Luca, sotto la guida di Vincenzo Camuccini.

Ci è impossibile, per ora, senza aver ancora rintracciato nessun altro dipinto del Muzii, poterne delineare l'iter figurativo, ma se è da pensare che Camuccini sia stato per lui il modello primario sin dagli esordi, dobbiamo ipotizzare che egli ne abbia seguito tutte le varie fasi stilistiche, senza essere mai in grado di elaborare un linguaggio autonomo. Le citate fonti documentarie ne ricordano infatti solo l'attività didattica a Teramo, iniziata nel 1811 con un finanziamento del Comune e, successivamente, dal 1819, presso il Collegio di San Matteo della stessa città, presso il quale ricopri la cattedra di disegno. Nel 1821, per motivi politici, Muzii fu allontanato dal Collegio, e da allora si perdono quasi del tutto le sue tracce, fino alla sua morte, avvenuta a Teramo nel 1835.

Forse furono anche le sue idee liberali a farlo ripiegare sull'insegnamento, nell'impossibilità di ottenere committenze pubbliche o aristocratiche.

Ma allora come spiegare il soggetto religioso della chiesa di Campli? Purtroppo non abbiamo testimonianze documentarie sulla committenza dell'opera, ciò che può aiutarci in questo caso è

la scelta di realizzare la copia da un quadro camucciniano, di soggetto agiografico, ma di spirito ancora fortemente neoclassico. Infatti non siamo di fronte alla solita rappresentazione devota di tradizione locale; dovette certo destare impressione questo dipinto, copiato da un quadro tardo del Camuccini, ma nel quale ritornano, almeno nei caratteri stilistici, «l'oratoria civile della Morte di Cesare e della Morte di Virginia. C'è da rilevare infatti che l'artista ha caratterizzato l'aspetto soprannaturale della rappresentazione con tre angeli, la cui presenza serve a testimoniare che ci troviamo di fronte ad un miracolo. Pur nella loro grazia, dissonante con la severità teatrale degli altri personaggi rappresentati, questi angeli si integrano perfettamente nello schema compositivo, in quanto posti sulla stessa diagonale sulla quale è dipinta la testa del santo.

Ad un'attenta lettura emergono, però, delle differenze tra la copia e l'originale.

C'è da notare, innanzitutto, che Muzii arretra la visione prospettica; mentre Camuccini costruisce la scena del miracolo assai ravvicinata rispetto all'osservatore, quasi a coinvolgerlo direttamente in ciò che sta accadendo, l'artista teramano sposta all'indietro la composizione delle figure, facendo perdere all'evento rappresentato quel carattere di "verità" perseguito dai grandi artisti neoclassici. Nella copia viene a mancare la visione d'insieme che caratterizza l'originale; pur facendo riferimento ad un repertorio di modelli cinque-secenteschi ormai canonico per gli artisti neoclassici, il pittore romano era riuscito a realizzare un'opera coerente e calibrata, grazie alla capacità di rielaborare quei modelli in uno stile comunque originale, caratterizzato da un grande talento disegnativo, e in grado di raffigurare a livello espressivo i vari sentimenti dei personaggi rappresentati.

Nella copia, invece, si distinguono più facilmente i referenti raffaelleschi e carracceschi, e c'è da notare come Muzii abbia sentito l'esigenza di schiarire i colori per dare una maggiore vivacità alla scena rappresentata.

ROSANNA CIOFFI

623. Campli. Chiesa di San Francesco, il miracolo di San Francesco di Paola che guarisce Nicola D'Alessio.



5 OCT. IANVS. CURRVS. SER. PAR. ET. PLA. TVS. FAMILIARVS. LA. VIS. ANE. NA. A.



## VI. Arti minori

### Arti minori a Campli

Alessandro Boccabarile, vescovo di Ortona e dal 12 maggio del 1600 anche di Campli<sup>1</sup>, fu assai generoso nelle donazioni alle cattedrali di queste due città. Francesco Brunetti e lo storico Nicola Palma ricordano, infatti, suppellettili e paramenti sacri di pregio da lui donati alla chiesa di Santa Maria in Platea a Campli dei quali ancora oggi si conserva un pastorale con il suo stemma costituito da un leone rampante circondato da sei rombi<sup>2</sup>. Al periodo del suo vescovato che va dal 1600 al 1623, anno in cui morì, si devono riferire anche la cattedra vescovile della stessa chiesa che reca il suo stemma unito a quello di Campli, una città turrita, e il coro ligneo posto dietro l'altare maggiore della navata centrale, la cui esecuzione fu proposta dalla congregazione capitolare del 19 dicembre del 1600<sup>3</sup>.

Il coro, in legno di noce, dal semplice impianto ad un solo ordine, è costituito da quindici stalli separati da braccioli formati da alette a volute terminanti in volti umani scolpiti con un intaglio forte e semplificato attento a rendere i tratti fisiognomici con intensa espressività; gli schienali invece, profilati da modanature lisce, recano negli specchi cornici romboidali. Sormontato da un cornicione aggettante ornato da motivi classici, ovuli e dentelli, e dal giglio araldico dei Farnese, dei quali la città divenne feudo dal 1538<sup>4</sup>, il coro si colloca nella produzione di gusto manieristico in uso nelle botteghe locali, che erano a conoscenza anche di modi nordico-transalpini diffusi nei prodotti lignei di alcune chiese del Vomano e del Mavone dei primi decenni del XVII secolo. Cariatidi e telamoni resi con la medesima costruzione facciale, dal taglio secco e rigoroso che a volte ricordano «modelli afro-asiatici per i forti richiami a forme primitive»<sup>5</sup>, si ritrovano, infatti, nell'altare maggiore della chiesa di Santa Maria la Nova DAT, II a Cellino Attanasio, ma anche in quello dell'Annunziata di Montepagano o nel coronamento dell'altare del Rosario nella chiesa di San Pietro a Fano Adriano<sup>6</sup> esempi tutti DAT, dell'intaglio in legno praticato nelle zone del Teramano dove è ravvisabile una forza 'espressiva che caratterizza anche le protomi umane del coro di Campli dagli zigomisporgenti, dagli occhi tondeggianti e dai lineamenti prognati. Alle stesse maestranze che eseguirono il coro ligneo va riferita anche la cattedra vescovile, dalla struttura ancora tardo-cinquecentesca nei braccioli a volute che poggiano su animali fantastici alati dai volti umani, modellati con la medesima intensità fisiognomica e nell'alto schienale definito da paraste scanalate, sulle quali sono due telamoni recanti gli scudi con gli stemmi del Boccabarile e di Campli, non lontani da quelli che

delimitano l'altare ligneo della chiesa di San Leonardo ad Isola del Gran Sasso, che sebbene rechi la data 1631, è permeato ancora di modi manieristici<sup>7</sup>.

Si è detto che il Brunetti e il Palma annoverano tra le donazioni del Boccabarile alla cattedrale di Campli alcuni paramenti sacri; di essi resta una pianeta in damasco verde con lo stemma del vescovo. Non vi appartengono invece altre due pianete.

La prima, con lo stemma del vescovo Vespoli-Casanatte (1675-1716), in damasco broccato in oro e in seta rosa, verde e grigio con motivi di spighe e cornucopie, bordata da galloni dorati<sup>8</sup> presenta un disegno asimmetrico finemente articolato e sfumato nel fondo affine ai tessuti «bizarre» di derivazione francese ma diffusi e alla moda anche in Italia alla fine del Seicento<sup>9</sup>. L'altro esemplare, poi, completo di stola e mani polo<sup>10</sup>, in sciamito di seta avorio, è reso più prezioso da un ricamo a motivi vegetali in oro, rosso, arancio, giallo e verde secondo un disegno simmetricamente organizzato intorno ad un asse centrale, costituito da un tulipano contornato da foglie, spighe e grappoli d'uva. Ne deriva un raffinato effetto d'insieme morbido e leggero per il sapiente uso dei punti lunghi e corti lanciati alternativamente in modo che le zone colorate siano intersecate le une nelle altre, dalla tonalità di colore più scuro a quella più chiara, attraverso passaggi inavvertibili e per il ricamo in oro spesso discretamente rilevato su pergamena. Un effetto plastico e pittorico che permette di assegnare questo esemplare ai primi decenni del Settecento quando, abbandonati ormai i complessi moduli barocchi, si produssero tessuti e ricami dal disegno chiaro ed equilibrato, attento al dato naturalistico e pittorico. Intanto, in assenza di una specifica documentazione, risulta difficile la individuazione del centro nel quale fu prodotto questo parato anche in considerazione del fatto che simili ricami erano eseguiti in quasi tutti i monasteri femminili dove le monache - Orsoline, Benedettine ecc. - , durante il corso del Seicento e del Settecento, furono ricamatrici abilissime e non si limitarono soltanto a decorazioni vegetali, ma realizzarono spesso con il punto rilanciato figurazioni sacre desunte dai dipinti coevi<sup>11</sup>.

Riferibile alla committenza di Alessandro Boccabarile è, invece, il ricordato pastorale<sup>12</sup>. Formato da un baculo diviso in cinque segmenti in lamina d'argento sbalzata ed incisa con tralci di vite su un'anima di legno, raccordati da anelli tutti uguali tra loro, con motivi a treccia, il pastorale presenta il nodo in forma di edicola circolare nelle cui nicchie sono sbalzate le figurette di San Giovanni Battista, San Pietro, San Berardo, San Lorenzo, l'Arcangelo Michele e Santa Margherita d'Antiochia. Esso poggia su una vasca baccellata nascente da un fascio di foglie d'acanto, conclusa nella parte superiore da una calotta emisferica con motivi a volute simmetriche e raccordate e gli stemmi del Boccabarile e di Campli con i gigli farnesiani. Dal nodo superiore, nella cui parte interna è il marchio dell'argentario (AL), allo stato degli studi non identificabile, parte il riccio decorato con motivi vegetali spiraliformi; esso nella parte inferiore reca, in una corposa voluta, la testa di un cherubino e termina, al centro, con una statuina a tutto tondo con la Vergine e il Bambino.



624-626. Campi. Chiesa di Santa Maria in Platea, coro ligneo e particolari, primo quarto del XVII secolo.

627-629. Campli. Chiesa di Santa  
Maria in Platea, cattedra vescovile e particolari, primo quarto del XVII secolo.





630-631. Campli. Chiesa di Santa Maria in Platea, pianeta, fine XVII secolo.



632. Campli. Chiesa di Santa Maria in Platea, pianeta, particolare dello stemma.

Databile tra il 1600 e il 1623, anni nei quali, si è detto, Alessandro Boccabarile fu vescovo di Campli, il pastorale è stato, senza precise motivazioni, inserito nella produzione abruzzese seicentesca dal Balzano<sup>13</sup>. Ma l'impossibilità di identificare il punzone dell'argentiere, l'assenza di quello di garanzia<sup>14</sup> e le sue caratteristiche formali e decorative che rinviano piuttosto ad ambiente napoletano rendono tutt'altro che sicura questa localizzazione. Tuttavia in considerazione del fatto che agli inizi del XVII secolo l'oreficeria abruzzese, perdute ormai le caratteristiche che l'avevano resa famosa durante il corso del Quattrocento e del Cinquecento<sup>15</sup>, si apre ai modi napoletani di marca fanzaghiana, come è evidente in alcuni esemplari del tipo delle croci di Poggio Picenze e di Pizzolo<sup>16</sup>, non è improbabile che anche l'esemplare di Campli sia stato prodotto in una bottega orafa sensibile alla penetrazione di questi portati. Non è però da escludere che esso possa essere stato realizzato proprio a Napoli, dove lo stesso Boccabarile aveva soggiornato per qualche tempo come Residente per conto del duca di Parma<sup>17</sup>, avendo così

modo di apprezzare la produzione orafa locale, in quel momento particolarmente fiorente. A tale ipotesi inducono le caratteristiche formali, decorative e tecniche del pastorale in esame che presenta confronti stringenti con alcuni oggetti realizzati nella città partenopea tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento. Il baculo ornato da corpose foglie d'acanto, infatti, non è molto lontano da quello del pastorale con bollo consolare di Orazio Scoppa donato tra il 1625 e il 1630 dall'arcivescovo Jacobus Theodulus alla cattedrale di Amalfi, mentre il nodo ad edicola architettonica con nicchie profilate da colonne ioniche e gli ornati della calotta sovrastante rinviano alla parte superiore del reliquiario, di fattura napoletana, che l'arcivescovo Paolo Tasso donò alla chiesa del Purgatorio di Lanciano nel 1593<sup>18</sup>.



633-634. Campli. Chiesa di Santa Maria in Platea, pianeta, primo quarto XVIII secolo.

Ma è soprattutto la resa plastica della testa del cherubino alla base del riccio che lascia pensare all'ambiente napoletano. Simili angioletti dagli zigomi alti, dai volti paffuti e dai riccioli ribelli sulla fronte di marca fanzaghiana popolano numerose oreficerie seicentesche sacre e profane realizzate a Napoli. Basti qui ricordare i cherubini posti a sostegno dell'urna reliquiario di Sant'Antonio Abate o quelli del più tardo calice del monastero di Santa Chiara a Napoli<sup>19</sup> o ancora quelli che ornano la base e le coste dei candelieri di una collezione privata barese resi noti dal Catello<sup>20</sup>. E, pertanto, in questa direzione che credo vada ricercata la formazione dell'autore del pastorale di Campli che, se da un lato appare partecipe negli ornati dei più aggiornati portati decorativi dell'oreficeria napoletana, dall'altro, nella conclusa rigidità dei

pannaggi delle vesti e nella fissità fisiognomica delle figurette sbalzate dei santi nel nodo e della statua con la Madonna e il Bambino è ancora legato a cifre stilistiche più arcaiche degli anni nei quali l'esemplare fu realizzato.

La presenza del bollo di garanzia di Napoli e del console verificatore della zecca, nonché di quello dell'argentiere, permette, invece, di indicare inequivocabilmente l'0648-649 rigine napoletana e la datazione delle tre cartegloria conservate sempre in Santa Maria in Platea. Di diverse dimensioni<sup>21</sup> in sottile lamina d'argento, con anima di legno, sbalzata, sagomata e decorata da grandi volute contrapposte, le cartegloria, infatti, recano sul lato sinistro in una voluta il punzone del console Giacinto Bonacquisto del quale si hanno notizie tra il 1741 e il 1754, e quello dell'argentiere Nicola De Angelis, nativo di Avellino, e attivo a Napoli dal 1731 al 1739<sup>22</sup>.



647. Campli. Chiesa di Santa Maria in Platea, braccio reliquiario di san Pancrazio, primo quarto del XVIII secolo.

Ad ambiente napoletano rinvia anche il Braccio Reliquiario di San Pancrazio, in argento sbalzato e cesellato, in forma di braccio ricoperto da una manica terminante in una trina dalla quale fuoriesce la mano modellata con grande naturalezza che stringe la palma del martirio<sup>23</sup>. Poggiato su una base circolare ornata da volute e festoni con eleganti piedini a riccio, il reliquiario reca il bollo di garanzia di Napoli, in parte abraso, ma con i millesimi che indicano una datazione settecentesca ravvisabile d'altro canto anche nella forma e nel decoro dell'esemplare.

Di San Pancrazio, protettore di Campli, si conserva in Santa Maria in Platea anche la reliquia del cranio portato nella città nel 1700 dal vescovo Giovanni Vespoli-Casanatte (1675-1716), ricordato dal Coletti e dal Palma per l'attenzione alla dignità e allo splendore del culto. Per questa reliquia egli fece realizzare, anche con il concorso economico dei camplesi, un busto «assai ben inteso e magnifico... che venne esposto la prima volta alla venerazione nella festa del 1704 celebrata perciò con istraordinaria pompa»<sup>24</sup>, non solo, ma, sempre secondo quanto si rileva dai registri notarili, oltre ad elargizioni per la Cappella musicale del santo patrono, donò

alla Cattedrale una croce di gran pregio e sei splendidi candelabri d'argento con il suo stemma e l'immagine di San Pancrazio<sup>25</sup>.

Questi ultimi oggetti sono stati purtroppo trafugati, mentre si conserva il ricordato reliquiario che nella parte anteriore della base, in una targa sagomata, reca la scritta:

SAC CAP

CRISTI MARTI

PANCRATI CIVIT

CAMP PATRONI AB

ILL.MO DNO IOVES P

LICASANATE DONO

DATUM

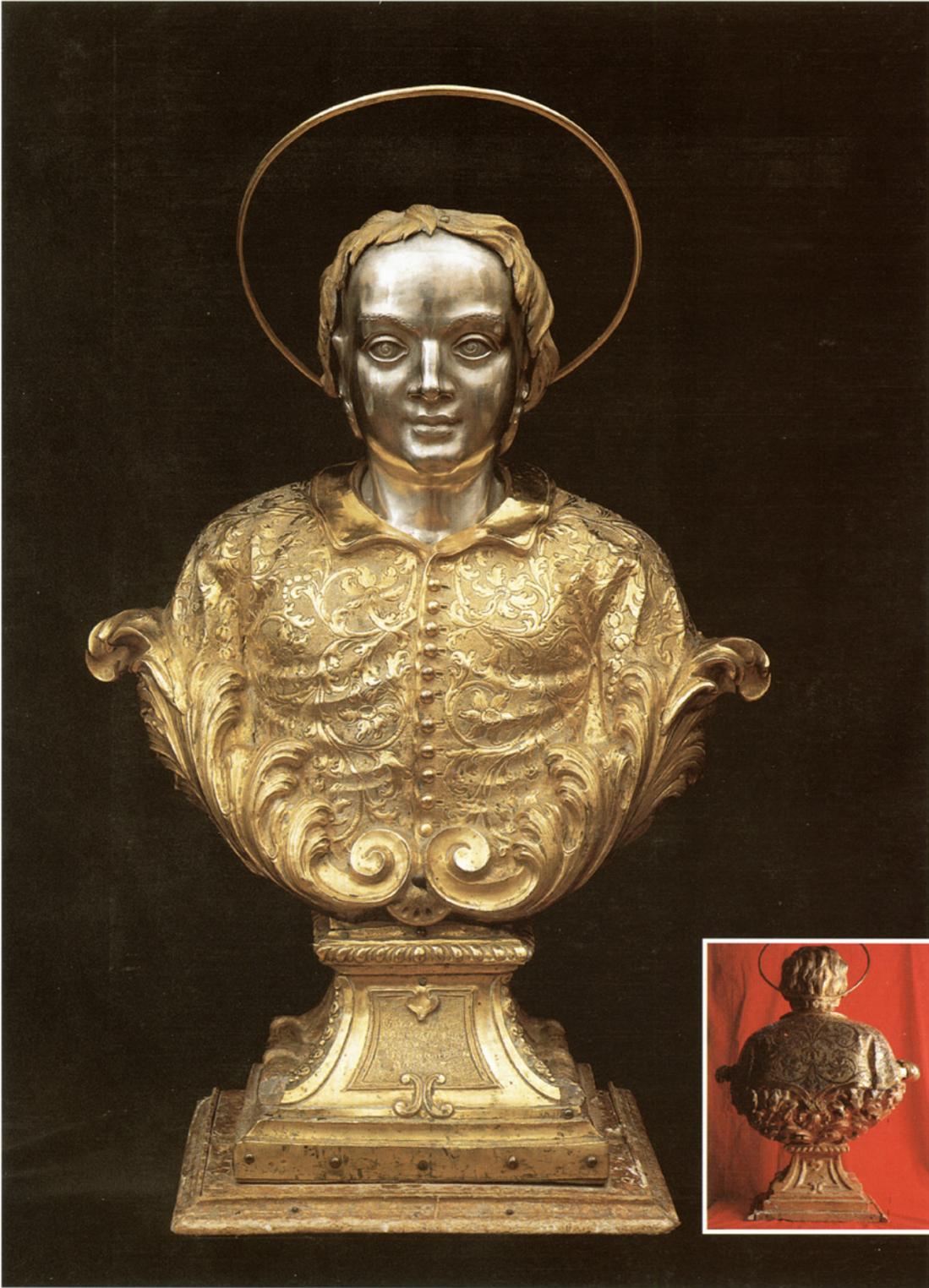
Il busto del santo in argento dorato, sbalzato e cesellato, ad eccezione del volto che non è dorato, presenta un impianto frontale tipico dei busti marmorei di marca romana ma con un inusuale inserimento in un supporto ligneo che nella parte anteriore è costeggiato da due volute d'acanto e in quello posteriore da motivi floreali, corpose margherite e girasoli dai larghi petali e dai pistilli quadrettati che, con eleganza e simmetria, sono riproposti nella fitta decorazione cesellata della veste. Un'opera, pertanto, di collaborazione tra maestro argentiere e intagliatore per la quale, in assenza del punzone di garanzia, è problematica la individuazione del centro nel quale fu realizzata.

Nella pagina a fianco:

650-651. Campli. Chiesa di Santa Maria in Platea, busto reliquiario del cranio di san Pancrazio, inizio XVIII secolo.

648-649. Campli. Chiesa di Santa Maria in Platea, cartegloria, metà del XVIII secolo.









Infatti se l'impianto frontale, la nettezza del modellato del volto rinviano alla ritrattistica romana di fine Seicento<sup>26</sup>, l'impaginazione degli ornati della veste, gli intagli lignei del supporto dorati ad argento e mistura, la fantasia con cui è organizzato l'esemplare lasciano pensare ancora una volta all'ambiente napoletano dove, tra la fine del Seicento e gli inizi del Settecento, furono prodotti numerosi busti reliquiari di alta qualità spesso su modelli di famosi scultori. L'attenta descrizione dell'abito, infatti, rinvia a quella del busto di San Fortunato della cattedrale di Salerno realizzato, secondo il Catello, da un maestro napoletano nei primi anni del Settecento, ma anche alla ricca decorazione ad arabeschi e fiori della mitra e del manto del busto di Santo Stefano eseguito per la città di Caiazzo nel 1685 dall'argentiere Aniello Treglia<sup>27</sup>, mentre l'intaglio lignco del supporto a volute fogliacee terminanti in grossi girasoli trova stringenti confronti con alcune mensole di farmacia del Museo Correale di Sorrento dei primi decenni del Settecento o con i coretti lignei della chiesa di Santa Chiara ora distrutti, ma realizzati nel 1743 su disegno di Filippo Buonocore<sup>28</sup>. Senza dire che anche questi intagli presentano la doratura ad argento e mistura utilizzata anche nell'esemplare di Campli e largamente diffusa soprattutto nel napoletano.

Non sarebbe pertanto inverosimile ipotizzare che anche il busto reliquiario di San Pancrazio possa essere stato realizzato proprio a Napoli<sup>29</sup>, dove penetrazioni di modi romani sono largamente documentate e dove, tra l'altro, poco tempo dopo sarà realizzato il braccio reliquiario dello stesso santo, che, sebbene i documenti e gli storici contemporanei tacciano, potrebbe ben essere stato commissionato proprio dal Casanatte, originario di Napoli<sup>30</sup>, che aveva procurato alla cittadina anche l'altra reliquia.

ANTONELLA PUTATURO MURANO

## Note

<sup>1</sup>Cfr. PALMA, Storia, III, p. 195; BINDI, Monumenti, p. 542; N. Rozzi, La cronaca di Campli, Teramo 1909, p. 94.

<sup>2</sup>Cfr. F. BRUNETTI, Primum itinerarium cui ultima manus imposita mese decembris anni MDCXLV Campli, Sacra ac profuna Aprutii monumenta, fol. 115r;

<sup>3</sup>PALMA, Storia, III, pp. 208, 232 Cfr. PALMA, Storia, III, pp. 231-232.

<sup>4</sup>Cfr. PALMA, Storia, III, p. 25; Rozzi, op. cit., p. 89.

<sup>5</sup>M.A. PAVONE, Intaglio ligneo e cultura religiosa popolare, in DAT, II, 2, pp. 659-681, a p. 673.

<sup>6</sup>Cfr. PAVONE, art. cit., in DAT, II, 2, figg. 472, 473, 474; ID., L'altare barocco, in DAT, I, 1, Pp. 415-452, fig. 293.

<sup>7</sup>Cfr. PAVONE, art. cit., in DAT, I, 1, pp. 423-424, fig. 289.

<sup>8</sup>La pianeta misura cm 117x74.

<sup>9</sup>Cfr. D. HEINZ, I tessuti, in D. HEINZ, V. BRUNHAMMER, O. NOUVEL, Tessuti, tappeti, carte da parato, Milano 1981. pp. 1-43, ap. 27.

<sup>10</sup>La pianeta misura cm 104x70, il manipolo cm 87 e la stola cm 214.

<sup>11</sup>Un esempio dell'abilità delle monache nel ricamo è fornito dal piviale e dalla pianeta inviata dal cardinale Marcello Crescenzi nel 1752 alla cattedrale di Montorio riccamente ricamati in oro con moduli simmetrici e con la rappresentazione di santi, dottori della chiesa e con l'Adorazione dei pastori che, proprio per l'impianto monumentale, sembrano derivare da un modello di Pietro da Cortona, cfr. A. PERRICCIOLI SAGGESE, *Ari minori nel XVIII secolo nella collegiata di San Rocco. Montorio al Vomano*, in *DAT*, III, 1, pp. 404-412; cfr. inoltre E. Ricci, *Ricami italiani antichi e moderni*, Firenze 1925.

<sup>12</sup>Il pastorale è formato da un'asta il cui puntale a fusione è di cm 10, da cinque segmenti in argento sbalzato rispettivamente di cm 26,8x3,1/2; 27,8x3,9; 26,6x3,4; 26,5x3,1/2; 27,3x3,3, da un nodo di cm 8,3x8,3 e da un riccio di cm 26,4.

<sup>13</sup>Cfr. V. BALZANO, *L'arte abruzzese*, Bergamo 1910, p. 84.

<sup>14</sup>Solo dalla fine del XVII secolo il bollo di garanzia fu reso obbligatorio; nel secolo precedente e in molti esemplari del Seicento gli argenti bollati, infatti, non furono molti in quanto i committenti erano «quasi sempre persone privilegiate o principi della chiesa e l'argentiere, che godeva della fiducia del personaggio che gli aveva ordinato il lavoro, non si preoccupava troppo del rischio di incorrere nei rigori delle norme statutarie». E. e C. CATELLO, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, Napoli 1973, p. 78.

<sup>15</sup>Per l'oreficeria abruzzese cfr. V. PACE, *Per la storia dell'oreficeria abruzzese*, in «*Bollettino d'arte*», v, 1972, pp. 78-89 e bibliografia ivi citata.

<sup>16</sup>Cfr. PACE, *op. cit.*, figg. 52-53, 58-59.

<sup>17</sup>Cfr. F. BRUNETTI, *Manoscritto. cit.*, f. 115, ma anche PALMA, *Storia*, III, p. 232.

<sup>18</sup>Cfr. E. e C. CATELLO, *op. cit.*, p. 216, tav.X;p. 212, tav. VIII.

<sup>19</sup>Cfr. A. PERRICCIOLI SAGGESE, *Gli argenti del tesoro del monastero di Santa Chiara in Napoli*, in «*Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli*, XVII, 1974-75, pp. 223-268, tavy. Vc, VI, VII. 20

<sup>20</sup>Cfr. E. e C. CATELLO, *op. cit.*, p. 242, tav. XXIII. 21

<sup>21</sup>Le tre cartegloria misurano rispettivamente cm 35x25,5; 51,1/2x53; 30,1/2x24,1/2. 22

<sup>22</sup>Cfr. E. e C. CATELLO, *op. cit.*, pp. 102 e 133. 23

<sup>23</sup>Il reliquiario misura cm 43x 14. 2

<sup>24</sup>PALMA, *Storia*, III, p. 407, e pp. 408-411.

<sup>25</sup>Cfr. PALMA, *Storia*, III, p. 407, loc. cit.; R. Ricci, / *vescovi di Campli e Ortona a mare, 1600-1818*, Campli 1979, p. 32. 25

<sup>26</sup>Cfr. A. NAVA CELLINI, *La scultura del Seicento*, Torino 1982, pp. 106-408.

<sup>27</sup>Cfr. E. e C. CATELLO, op. cit., p. 272, tav. XXXVIII; p. 224, tav. XIV. 2

<sup>28</sup>Cfr. A. PUTATURO MURANO, *Il mobile napoletano del Settecento*, Napoli 1977, lav. Xia; R. MORMONE, *Il rifacimento settecentesco di Santa Chiara*, in *Studi in onore di Riccardo Filangieri*, Napoli 1959, III, pp. 85-103, figg. 1-4, 6.

<sup>29</sup>Il reliquiario presenta, inoltre, una impostazione analoga a quella dei due busti-reliquiari in argento con San Bartolomeo e Sant'Andrea, in collezione privata, che, come ricorda l'iscrizione sulle basi, furono fatti realizzare nel 1711 da Giuseppe Schinosi, vescovo di Caserta. Cfr. *Tre secoli di argenti napoletani*, catalogo della mostra, a cura di C. CATELLO, Napoli 1988, p. 42, figg. 16-17.

<sup>30</sup>Cfr. Ricci, op. cit. e loc. cit.

## **Arti minori nella Collegiata di San Lorenzo Civitella del Tronto**

La posizione particolare di Civitella del Tronto - al confine orientale fra il Mezzogiorno d'Italia e lo Stato Pontificio - e le vicende storiche conseguite, senza dubbio non sono state favorevoli per la conservazione di preziosi arredi sacri nel corso dei secoli, né nella collegiata dedicata a San Lorenzo, né nelle altre chiese. La chiesa più importante, promossa a collegiata nel 1513, conserva tuttavia un certo numero di argenti inediti risalenti al Settecento e all'Ottocento, opere di artisti romani e napoletani, accanto ad una croce abruzzese del Seicento, che certamente possono contribuire alla conoscenza non solo della storia della città-fortezza, che svolse una funzione fondamentale nella storia politica dell'Italia meridionale, ma anche delle vicende dell'ar genteria romana alla quale, come si vedrà, aggiungono un'opera di rilievo, e di quella napoletana, soprattutto per l'Ottocento, ancora non del tutto esplorata.



652. Civitella del Tronto. Chiesa di San Lorenzo, Joseph Bendel, busto di Sant'Ubaldo.

653. Civitella del Tronto. Chiesa di San Lorenzo, croce e catena di Sant'Ubaldo.



654. Civitella del Tronto. Chiesa di San Lorenzo, bottega napoletana attiva intorno al 1840, corona.



655. Civitella del Tronto. Chiesa di San Lorenzo, argentario napoletano del 1778, navetta per incenso.

A Civitella si conserva anche una serie di paramenti sacri che, però, in assenza assoluta di notizie relative alle chiese di provenienza e ai possibili donatori, è assai difficile datare. Nella maggior parte dei casi sono stati realizzati con tessuti in seta a motivi floreali di tono naturalistico - secondo un gusto iniziato in Francia nel corso del XVIII secolo, nelle manifatture di Lione - che ai simmetrici decori formati da grandi fiori circondati da corpose volute di acanto in uso nei preziosi tessuti italiani del Seicento, preferiva delicati e variopinti fiorellini raccolti in mazzetti o disposti a tralci, spesso accompagnati da uccelli, insetti e farfalle. Questa decorazione fu ben presto imitata in tutta Europa e, in Italia, soprattutto negli antichi centri di produzione in Toscana e a Venezia, ma anche nelle manifatture meridionali. Fra i paramenti di Civitella si segnala un prezioso completo formato da una pianeta, due dalmatiche, due manipoli e un velo da calice, in seta rosa carico con rametti di pruno fioriti e fiori a cinque petali aperti o in boccio,

in rosa, rosso, avorio, azzurro, lilla, viola e verde broccati in argento, fra i quali volteggiano graziose farfalle dalle ali rese negli stessi colori.



656. Civitella del Tronto. Chiesa di San Lorenzo. a) Bottega attiva intorno alla metà del XIX secolo, calice; b) Bottega napoletana attiva fra il 1824 e il 1832, calice.

L'accostamento raffinato delle tinte, l'andamento elegante dei tralci fioriti dai quali non è assente un sottile gusto per la cineseria indurrebbero a ritenere il tessuto un prodotto della seconda metà del Settecento, senza però trascurare l'ipotesi che possa trattarsi di una ripresa ottocentesca di motivi piú antichi di particolare successo, fatto non isolato, soprattutto nei tessuti destinati a paramenti sacri.

All'Ottocento rinvia, invece, il tessuto del completo formato da una pianeta, due dalmatiche, due stole, tre manipoli, un velo da calice ed un piviale in damasco di seta color avorio percorso da rose selvatiche o camelie, in rosso chiaro e scuro, raccordate da tralci di foglioline verdi, da spighe in giallo e in lilla e da rametti con boccioli di rose. Un pezzo del medesimo tessuto è stato utilizzato, cucito nella parte centrale, per recuperare un'altra pianeta, evidentemente rovinata in quanto piú antica. Le altre parti di quest'ultima pianeta sono in un prezioso broccatello del

XVIII secolo su fondo gro a sottili tralci di fiori e foglie in oro, solo qua e là rilevati in rosso vivo. Lo stesso paramento reca un altro brandello di un interessante tessuto serico a strisce uniformi in giallo e blu con mazzetti di fiori in rosso e blu, anch'esso di sicura origine settecentesca.



657. Civitella del Tronto. Chiesa di San Lorenzo, argentiere napoletano AC, ostensorio.

658. Civitella del Tronto. Chiesa di San Lorenzo, argentiere napoletano attivo intorno alla metà del XIX secolo (?), croce processionale.

Niente altro è possibile aggiungere allo stato delle conoscenze ai paramenti di Civitella, ma la varietà e la ricchezza del pochissimo che è rimasto sono valide testimonianze del fatto che, almeno nel corso del XVIII secolo e poi nel XIX, sia la collegiata che le chiese minori furono in possesso di preziosi paramenti di diversa provenienza, arrivati in seguito a donazioni o lasciti.

Più consistente il nucleo di argenti ancora conservati nella Collegiata di Civitella, ma allo stesso modo dei paramenti, privi di qualsiasi documentazione e di stemmi. Il più antico è una croce reliquiario<sup>1</sup> in lamina di bronzo dorata, decorata da perline a sbalzo disposte intorno a bottoni centrali, in modo da formare una sorta di girasole e lungo i bracci che terminano in formelle quadrilobate con le statuine in argento di Dio Padre, della Vergine, di San Giovanni Evangelista

e di un santo vescovo, forse Sant'Ubaldo, divenuto protettore della cittadina il 16 maggio del 1557. La tradizione infatti afferma che avendo il duca di Guisa ordinato la ritirata alle truppe francesi che da lungo tempo cingevano d'assedio la cittadina proprio il 16 maggio, festa di Sant'Ubaldo, i cittadini lo abbiano eletto loro protettore al posto di san Lorenzo, al quale rimaneva comunque dedicata la collegiata. Al di sopra del piccolo busto del santo, è applicato un cartiglio in argento con la scritta «Aduiva Domine populum hunc». La figurina del Cristo dal perizoma con tracce di doratura è applicata su questa medesima faccia su una cornice quadrilobata dove si conserva una reliquia; sul retro, in corrispondenza di Sant'Ubaldo, compare San Lorenzo, nelle altre formelle i simboli degli evangelisti. La presenza del nuovo protettore e la resa plastica di marca manieristica delle statuine spingono a ritenere questa croce un prodotto di qualità non altissima di una bottega abruzzese attiva fra Cinquecento e Seicento.



659. Civitella del Tronto. Chiesa di San Lorenzo, argentiere napoletano AC, incensieri.

Ad un argentiere romano fu invece commissionato il busto in argento di Sant'Ubaldo, come risulta dalla scritta: «Joseph Bendel romanus sculpsit»). Nessuna notizia ci è pervenuta di questo artista, ma una famiglia di argentieri di nome Bendel è ben nota a Roma. Capostipite fu Giovanni Paolo, figlio di Giorgio, nato in Baviera nel 1655, trasferitosi nella città papale dove, nel 1681, aveva sposato Alessandra Giusti, figlia del maestro argentiere fiorentino, Gregorio<sup>2</sup>. Dal matrimonio nacque nel 1689 Nicola, anch'egli argentiere<sup>3</sup>, che lavorò con il romano Stefano Lepri. Questa di Civitella sarebbe, allo stato, l'unica opera di Joseph Bendel che, se fu un altro figlio di Giovanni Paolo, dovette operare nel secondo quarto del Settecento.

E proprio a questi anni sembra rinviare il busto di Sant'Ubaldo, tagliato appena sotto il petto, ricoperto da un piviale sobriamente ondulato - al di sotto del quale si intravedono le pieghe della cotta chiusa al collo da un laccio annodato - in argento dorato con una larga fascia che finge un prezioso tessuto decorato da corpose volute di acanto. Il volto è incorniciato da una folta barba finemente modellata che accoglie l'ombra e attenua il luccichio dell'argento; le gote incavate fanno invece riversare la luce solo sugli zigomi e sul setto nasale prominente e ben caratterizzato; l'ombra delle cavità orbitali si contrappone alla fronte rugosa sulla quale è calcata la mitra, in argento dorato, completamente liscia, ornata al centro solo da una stella ad otto punte che circonda un fiore in rilievo. La resa plastica sapiente del busto, arricchita da un morbido pittoricismo e da un naturalismo sottile, è indice sicuro della notevole qualità dell'opera di maestro Bendel, che sembra avere come referente nel campo della scultura opere del tipo del monumento sepolcrale di Innocenzo XII in San Pietro in Vaticano di Filippo Della Valle, il nipote di Giovan Battista Foggini presente a Roma fin dal 1725<sup>4</sup>.

Ma la squisita fattura del Sant'Ubaldo non è un fatto isolato nella produzione romana del Settecento che, favorita dal mecenatismo di pontefici e cardinali, e partendo dalla grandiosità della tradizione barocca, andava via via assumendo una nuova e più composta scioltezza. Opere di argentieri romani erano presenti in tutte le chiese romane, altre furono inviate in molte chiese d'Italia e d'Europa. Fra gli esempi più significativi si collocano i doni inviati da Benedetto XIV alla città di Bologna, della quale era stato arcivescovo, o il ricchissimo arredo commissionato da Giovanni V del Portogallo per la cappella di San Giovanni Battista nella chiesa di San Rocco a Lisbona. Per essa gli argentieri romani Agostino Corsini, Antinio Arrighi, Tommaso Polito, Angelo Spinazzi, Antonio Gigli, Vincenzo Belli e Giuseppe Gagliardi e altri ancora, su modello dei più accreditati scultori del momento, da Bernardino Ludovisi a Giovan Battista Maini, al fiammingo Pietro Versaffelt, realizzarono dal 1742 al 1752 un incredibile numero di preziosissimi argenti, un paliotto su base di lapislazzulo, un crocifisso, sei candelieri, due torcieri monumentali e tutto il corredo liturgico. Fra essi vale la pena ricordare le splendide carteglorie, che si impongono per l'estrema raffinatezza. Realizzate da Antonio Vendetti e Lorenzo Morelli, all'interno di una sontuosa cornice architettonica arricchita oltre che da volute, teste di cherubini, statue a tutto tondo, ovali con scene in bassorilievo, recano il testo scritto in minuti caratteri a stampa su una lamina d'argento increspata ad arte per fingere la pergamena<sup>5</sup>.

Un altro prezioso oggetto che si conserva a Civitella del Tronto è una croce petto- 653 rale in oro<sup>6</sup>, finemente cesellata ed ornata da pietre incastonate lungo i due bracci; essa pende da un laccio a corda, pure in oro, che per la particolare leggerezza pur nella complessa fattura, si qualifica come un gioiello del Settecento. Nessun dato esterno né un marchio intervengono a suggerirne la provenienza, d'altro canto, nemmeno il fatto che siano al collo del busto di Sant'Ubaldo può indurre a supporre che possano avere la stessa origine.

Alla produzione napoletana del secondo Settecento è, invece, possibile ricondurre sulla base del marchio<sup>7</sup> un'elegante navetta in argento piuttosto malconcia, decorata da 655 motivi fogliacei disposti lungo i bordi. Da Napoli proviene anche un gruppo di argenti liturgici realizzati nella prima metà dell'Ottocento, assai indicativi di una produzione che, pur avviandosi a divenire commerciale, nella ripresa spesso stanca di motivi decorativi di marca assai più antica, soprattutto nel campo degli oggetti destinati alla chiesa, mantiene dignitosi livelli di qualità. E questo il caso di un ostensorio riferibile 657 agli anni fra il 1839 ed il 1872 grazie al marchio di

garanzia<sup>8</sup> ed a quello del maestro AC, ritrovato dai Catello anche su una coppia di saliere di una raccolta privata napoletana<sup>9</sup> e riferibili allo stesso periodo.

Di notevoli dimensioni, esso presenta elementi di gusto neoclassico quali baccellature e cornici ad ovuli accanto ai piedini a volute barocche accompagnate da teste di riccioluti angioletti. Un'allegoria della Fede dall'ampio modellato poggiata su un globo dorato funge da fusto e regge la raggiera impreziosita da pampini e grappoli d'uva. Un'analoga unione fra elementi stilistici diversi, assai frequente nelle arti applicate dei decenni centrali del XIX secolo, si riscontra anche nell'ostensorio commissionato dall'imperatrice d'Austria Maria Teresa al napoletano Gaspare De Angelis per farne dono alla cappella di San Gennaro al duomo<sup>10</sup>. Lo stesso maestro AC, forse quell'Antonio Caccavallo documentato dai Catello come patentato nel 1832<sup>11</sup>, eseguì anche i tre incensieri in una lega particolare che nel corso degli anni non si è ossidata. Di essi, due sono di gusto decisamente neoclassico per le baccellature culminanti in fasce di sobrie e simmetriche palmette, il terzo, invece, sembra ispirarsi ad un modello rococò nelle volute contrapposte che ricoprono il fondo, formano i ganci per gli anelli della catena e, opportunamente traforate, formano il coperchio. Un oggetto assai simile a questo, ma di qualità inferiore, fu realizzato da Vincenzo D'Onofrio intorno al 1840 per la chiesa dei Gerolomini di Napoli<sup>12</sup>.

Agli stessi anni risale anche una corona di fattura decisamente corsiva<sup>13</sup>, mentre un calice, ugualmente di qualità scadente, sebbene sia giunto a Civitella nel 1848 come dono della Congrega del Santo Suffragio, risale agli anni fra il 1824 e il 1832 sulla base del marchio. Evidentemente destinato ad un mercato modesto per la sua modesta fattura, fu acquistato molto tempo dopo essere stato realizzato<sup>14</sup>.

Più tardi, ma di tono decisamente diverso, è un altro calice conservato nella Collegiata di San Lorenzo, donato dalla confraternita del Santissimo Rosario nel priorato di Girolamo De Angelis, nell'anno 1854<sup>15</sup>. Anche qui compaiono motivi barocchi, come i tre angioletti seduti sulla base fra volute accartocciate che caratterizzano gran parte dell'argenteria napoletana, soprattutto quella sacra. Un esemplare simile è quello realizzato da Biagio Capozzi per la chiesa di San Giovanni di Angri<sup>16</sup>.

Ancora degna di nota fra gli argenti civitellesi è una croce processionale a sbalzo cesello con le figurette a mezzo busto di Sant'Antonio e della Vergine sul nodo di raccordo dell'asta. La fusione di elementi decorativi di gusto classico uniti ai rigogliosi fogliami cesellati lungo i bracci, all'interno di un listello liscio, le volute terminali in argento dorato, il modellato sapiente ma convenzionale del corpo del Cristo, permettono di considerare la croce un prodotto di buona qualità di metà Ottocento. Sebbene l'assenza del marchio non ne permetta un'attribuzione ad un centro preciso, non è da escludere che essa, al pari degli altri oggetti del XIX secolo conservati a Civitella, possa provenire da Napoli.

ALESSANDRA PERRICCIOLI SAGGESE

## Note

<sup>1</sup>Priva di marchio, essa misura cm 40 di altezza, ed è in un precario stato di conservazione.

<sup>2</sup>Cfr. le notizie documentarie pubblicate da C. BULGARI, *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia*, parte I, Roma, Roma 1958. p. 136.

<sup>3</sup>Cfr. BULGARI, *op. cit.*, p. 137.

<sup>4</sup>Cfr. A. NAVA CELLINI, *La scultura del Sette cento*, Torino 1982, p. 227.

<sup>5</sup>A. CANDIAGO, *Gli argenti di san Rocco di Lisbona*, estr. da «*Estudos italianos en Portugal*», n. 24, 1965.

<sup>6</sup>Priva di marchio, essa misura cm 9x7.

<sup>7</sup>La navetta misura cm 18,5x80 e reca il marchio NAP/778.

<sup>8</sup>Esso reca il marchio N su 8 affiancato da una croce e misura cm 37 di altezza.

<sup>9</sup>Cfr. A. e C. CATELLO, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, Napoli 1973, p. 126.

<sup>10</sup>*Ibid.*, p. 308.

<sup>11</sup>*Ibid.*, p. 143.

<sup>12</sup>*Ibid.*, p. 310.

<sup>13</sup>In sottile lamina d'argento, misura cm 11,5x 14,2 e reca all'interno la scritta E. D.V.N.S. 1840.

<sup>14</sup>Il calice, che misura cm 26 di altezza, reca l'iscrizione «1848 Congr. SS. Suffragi di Civit. del Tronto» e i marchi CGG e SISTR, oltre a quello della zecca con testina di Parte nope e la cifra 8.

<sup>15</sup>Alto cm 28, reca il marchio SIST in un ovale e l'iscrizione «Confraternita del SS. Rosario nel priorato di Girolamo de Angelis nell'anno 1854.

<sup>16</sup>CATELLO, *op. cit.*, p. 308.

Finito di stampare nell'aprile 1996  
per conto di Carsa Edizioni  
presso la Edigrafital  
in S. Atto - Teramo



Carsa Edizioni srl  
via Tiburtina, 82 - 65129 Pescara (Italy) - tel. 085/4303.1 pbx - fax 085/43.12.613