

Ignazio Carlo Gavini

STORIA  
DELL' ARCHITETTURA  
IN ABRUZZO

## INTRODUZIONE

*La ricchezza dei monumenti italiani attrasse gli eruditi, gli artisti e i ricercatori di antichità nelle città maggiori e nei luoghi situati su grandi vie di comunicazione, ove un ambiente di tradizionale cultura prometteva risultati sicuri.*

*L'Abruzzo, per posizione geografica e mancanza di legame con le arterie della vita intellettuale ed industriale, fu invece negletto nel campo degli studi storici ed artistici, anche quando Aubin-Louis Millin, membro dell'istituto di Francia, nel 1813 l'ebbe percorso raccogliendone qualche memoria. Il viaggio di Enrico Guglielmo Schulz iniziò lo studio sistematico dei monumenti che a lui si presentavano tra i maggiori, ma, incominciato da Napoli nel 1832, abbracciò un campo d'esplorazione troppo vasto perché l'Abruzzo potesse prevalere. Tornando in Sassonia nel 1842, egli riportò un grande materiale tratto da rilievi su monumenti e da ricerche d'archivio, ma il libro che doveva risultare da tanto lavoro non si pubblicò. L'opera Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, ecc. apparve dopo la morte dell'autore, nel 1860 a Dresda per cura di Ferdinando von Quast, direttore del Museo di Berlino, e poté considerarsi come un primo inventario illustrato dei monumenti, delle pitture, delle sculture ed oreficerie che il dotto aveva trovato sul suo cammino. Dopo ciò gli eruditi dell'Italia meridionale, come il Filangieri, il Minieri-Riccio, il Carabellese, non seppero estendere le loro conclusioni alla storia monumentale dell'Abruzzo, che rimase obliato fino al 1877, anno in cui Demetrio Salazarò, Direttore del Museo di Napoli, pubblicò il secondo volume dei suoi Studi sui Monumenti dell'Italia Meridionale dal IV al XIII secolo, con cenni monografici su alcuni centri artistici di quella regione. Dieci anni più tardi si apriva all'esercizio il tronco ferroviario da Tivoli a Sulmona, che metteva in diretta comunicazione Roma con l'Adriatico, ed in quella occasione il*

Prof. Luigi Degli Abbati pubblicava un volumetto illustrativo, ricercatissima guida al viaggiatore che s'inoltrava per la prima volta nella regione (Da Roma a Sulmona - Guida storico-artistica delle regioni attraversate dalla strada ferrata - Roma, 1888).

L'Abruzzo apparve allora velato da un certo mistero, perché effettivamente pochi sapevano che nel cuore della penisola, nascosti fra le valli dell'Appennino, vi fossero paesi ove lo splendore dell'arte si associava così strettamente al sorriso della terra e all'originalità dei costumi. E si arrivò all'esagerazione credendo ancora da scoprire quello che era soltanto dimenticato, primitivo ciò che invece era decadente rispetto ad un'era nella quale il culto per le arti belle aveva assunto importanza vitale a fianco della pastorizia e dell'agricoltura.

Questo popolo forte, lasciato per secoli nell'abbandono da un potere che nell'ignoranza e nella miseria dei sudditi fondava le basi di governo, aveva conservate intatte le sue tradizioni di cultura e di arte. Non v'era città o paesello ove non fossero studiosi che rovistassero fra le macerie dei monumenti caduti, fra le memorie patrie e negli archivi scampati alle fiamme, per ricomporre la trama di qualche secolo di storia o le principali vicende castellane. Sicché, quando il professor Vincenzo Bindi intraprese la sua opera di raccolta e di compilazione, di essi poté giovare per fondare su basi concrete il più vasto lavoro che tuttora rimane ad illustrare il grande patrimonio artistico d'Abruzzo. Il libro edito nel 1889 s'intitolò Monumenti Storici ed Artistici degli Abruzzi, perché doveva considerare l'argomento sotto il duplice aspetto della storia e dell'arte, e perciò fu corredato di quattro appendici di documenti inediti e di un atlante ricco di ben duecentoventicinque tavole. La grande mole del lavoro, abbracciando il vastissimo campo dell'architettura, della pittura, della scultura, della ceramica e della oreficeria, non poté a meno di riuscire incompleta, scollegata e di occultare nel naturale disordine le fila che allacciano le varie manifestazioni artistiche dei singoli periodi storici. Il testo trascurò completamente ogni criterio stilistico; ma l'opera rimane ancora la più grande e pregevole raccolta di notizie storiche intorno all'arte della regione.

Un altro innamorato del natio Abruzzo, il Professor Pietro Piccirilli, incominciava a pubblicare nel 1898 un'opera dal titolo Monumenti Architettonici Sulmonesi, purtroppo limitata a soli dieci fascicoli, dove oltre alla serietà storica e ad un giusto apprezzamento degli stili, si ammirano i rilievi in proiezione ortogonale delle chiese di San Fran-

cesco, di quella di Sant'Agostino, della cattedrale, dell'abbazia Morronese e dell'eremo di Santo Spirito.

Anche il Bertaux, pubblicando nel 1904 il primo volume su *L'Art dans l'Italie Méridionale*, intraprese a sviluppare un tema assai vasto, e conseguenza ne fu che l'illustrazione dell'Abruzzo dovette limitarsi a due capitoli soltanto ed a pochi monumenti del periodo compreso tra il secolo XI ed il XIII. Il materiale apparve sempre citato e descritto in forma riassuntiva, con metodo che si presta talvolta ad osservazioni stilistiche indovinate, tal altra conduce lo scrittore a sintesi troppo rapide ed a conclusioni inesatte. Ad ogni modo il libro del Bertaux ebbe un vero successo, perché rivelò molte bellezze monumentali ancora occulte ed iniziò il metodo scientifico nell'esame di un materiale prezioso.

Mentre questi libri, frutto certo di intenso studio, si andavano pubblicando, e forse per merito di essi, attorno all'Abruzzo vi fu un lento risveglio nel campo storico ed artistico, un fervore crescente di illustrare le patrie bellezze ed una mania di divulgare tutto ciò che tornava ad onore del paese. E con questa rinascente cultura ebbero colleganza periodici di indole artistica e storica, ove scrittori di non comune valore resero preziosa la loro collaborazione; tra queste in prima linea la *Rassegna Abruzzese di Sulmona* diretta da Giovanni Pansa e Pietro Piccirilli, la benemerita *Rivista Abruzzese di Teramo* di Giacinto Pannella e la recente *Rassegna d'Arte dell'Abruzzo e del Molise* diretta da Vincenzo Balzano. Né mancarono scrittori forniti di una soda cultura nel campo generale delle arti, della critica, maestri che presero a trattare argomenti singoli con vera competenza, portando non lieve contributo nel rilevare qualche faccia del grande prisma dell'arte di Abruzzo. Ma furono in piccolo numero e giudicarono per lo più l'opera al di fuori dell'ambiente, cioè indipendentemente da quei particolari rapporti che collegano tutta la produzione artistica della regione attraverso ai secoli.

Furono invece molti coloro che si diedero ad una divulgazione a buon mercato dei monumenti come delle curiosità paesane, e che non avrebbero tradito l'avanzamento degli studi sempre che fra essi non si fosse annidato il germe del fanatismo. A fianco di molti benemeriti e sulle orme di maggiori studiosi fino ad oggi si diedero attorno i dilettanti, gl'incompetenti e gli squilibrati, che nella ricerca delle rarità d'Abruzzo, delle glorie artistiche paesane, talvolta infondate, esagerarono o sciuparono il valore dei monumenti e degli oggetti d'arte, stampando senza paura e senza pietà, comunque loro capitava, articoli ed opusco-

li, ove si legge, attraverso alle righe, la preoccupazione di tenere alto l'onore di questo o quel campanile.

Ora tutta questa produzione varia che si è svolta dal 1860 fino ad oggi, se raggiunse il fine di mettere in evidenza i più rinomati luoghi d'Abruzzo e di illustrare qualche singola opera, non portò che un debole contributo alla storia dell'Architettura, non riuscì a diradare le nebbie che avvolgono tuttora le vicende mutevoli di tanti edifici, la loro storia edilizia, il loro sviluppo artistico attraverso ai secoli e sotto l'influsso delle varie scuole che operarono nella regione bagnata dall'Adriatico. Onde, senza errare, può dirsi che la storia artistica dell'Abruzzo è ancora da farsi.

Per incominciare dall'architettura occorre dunque un esame più rigoroso del materiale di studio ed un riordinamento di esso guidato da criteri stilistici sicuri, che cioè si affidassero a caposaldi di indiscutibile valore. E poi occorre l'indagine diretta su ogni monumento ed una macchina fotografica pronta a riprodurre quanto il metro ed il taccuino non potevano. Confesso che il disegno si presentò incerto, ma abbagliante di vivi colori quando, nell'occasione del mio studio su Santa Maria Assunta di Assergi, intravidi la bellezza del campo inesplorato e la messe abbondante che prometteva; ma poi, continuando nella minuta raccolta del materiale, si precisarono meglio la vastità e l'importanza del lavoro. Invitato da amici e colleghi, esitai più volte nel trarre da un primo esame dei monumenti quelle conclusioni immediate che avrebbero potuto presentarsi come un primo risultato; giacché il grande nesso che lega fra loro tutte le forme d'arte che nell'Abruzzo si dispiegarono successivamente mi additava che una completa ricostruzione storica dell'ambiente artistico doveva scaturire spontanea da una classifica ordinata e da uno studio complessivo.

Mi accinsi al lavoro senza preconcetti e come se le conclusioni sintetiche già pubblicate su taluni argomenti non fossero mai esistite. Ordinai il materiale, in gran parte inedito, cronologicamente per secoli superando non lievi difficoltà quando il carattere stilistico di qualche opera riusciva impreciso e venivano a mancare altri elementi di datazione. Tuttavia il metodo analitico mi condusse a conclusioni per lo più esaurienti.

Il materiale di studio si compone di quei monumenti e di quelle parti di essi che ancora rimangono o di cui esistono visibili tracce, esclusione fatta, per conseguenza, di tutti quelli, e pur numerosi, che sopravvivono solo nella storia. L'opera dei nostri artefici del medio evo si trova così indi-

santi quartieri medioevali e s'imbiancarono di calce chiese millenarie e case annerite dai secoli; un modernismo per cui si venderono agli antiquari come roba vecchia infissi di porte, cancellate, balconi, mensole, statue, per sostituire tutto ciò con oggetti di orrido gusto moderno; la speculazione e la mania di guadagno che fecero esulare dalla terra madre quadri, croci, astili, arredi sacri e preziosi oggetti d'oreficeria, sculture in pietra ed in legno dipinto, frammenti architettonici e perfino intere facciate di case medioevali e del Rinascimento, vendute talvolta dalle autorità locali; da ultimo il terremoto che, purtroppo di frequente, falcia paesi e città, distrugge monumenti insigni, bellezze d'un ambiente caratteristico, inimitabile, cancella ogni tradizione d'arte per sostituire schiere antiestetiche di baracche.

Questi i nemici d'Abruzzo, contro cui debbono opporsi la crescente cultura, l'interessamento dello Stato e degli enti locali più evoluti, la rigida osservanza della legge, perché le popolazioni siano obbligate a rispettare i loro monumenti e considerarli non come aggravio inutile, ma patrimonio ambito, retaggio dei loro avi, capitale di un valore immenso, incalcolabile, espressione vera ed antica della genialità italica non mai spenta e che risorge ora a nuovi destini, a nuova gloria.

I. C. Gavini

PARTE PRIMA

*i secoli avanti al mille*

## LE VESTIGIA DELL'ALTO MEDIO EVO

Chi attraversa rapidamente l'Abruzzo o vi sosta per breve ora non è in grado di comprendere le intime relazioni che esistono fra il paese e la sua arte, fra la sua terra, il suo mare, le giogaie maestose dei monti e le arti favorite del suo popolo. Tutte le opere, giudicate al di fuori dell'ambiente in cui nacquero, si spogliano del fascino speciale che a loro dona il luogo d'origine, scolorano quando, col mutare del sole, della luce, del fondo, le riguardiamo soltanto come oggetto da museo. Così l'arte d'Abruzzo non potrà essere illustrata se non attraverso la conoscenza delle ragioni topografiche ed etniche le quali, specialmente in questa terra, hanno influito potentemente su ogni manifestazione umana. Si potrebbe anzi dire che la posizione geografica delle tre province ebbe così grande influenza sulla loro storia e sull'arte come mai si verificò in altre regioni. Guidando quindi il lettore attraverso i secoli del medio evo che lasciarono tracce monumentali, avrò necessità di presentare il paese e l'ambiente che circonda le varie opere come un fattore necessario al loro stile e alla loro natura.

Giova premettere che l'Abruzzo, posto nel mezzo d'Italia, tra il grande spartiacque appenninico e l'Adriatico, fu isolato dal resto della penisola da lunghe catene di montagne che lo cingono e lo dividono in numerose valli, in altipiani abbandonati, in conche e bacini privi di facile comunicazione.

Il ducato di Spoleto al nord, quello di Benevento e l'Apulia al sud, pur essendosi fin dall'epoca longobarda divisa questa terra, strinsero la nostra regione da ogni lato chiudendo le vie consolari dell'Umbria, della Toscana, di Roma e di Napoli. La via del mare, che doveva metterla in diretta comunicazione con l'oriente, per mancanza di grandi città costiere, invece di essere il tramite più facile di commercio e di civiltà, divenne a sua volta un ostacolo. I porti romani erano abbandonati o grandemente decadu-



ti; *Castrum Novum* (Giulianova), porto d'*Interamna*, *Hadria*, *Aternum* (Pescara), Ortona<sup>1</sup>, *Histonium* (Vasto) non furono nell'alto medio evo le città marittime che avrebbero dovuto rifornire le forze esauste di un popolo che aveva subito danni incalcolabili, come quello della guerra Gotica. Le insenature naturali, che si prolungavano lungo i 141 chilometri di costa adriatica, sparirono lentamente per il continuo scendere dei materiali di alluvione dai monti vicini, e con esse sparirono i facili approdi<sup>2</sup>.

Rimaneva bensì la grande via naturale costiera, la più sicura e la più facile comunicazione fra l'Italia del nord e quella del sud; quella che i popoli di Abruzzo videro percorsa prima dagli eserciti invasori che, schivando Roma, volgevano all'Apulia e alla Campania, poi dalle torme dei pellegrini e dagli eserciti dei Crociati in viaggio per la Terra Santa. Ma essa era spesso militarmente interrotta e quindi non sempre accessibile.

Tuttavia essa fu la via aperta col resto d'Italia e con l'oriente nei secoli avanti al Mille; quella per cui si potevano risalire le piccole valli ove s'annidavano i paeselli e i monasteri. Il Tronto al confine con le Marche e poi il Vibrata, il Tordino, il Vomano, che scende impetuoso dal Gran Sasso d'Italia, il Salino coi suoi affluenti, l'Aterno-Pescara, il Foro, il Sangro e il Trigno furono altrettante vie naturali che, distaccandosi dal litorale, s'inerpicarono su per i fianchi della catena appenninica.

Sul versante Tirreno le alte valli del Velino, del Salto e del Liri avrebbero potuto schiudere vie importanti di comunicazione con l'Umbria e la Terra di Lavoro se a sbarrarle lo sbocco a monte non si fosse opposta la regione degli altipiani che forma il nucleo centrale dell'Abruzzo. Questi bacini infatti ebbero una scarsa densità di popolazione e un conseguente limitato sviluppo di produzione artistica in confronto delle fiorenti valli del versante adriatico.

Gli altipiani situati fra i due versanti d'Abruzzo e per l'asperità dei luoghi e per il clima infido, rappresentarono dunque l'ostacolo vero e proprio perché le correnti artistiche potessero giungere egualmente su tutta la regione. E quando essi furono attraversati, come l'altopiano delle Cinque Miglia, per le necessità degli scambi con la Campania, mantennero il carattere unicamente di luoghi inospitali dove è forza passare senza fermarsi. Solo il bacino del lago Fucino, per la sua grandiosità, per la fertilità delle sue rive e la ricchezza della pescagione, fu sempre a contatto per la Forca Caruso, con la valle dell'Aterno e con Corfinio da un lato, con il Cicolano e la Sabina dall'altro.

Lo lambiva una via consolare attraversante l'Abruzzo fin dal tempo repubblicano, la Valeria, che riuniva Tivoli a Corfinio e proseguiva più tardi per la valle del Pescara nella Claudia Valeria fino al mare. Essa fu veramente una grande arteria in senso quasi normale alla linea litoranea; ma dovendo di necessità valicare ben due volte l'Appennino, non fu servibile nella stagione invernale che a tratti, cioè dove le nevi non ostruivano il passaggio. Una prima conferma della predominanza che ebbe la via litoranea sulla via Valeria ci vien data dal distribuirsi delle vestigia dell'alto medio evo con grande prevalenza nel versante adriatico.

La chiesa di Città Sant'Angelo, i monasteri di San Giovanni in Venere e di San Clemente sui Marrucini guardano direttamente la riva del mare. Il Vibrata ci condurrà a Santa Maria a Vico, il Tordino a Teramo ed a Campovalano, il Vomano a San Clemente ed a Santa Maria di Propezzano, monasteri nascosti presso la sua foce. Risalendo il Salino ed il Tavo giungeremo alla cattedrale di Penne e finalmente nella maggior valle dell'Aterno vedremo sorgere San Clemente a Casauria presso le rovine di *Interpromium*, San Pietro ad Oratorium, la chiesa di Bussi, l'altra di Vittorito, le chiese di Fagnano e di Peluino, i Santuari di Sant'Eusanio presso Forcona, e di Bazzano. Nel bacino del Fucino l'arte rozza di quel tempo giungeva soltanto per la venerazione dei martiri di Trasacco.

Il materiale che viene ora studiato rappresenta il frutto di accurate ricerche limitate alla regione abruzzese, frutto forse non completo, ma importante tanto da costituire un elemento di ricostruzione nel campo della storia artistica. Mettendo in luce i resti monumentali di questi secoli, di cui solo qualche breve cenno fecero il Bertaux ed il Savini, potremo attestare spesso, a conferma di notizie storiche, l'esistenza di qualche santuario, sostenere l'antichità di un monumento, precisare entro limiti l'epoca della sua erezione. Giacché l'arte di questi secoli e specialmente la decorazione architettonica hanno caratteri tali che non si confondono con quelli propri dei secoli seguenti.

Si tratta quindi sopra tutto di un riconoscimento stilistico basato su dati sicuri e capace di supplire alla grande povertà delle notizie d'archivio.

**Santa Maria Aprutiensis (VI - VII sec.).** — In questa prima ricerca dei monumenti più remoti d'Abruzzo muoviamo da Teramo, l'antica *Interamna*, metropoli dei Pretuzi, municipio romano intorno al 486, centro della regione

che nel sesto secolo e nel settimo si conobbe col nome di *Aprutium*.

Le più antiche memorie della città sono strettamente legate alla modesta chiesina di Sant'Anna dei Pompetti che ne fu la primitiva cattedrale, sorta sulle rovine di una casa romana, ed ebbe il nome di Santa Maria Aprutiensis. Ne parlarono quasi tutti gli storici che descrissero le vicende di Teramo e della sua cattedrale<sup>3</sup>. Più recentemente il Savini, in occasione degli scavi e risarcimenti intrapresi dal nostro Ministero nel 1896, pubblicò un volumetto illustrativo, dopo il quale gli studi intorno all'argomento si arrestarono<sup>4</sup>.

La remota antichità di una sede vescovile aprutina è provata nelle lettere di San Gregorio Magno che il Savini giustamente cita riferendosi ai recenti studi dello Jaffé-Ewald<sup>5</sup>. Anzi da questo documento risulta che la sede fu restituita appunto nell'ottobre o novembre del 601 e la cattedrale probabilmente ricostruita sulle rovine di un'altra distrutta dai Longobardi sullo scorcio del sesto secolo.

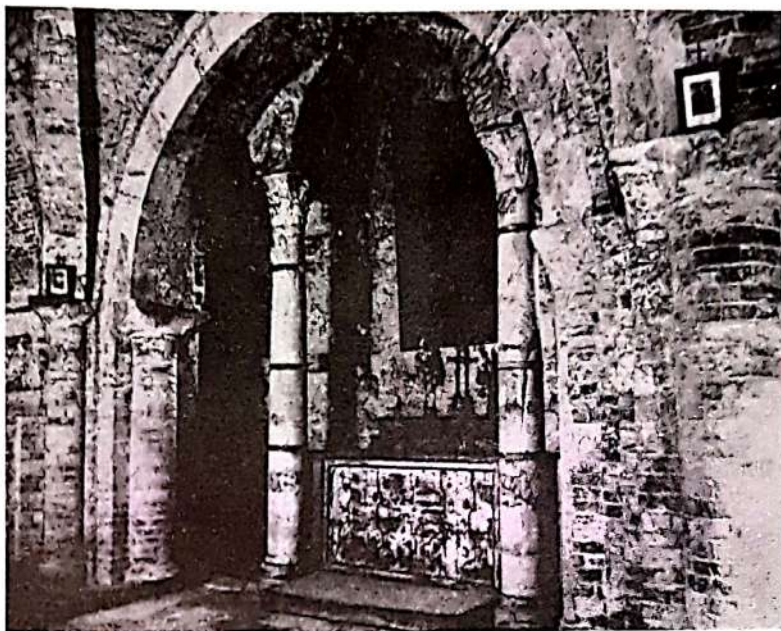
La sede episcopale viene anche menzionata in più documenti del nono secolo, ma solo nell'anno 959 e posteriormente nel 976 e nel 1007 ci è dato identificarla con la nostra chiesa, essendo anche citato *l'Episcopio "S. Sedis Aprutiensis S. Marie"*<sup>6</sup>.

Le prove storiche sono perfettamente convalidate dal monumento. Gli ultimi scavi, riportando il piano interno dell'edificio al livello originario, hanno ridato al monumento le giuste proporzioni della chiesa lombarda che dopo il Mille sostituì la costruzione bizantina; ed oggi, scendendo nell'antica aula, avvertiamo subito di trovarci in un ambiente trasformato, ma nel quale non sono scomparsi i resti di una struttura più antica.

Non è qui il caso di descrivere la chiesa lombarda. Dirò solo che la parte centrale di essa è una campata rettangolare aperta sui lati con quattro arcate e che a contatto di una di queste si trova un triforio, recinto da una piccola abside rettangolare. Il triforio si compone di archi poggiati su due colonne di fattura classica, in cui quello centrale è il maggiore degli altri, i quali ricadono su spalle di muro poste in continuazione dei lati delle campate di destra e di sinistra. Gli archi sono in laterizi eguali a quelli componenti le spalle; le colonne monolitiche ed i capitelli mutili sembrano provenire da un edificio pagano di ordine corinzio (fig. 1).

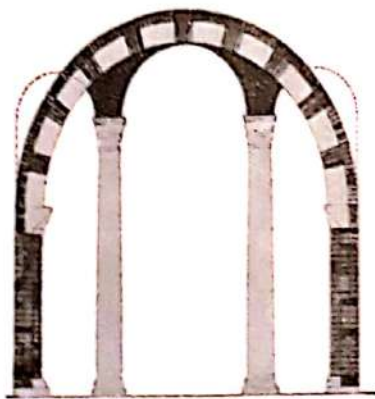
Non è facile un esame delle murature della parte interna perché l'arcone della chiesa lombarda, pur essendo indipendente dalla costruzione bizantina, vi si addossa in mo-

Fig. 1 - Teramo:  
S. Maria Aprutiensis - Abside



do da coprire gran parte della struttura delle tre arcate, la quale pur tuttavia si giudica posteriore all'epoca romana per l'ineguaglianza dei mattoni adoperati e per la inesatta disposizione dei pezzi (fig. 2). Ad ogni modo non mi sembra che occorran argomenti per dimostrare che questo concetto architettonico delle tre arcate ineguali poggiate direttamente sui capitelli appartiene all'epoca bizantina e che il triforio può considerarsi come un prezioso avanzo della cattedrale del sesto secolo sopravvissuto alle incursioni dei Longobardi, piuttosto che, come ritiene il Savini, parte di una costruzione dell'ottavo secolo. Le mura glie in prosecuzione del triforio appartengono alla costruzione della chiesa lombarda e l'absidetta rettangolare ad epoca più recente, come dirò in seguito studiando la struttura del lato esterno.

Fig. 2 - Teramo:  
S. Maria Aprutiensis - Triforio



Qui è mio compito esaminare tutto il materiale venuto fuori dallo scavo del 1896, il quale non può essere confuso né con l'epoca romana, né con la lombarda. Si compone di dieci frammenti facenti parte delle decorazioni marmoree e del recinto presbiteriale, non tutti facilmente classificabili per la loro piccolezza, i quali sono stati infissi nelle pareti insieme al materiale classico. Il Savini li divise in due gruppi secondo la teoria del Cattaneo<sup>7</sup>, distinguendo quello di stile bizantino-barbaro dell'ottavo secolo da quello di stile italo-bizantino del nono e decimo secolo.

Al primo gruppo apparterebbero un frammento a due facce che da una parte ha una larga treccia a foggia di 8; un pilastro a due facce che da una parte ha una larga treccia somigliante alla classica greca e dall'altra un elegante tralcio di vite; un capitello e il suo pulvino, ben

conservati entrambi, che non trovano facili riscontri, ma che non si discostano dallo stile esercitato dai bizantini in Italia. Il capitello a due ordini di foglie piene e corti caulicoli può trovare innumerevoli esempi di confronto in quest'epoca, mentre il pulvino, con i grappoli ed i rosoni a stella nella parte anteriore, nella patera e nelle baccellature della parte sottostante conserva maggiori caratteristiche di classifica.

Il più importante fra i resti di questo periodo bizantino-barbaro è un pluteo, trovato nel prossimo chiostro di San Francesco, che può presumersi provenga dalla antica cattedrale. Si adorna di intrecciature ad 8 di nastri a duplice solco limitato entro formelle rettangolari; ha la parte inferiore tagliata per un evidente scorciamento e il margine indicato da un fregio di palmette, la cui forma precorre un tipo di ornamento che ebbe grande fortuna in Abruzzo, come in seguito mi sarà dato di mostrare.

Un frammento di cornice, composto di un solo listello con intrecciatura a lungo e mensoline solcate orizzontalmente, non ha a parer mio caratteri tali da potersi attribuire al periodo bizantino-barbaro e meglio starebbe col secondo gruppo che il Savini attribuisce allo stile italo-bizantino.

Di questo fanno parte tre frammenti decorati di intrecciature curvilinee, forse pezzi di uno stesso pluteo, ed altri due con rosoni entro a nastri che l'avvolgono, girando ad occhio su se stessi in quattro punti equidistanti dal cerchio.

Ma sembra più conveniente non affidarsi troppo, come fa il Savini, a raffronti sui particolari di tali frammenti per dedurne l'epoca. La grande libertà di scelta che aveva l'artefice su motivo d'intrecci e di annodamenti esce da qualunque argine stilistico, onde è lecito, nel giudicare, fondarsi piuttosto sulla tecnica che sul disegno. Ebbene, la tecnica di tutti questi frammenti dimostra una prevalenza del gusto dell'arte barbarica dell'ottavo secolo, anche quando per il disegno si sarebbe spinti a giudicarli del periodo seguente nel quale, secondo il Cattaneo, gli artefici italiani imitarono goffamente i loro maestri greci.

A contatto con la chiesina di Sant'Anna è una torre massiccia di opera quadrata, creduta dal Muzii<sup>8</sup> il campanile dell'antica cattedrale e dal Savini<sup>9</sup> sospettata semplicemente un bastione romano della città al tempo della Repubblica.

Le due ipotesi possono bene accordarsi quando si consideri la posizione della torre rispetto alla chiesa primitiva, e ciò si vedrà meglio parlando dello sviluppo avuto dalla sua pianta.

**San Pietro a Campovalano (VIII sec.).** — Gli stessi scultori che operarono a Santa Maria Aprutiensis nell'ottavo secolo possono aver adornato la nascente chiesa monasteriale di San Pietro a Campovalano presso Campi.

Nelle mura esterne della chiesa risorta, a quanto sembra, nei primi del decimoterzo secolo, sono infissi alcuni resti dell'antico edificio appartenuto ai Benedettini. In queste poche sculture, che il Savini<sup>10</sup> disse di maniera bizantina, sono conservati i caratteri comuni alla decorazione delle chiusure presbiteriali di quest'epoca.

**Chiesa dei Carmelitani in Bellante (VIII sec.).** — L'edificio oggi in demolizione, che serba i resti di una chiesa probabilmente dei Benedettini, presenta infisso nella facciata il ricordo di un'antichità ben maggiore in un pilastro decorato con intrecciamenti di quei nastri che sono comuni alle decorazioni dell'alto medio evo.

In quel colle, dunque, che guarda le valli del Tordino e del Salinello il monastero del duodecimo secolo si era sovrapposto a qualche più antico ritiro di monaci di cui è rimasto solo questo misero avanzo.

**San Clemente a Casauria (a. 872 circa).** — Nessuno ha studiato finora nel suo complesso questa gloria artistica d'Abruzzo, per quanto molti ne abbiano scritto arditamente. Perciò la bibliografia del monumento si riassume in pochi scritti storici ed in molti articoli di carattere divulgativo. Il *Chronicon Casauriense*, ora nella Biblioteca Nazionale di Parigi, fu la maggior fonte delle ricerche sul monastero<sup>11</sup>, ricerche però che si arrestarono dinanzi ad incognite le quali spero scioglierà in parte l'osservazione diretta di quanto rimane della potente abbazia. Risulta chiaro che Ludovico II nell'anno 871 comperò l'isola piscariense situata presso *Interpromium*, ove era una località chiamata *Casa-aurea* o Casauria<sup>12</sup>, e che ivi nell'872 esisteva un piccolo ritiro di monaci intitolato alla SS. Trinità, fatto costruire dallo stesso imperatore. Col trasporto sul luogo delle sacre ossa di San Clemente<sup>13</sup> sembra coincidere il bisogno di un maggiore ampliamento del monastero e della creazione di una grande chiesa, la quale prese il nome dal santo. La nuova fondazione, avvenuta circa l'anno 874, non ebbe giorni felici, giacché ben presto un'invasione di Arabi (Agareni) spogliò i beni del monastero e ridusse i monaci in povertà (a. 920); sicché tra gli anni 951 e 970 già si parla di una prima ricostruzione degli edifici rovinati<sup>14</sup>.

Le trasformazioni dei secoli seguenti, e specialmente quel-

la importantissima dell'abate Leonate, hanno cancellato quasi ogni memoria dell'antico edificio; solo la cripta rimane visibile testimonianza della sua prima grandezza. Rimessa in luce dal Ministero della Istruzione Pubblica<sup>15</sup> e liberata dalle ossa che vi erano accumulate, essa costituisce ora l'unico elemento su cui ci è dato posare qualche deduzione.

Il rilievo qui accluso (fig. 3) dimostra la non perfetta corrispondenza della cripta con le murature della superiore basilica la quale, nell'ingrandimento del duodecimo secolo, ebbe la muraglia di fondo e l'abside spostate di qualche metro in fuori, pur conservando la larghezza originaria delle tre navi, secondo come era stato fissato nel piano primitivo. Con tale spostamento risultò un vano chiuso inaccessibile tra le due muraglie, attraverso cui passa la scarsa luce di cinque finestrelle. La cripta, a cui si accede per due scalette laterali, si compone di nove piccole navate voltate a crociera con archi poggiati a tronchi di colonne antiche di differenti misure, sorgenti dal pavimento senza le basi. La fila dei sostegni allineati in senso trasversale all'asse della chiesa è caricata di rozzi capitelli composti di materiale raccogliaticcio. Basi di colonne e blocchi disadorni di pietra compiono qui la stessa funzione dei quattro capitelli corinzi posti sulle colonne comprese entro la curva dell'abside. Non manca un rozzissimo altare nel mezzo dell'aula. Qualche avanzo di sedile in pietra d'intorno ci ricorda soltanto che l'oscuro sacello doveva echeggiare delle lunghe salmodie dei Benedettini.

L'ambiente, spoglio di qualsiasi ornamento, nulla aggiunge a quanto già conosciamo circa gli usi costruttivi di quel tempo. Siamo in presenza di uno dei più chiari esempi di architettura del nono secolo basato esclusivamente sull'impiego dei vecchi materiali, e ciò si spiega tanto più in quanto in prossimità della nuova basilica vi fu il *ponderarium* di Interpromio, di cui è ricordo in una preziosa lapide conservata sul posto<sup>16</sup>. Le volte a crociera sono di pietra locale, specie di tufo, costruite a getto. Tutta la costruzione palesa la ricerca dei più semplici effetti basati sull'applicazione dei sistemi romani che l'arte cristiana aveva adottato.

La semplice architettura della cripta di San Clemente può darci un'idea dell'importanza che dové assumere la chiesa del nono secolo, la quale, se fu, come è certo, in rapporto con la sua confessione, dovrà immaginarsi in forma basilicale su colonne o piloni, equivalente per lunghezza e per mole alla costruzione del duodecimo secolo che ancora oggi ammiriamo.

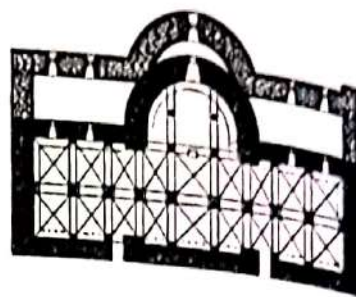


Fig. 3 - Castiglione a Casauria:  
S. Clemente - Pianta della cripta

**San Clemente al Vomano (IX sec.).** — Chi risale dall'Adriatico l'ampia valle del Vomano trova sulla destra una chiesina nascosta fra i colli presso il cimitero di Guardia Vomano. La fiancheggiano povere abitazioni nate fra i ruderi del vecchio monastero, il quale, aggregato e soggetto all'insigne cenobio di Casauria, fin dal nono secolo visse al riflesso della casa madre e ne seguì le infauste vicende.

Il Muratori<sup>17</sup> parla di Ermengarda come sua fondatrice, e ciò è confermato nella cronaca di Casauria, ove si ricorda un episodio dell'incontro dell'abate Oldrio con l'esercito dell'imperatore Lotario di Supplimburgo sul fiume di Tronto<sup>18</sup>.

La chiesa di Ermengarda probabilmente fu una costruzione frammentizia come il San Clemente di Casauria ed ebbe decorazioni di tipo barbarico. Ne rimangono povere tracce nella facciata posteriore incastrate nei muri presso le absidi, cioè pilastrini con formelle adorne di girari di nastri che avvolgono animali rozamente eseguiti. Essi provengono forse da una recinzione presbiteriale del nono secolo disfatta quando si ricostruì la chiesa nel modo come oggi vediamo, cioè intorno al 1100.

**Santa Maria di Propezzano (VIII-IX sec.).** — Come San Clemente al Vomano, anche questa badia sorse laddove la grande valle discesa dal Gran Sasso s'apre più vasta per sboccare nell'Adriatico.

Si disse in origine tempio pagano trasformato in basilica cristiana, ma nessun avanzo costruttivo apparve alle mie ricerche per giustificare tale opinione. Giova attenersi piuttosto alla leggenda indicata dalle parole di una bolla di Bonifacio IX (a. 1389-1404), per la quale si crede che un fatto miracoloso ivi accadesse nel 10 di Maggio, probabilmente dell'anno 715, cioè un'apparizione della Vergine "propizia ai miseri e consolatrice degli afflitti"<sup>19</sup>. Il miracolo avrebbe promosso un ampliamento del Santuario dedicato in conseguenza a Santa Maria *de Propitiano*, corrotto poi in Propezzano.

L'esistenza del tempio fin dal secolo nono ci viene confermata da alcuni frammenti di sculture di tipo italo-bizantino murati sulla facciata, e precisamente sotto le pitture del portico. Si tratta di intrecciamenti di nastri scolpiti sulle pietre che composero probabilmente i recinti del presbiterio, secondo l'uso oramai diffusissimo di questo tempo.

**La chiesa di Città S. Angelo (IX sec.).** — Poche memorie storiche relative al *Castrum Sancti Angeli*, distrutto da



Federico II nel 1239, lasciano indovinare che sulla vetta del colle ove ora sorge la città fosse anche un'antica chiesa.

Ad essa appartengono, con ogni probabilità, alcuni avanzi dell'età caratteristica che precedette la mania innovatrice determinatasi verso il Mille.

Due porzioni di un grande pulpito rimangono murate nel basso dei piloni posti dinanzi all'ingresso maggiore della chiesa, e sono propriamente i due davanzali in curva sporgente su cui il sacerdote leggeva i libri sacri. Ognuna di queste pietre sviluppa nel giro poco meno di un semicilindro; sono ambedue alte m 1,10 e riquadrate da liste di intrecciature dei soliti nastri a due solchi (fig. 4). Le liste verticali molto strette son ripiene di piccole trecce, mentre le orizzontali, molto più ampie, hanno intrecciature a larghi nodi.

Nello spazio centrale, contornato da un listello, vi è una grande croce latina poggiata con le testate contro i limiti del riquadro in modo da tagliare il campo in quattro formelle con decorazione separata. I due quadrati in alto hanno semplici nodi a quattro punte e i due rettangoli in basso altre croci latine con le estremità contro i limiti della formella. I due simboli della passione, come tutta la decorazione di questo tempo, hanno semplificato al massimo grado la loro espressione. Le due stelle al di sopra delle braccia rappresentano il sole e la luna, come i due uncini al di sotto ripetono grossolanamente l'alfa e l'omega, il principio ed il fine d'ogni cosa. Nessuno spazio così rimane senza decorazione, come la grande croce sulla quale si svolge una treccia di motivo classico.

Al sommo del portale della chiesa di San Francesco, prossima alla cattedrale, vi è un finestrino della stessa epoca tanto ben collegato con la decorazione trecentesca, da non sembrare un resto dell'antica scultura di cui doveva arricchirsi il maggior tempio del *Castrum Sancti Angeli*.

E' un'arcata semicircolare divisa in quattro sfondi da una croce le cui estremità sono fissate contro la mostra che incornicia il piccolo pluteo. Appartiene nella composizione a quel tipo di infissi usati in Roma a Santa Sabina e nel Sant'Abondio di Como<sup>20</sup> per lo più come lastre di altare e oramai riconosciuto come appartenente al nono secolo.

La croce ha la stessa treccia di motivo classico dei plutei dell'ambone, mentre i piedritti hanno lievi ornamenti a ramoscelli con foglioline a forma di cuore. Nell'archivolto, come a Santa Sabina, s'inerpicano ricciuti caulicoli tutto in giro secondo l'uso comune del secolo ottavo.



Fig. 4 - Città Sant'Angelo:  
Chiesa - Davanzale di ambone

**San Pietro ad Oratorium (IX sec.).** – Giacché abbiamo incominciato le nostre esplorazioni nella maggior valle d'Abruzzo, risaliamo il Pescara e alle gole di Popoli entriamo nella pittoresca valle Tritana, ove scorre impetuoso il Tirino. In essa notevoli monumenti si sovrapposero ai primitivi, conservando impiegate nelle murature le vecchie reliquie a testimonianza dell'opera dei monaci benedettini che l'abitarono fin dall'ottavo secolo.

Il monastero di San Pietro ad Oratorium fu tra i più illustri del tempo, giacché ebbe le sue origini dalla casa madre di San Vincenzo al Volturno. Gli storici che ne scrissero si divisero in due gruppi: in uno coloro che coi monaci ritennero autentico un precetto contenuto nella *Cronica Vulturense*, col quale si conosce che Desiderio, re dei Longobardi, fabbricò il monastero di San Pietro nella Valle Tritana e dopo averlo arricchito di molti beni lo donò ai monaci di San Vincenzo al Volturno<sup>21</sup>; nell'altro coloro che reputano apocrifo il documento. Tra i primi il Troya<sup>22</sup> fu strenuo difensore dell'autenticità del documento, mentre nei secondi rimangono lo stesso Muratori e il Padre di Meo nei suoi *Annali*.

Il Celidonio<sup>23</sup> nella sua recente opera mi sembra abbia risolta la questione. Egli osserva: "Desiderio fu Re nel 756. Ora S. Pietro nella valle Tritana esisteva già quattro anni innanzi, nel 752, anno in cui fu confermato ai Volturinesi da Stefano II, come si legge nella stessa *Cronica* (Id., t. I, pag. 2)".

"Se nel 752 era già costruito e dotato, doveva esistere da molto tempo innanzi. Quindi ci allontaniamo sempre più dall'epoca di Desiderio Re. Forse egli protesse il Monistero, quando era già costruito, come fecero Carlo Magno ed i suoi successori".

Frattanto i monaci, ignari dell'anacronismo o con deliberata malafede, nel grandioso restauro dell'undecimo secolo scrissero a grandi caratteri sul portale del Tempio:

A REGE DESIDERIO FVNDATA  
MILLENO CENTENO RENOVATA

Il monumento fu messo in luce dal Piccirilli in uno dei tanti suoi pregevoli scritti<sup>24</sup> ed a lui non sfuggirono i resti del primo medio evo: "L'abbazia è un mucchio di rovine: la sua planimetria è un rettangolo di m 34 x 31 circa. La chiesa, fondata da Desiderio, più non esiste: il priore, per la costruzione di essa, si avvalse probabilmente d'artisti greci; il che si potrebbe dimostrare con alcune importanti vestigia".

Sulla facciata del 1100 presso il portale e in altre parti dell'edificio sono visibili pilastrini rettangolari interi o

spezzati in più parti riproducenti le solite intrecciature mistilinee di nastri a due solchi, i quali piuttosto che all'ottavo sarebbe giusto attribuire al nono secolo e quindi a marmorari allievi di artisti greci (fig. 70). Così potrebbe dirsi per un concio che reca inciso uno dei versetti sibillini più comuni e si trova sulla facciata disposto al rovescio e appartiene probabilmente alla primitiva costruzione. Vi si leggono questi cinque gruppi di lettere:

ROTAS

OPERA

TENET

AREPO

SATOR

che fecero molto pensare gli studiosi ed altro non sono che uno di quei giuochi molto in uso fra i monaci dei secoli avanti al mille. Le lettere di ogni fila lette in qualunque senso danno sempre le stesse cinque parole.

**San Lorenzo di Bussi (IX sec.).** — Nella stessa valle Tritana, più a valle di San Pietro ad Oratorium, esistevano altri monasteri le cui vestigia non sono del tutto scomparse. Tra questi Santa Maria di Cartignano, cella di Montecassino nel 1020<sup>25</sup>, ma le cui origini sono anteriori ad Arrigo II Imperatore, morto nel 1024<sup>26</sup>. A pochi passi dai ruderi del monastero v'è il Comune di Bussi, nella cui chiesa dedicata a San Lorenzo la facciata conserva sculture del nono secolo.

Fra queste una bellissima treccia di nastri formanti un reticolato di tipo classico, la quale per la finezza dell'esecuzione si deve attribuire ad un buon imitatore di qualche maestro greco. Non è certo però che tali frammenti abbiano appartenuto alla chiesa di San Lorenzo ove ora si trovano, perché, pur essendo essa una costruzione benedettina del duodecimo secolo, mancano memorie della sua riedificazione al posto di un edificio dei bassi tempi.

Le sculture potrebbero dunque provenire o da un monastero scomparso o dalla vicina Santa Maria di Cartignano.

**Sant'Angelo a Vittorito (IX sec.).** — Nella valle di Sulmona il paesello di Vittorito si costituì probabilmente quando Corfinio, la metropoli dei Peligni, era già cattedra vescovile e centro del Castaldato Valvense. Il Piccirilli<sup>27</sup> anzi, ricordando un diploma di Ludovico II dell'anno 816, con cui si confermano all'abate di San Vincenzo al Volturno le pertinenze del territorio di Valva e tra queste si nomina *Pectorita*, giustamente osserva che l'antichità del



Fig. 5 - Vittorito:  
S. Angelo - Pluteo

paesello risale senza dubbio a quella di un pago romano. Lo confermano i molti frammenti di antichità classica trovati presso la chiesetta di Sant'Angelo.

E' quindi probabile che nel nono secolo sorgesse presso i resti di un tempio la chiesa cristiana, tanto più che nel 1138 e nel 1188 si parla ancora di Vittorito nelle bolle in cui è l'elenco delle chiese della diocesi di Valva<sup>28</sup>.

Negli ultimi restauri infatti sono apparse due lastre scolpite con i motivi caratteristici di quell'età. La maggiore conserva il tipo diffusamente usato nei plutei delle chiusure presbiteriali e si compone dei soliti nastri a due solchi intrecciati su tre ordini di nodi regolarmente disposti e intramezzati a piccole foglie o frutti a forma di cuore (fig. 5).

La lastra minore ha una croce greca con le estremità arricciate al di sopra di un'aquila che sembra sia per prendere il volo sollevando con gli artigli una lepore. Nei campi liberi sono disposti nodi, stelle e fiori in quantità. Nella rara scultura, certamente contemporanea all'altra, si può immaginare un residuo di un pulpito rozzamente eseguito da un povero imitatore di quei concetti bizantini nei quali il simbolismo prevale sulla bellezza della composizione. Le lettere *URSU*, che si veggono tracciate sulla costa del pluteo, potrebbero ricordare un nome piuttosto comune fra i lapicidi dell'alto medio evo (fig. 6).

Fig. 6 - Vittorito:  
S. Angelo - Pluteo



San Pietro e S. Maria di Fagnano (IX sec.). — Risalendo la valle dell'Aterno ho trovato frammenti di scultura del nono secolo in due chiese del comune di Fagnano. In quella di San Pietro, ora in completa rovina, nel pavimento una porzione di pilastro di disegno molto comune con decorazione formata dall'intreccio di rombi e cerchi. Nella chiesa di Santa Maria lastre scolpite nel pavimento e dietro l'altare maggiore. Un pluteo intero misura m. 0,80 per 0,65; ha il disegno che lo riquadra regolarmente tutto intorno formato dall'alternarsi e collegarsi di cerchi grandi e piccoli. Nel mezzo la lastra sembra avesse due grandi rose a girello.

San Paolo di Peltuino (VII-IX sec.). — Presso il comune di Prata Ansidonia sorgeva nei tempi romani la florida città di Peltuino, di cui rimangono poderosi avanzi, ruderi grandiosi di un anfiteatro e gran parte del recinto urbano. Ma la storia non ci ha tramandato notizie della sua decadenza e delle trasformazioni subite fino al tempo dei Normanni, che sembra la riedificassero col nome di Ansidonia<sup>29</sup>. Sarà quindi utile esaminare i pochi resti dell'alto medio evo

trovati presso la chiesa e interrogare quelle pietre che hanno valore di documenti. E San Paolo, oltre all'essere uno dei più originali esempi dell'architettura usata dai Benedettini dopo il Mille, può dirsi infatti un vero documento di quell'età. L'importanza ne viene da due fatti. Anzitutto la chiesa, che si credette sorta su edificio pagano, è un'opera frammentaria in cui sono adoperati, con qualche senso d'arte, numerosi materiali dell'impero; in secondo luogo l'esistenza di resti o frammenti di arte bizantino-barbara sono lì ad attestare che la chiesa nei secoli di mezzo ebbe pure un periodo di floridezza.

Esistono sulla muraglia esterna presso la porticina laterale:

- 1 Una porzione di architrave che reca scolpita in mezzo una croce greca decorata di intrecciamenti di nastri e inscritta in un'area circolare abbassata.
- 2 Un masso capovolto in cui è un'iscrizione molto logora ricordante un *presbiter Bonifacius*. La sola parte decifrabile in caratteri latini è la seguente:

BONIFACIUS PRB /// NDNC

SEMPER

Sulla muraglia interna del prospetto al di sopra della porta principale:

- 1 Un Agnello divino con un quadrupede a fianco.
- 2 Al di sotto un rettile vicino a una bestia formata di una testa e due corpi di quattro zampe ciascuno.

Sulla muraglia di sinistra, internamente: una lastra di pluteo dove è rappresentato un cervo dalle gambe molto alte che addenta un serpente, mentre una colomba gli si posa sulla testa (fig. 7).

La rappresentazione degli animali in queste sculture è rozzissima, piatta e scorretta al punto che non è possibile attribuirle ad artisti greci bensì ad artigiani imitatori. Il cervo specialmente ha il disegno così puerilmente tracciato che può ben porsi a fianco di una scultura trovata a Roma recentemente a San Saba e raffigurante un falconiere a cavallo<sup>30</sup>.

Da ciò si può dedurre che la chiesa di San Paolo sorse durante la decadenza di Peluino con i materiali di un edificio pagano e che ebbe vita continua fino all'inizio del duodecimo secolo, nel quale i Benedettini cominciarono a trasformarla.

Sant'Eusanio Forconese (VIII-IX sec.). — Un altro martire della nuova fede originò nella valle dell'Aterno un santuario ancora celebrato per l'antichità della sua fondazione. Ne scrissero il Coppola<sup>31</sup>, il Palatini<sup>32</sup>, il Signorini<sup>33</sup> ed il Piccirilli<sup>34</sup>, che per il primo considerò il monumento

Fig. 7 — Prata Ansidonia:  
San Paolo - Frammento



nella sua veste architettonica e dal quale tolgo queste parole: "Narra la leggenda che Eusanio, nella seconda metà del terzo secolo, venne a predicare l'Evangelo in Valva e nella valle di Forcona. In questa valle l'Apostolo prese dimora in una cella, oggi S.Maria Sotterra, nel luogo detto *Cinque Ville*, e quivi cessò di vivere dopo lunga persecuzione di Prisco, governatore della vicina Aveia. Trascorso un anno, i forconesi, per dare al corpo del Santo onorata sepoltura, *ad un tiro di balestra* dalla cella innalzarono una basilica, la quale, abbattuta per l'editto di Diocleziano, fu riedificata sotto l'imperatore Costantino".

Ma nessun tratto rimane dell'antico edificio, né le iscrizioni trovate nelle murature attuali sembra abbiano relazione alcuna con la basilica costantiniana<sup>35</sup>. Solo due capitelli della cripta e alcuni frammenti della facciata possono ritenersi materiali anteriori alla ricostruzione del duodecimo secolo, benché non tutte queste pietre attestino la loro provenienza. I due capitelli che furono impiegati nelle colonne subito avanti all'abside centrale della cripta ricordano una eguale coincidenza osservata nella cripta di San Clemente a Casauria. Questi di Sant'Eusanio, di ordine corinzio della decadenza, non si possono paragonare ai bellissimi e molto più antichi posti dai Benedettini di Casauria in eguale posizione; ma tuttavia, benché smussati dal tempo, serbano i caratteri stilistici dell'arte romana.

I Benedettini dunque assegnavano il posto d'onore ai frammenti dei primi secoli cristiani ponendoli ai lati della tomba del martire.

Sul campaniletto del 1703 e nella cortina della facciata non mancano i ricordi della scultura dei secoli ottavo e nono con intrecci geometrici di nastri di vimini, pietre tolte a qualche parte aggiunta alla basilica costantiniana che visse forse fino alla grande ricostruzione di tutto l'edificio.

**Santa Giusta di Bazzano (IX sec.).** — Sulle rive dell'Aterno a circa due miglia da *Furconium*<sup>36</sup> il *Vicus Ofidius* dei Vestini occupava il luogo dell'odierna Bazzano.

Lo dimostrano le molte iscrizioni pubblicate dal Giovannazzi<sup>37</sup>, dal Muratori e dal Mommsen, tutte accennanti all'esistenza di una gente *Ofidia*, oltre agli atti di Santa Giusta trascritti dai Ballandisti. Secondo questa leggenda la vergine Giusta, fuggendo la persecuzione, giunse *ad pedem montis Offidii* dove, uccisa insieme a Giustino, fu sepolta in *spelunca montis Offidi altero ab urbe Cona miliario*.

L'Ughelli, riportando il *Passionario membranaceo* di Santa

Giusta e compagni, attribuisce alla fine del III secolo la costruzione della chiesa sul sepolcro della Santa; ed è probabile che, se non nel III, almeno nel IV secolo un santuario primitivo sorgesse a venerazione dei martiri. Lasciando da parte i grandiosi resti dell'età imperiale, che ancora si veggono impiegati nel monumento, debbo qui enumerare gli avanzi di una ricca mobilia presbiteriale del nono secolo venuta ad attestare l'esistenza di una chiesa dell'età barbarica. Alcune di queste pietre furono infisse nelle muraglie della cripta, altre servirono a comporre l'ambone del decimoterzo secolo, la maggior parte s'impiegò nelle murature dei successivi restauri come semplice materiale da costruzione.

- 1 Sulla spalla destra della porta d'accesso alla cripta è infissa una lastra di pluteo lunga m 0,90, alta 0,45, riquadrata da un listello e tortiglione con entro annodamenti curvilinei fatti di nastri a due solchi serpeggianti attorno a piccole rosette (fig. 8).
- 2 Nelle mura della cripta frammenti vari di pilastrini e plutei sono incastrati in disordine.
- 3 Sulla fronte dell'ambone il pluteo di sinistra, su cui sono scolpiti l'aquila e il toro, reca al rovescio un ricco intrecciamento degli stessi nastri. Un tortiglione sembra che riquadrasse la lastra scorciata da due lati per ridurla al nuovo uso (fig. 9).
- 4 Nel demolire le aggiunte barocche della nave centrale tornarono in luce due frammenti della stessa epoca, e cioè un pilastrino di transenna e un ritaglio di pluteo, i quali, lavorati al rovescio, avevano servito a formare le intelaiature dell'ambone.
- 5 Altri piccoli frammenti con nastri intrecciati furono trovati tra i materiali di demolizione.
- 6 Una lastra di pluteo ritagliata su tre lati è interessante perché conserva scolpita porzione di una croce latina con arricciamenti alle estremità delle aste (fig. 10). Su di essa si svolgeva una iscrizione a grandi caratteri latini della quale rimangono soltanto alcune lettere:

+ IN NOM (ine)

LASI

Dove furono impiegati questi materiali; nella cripta o nella chiesa superiore?

Giustamente il Serra<sup>38</sup> in un recente articolo osserva che "molto probabilmente l'attuale Cripta (attigua ad una grotta che dovrebbe segnar l'inizio della catacomba e ove s'indica il forno del martirio) fu il nucleo iniziale del monumento".

Ma gli altri argomenti che egli presenta a dimostrare l'an-

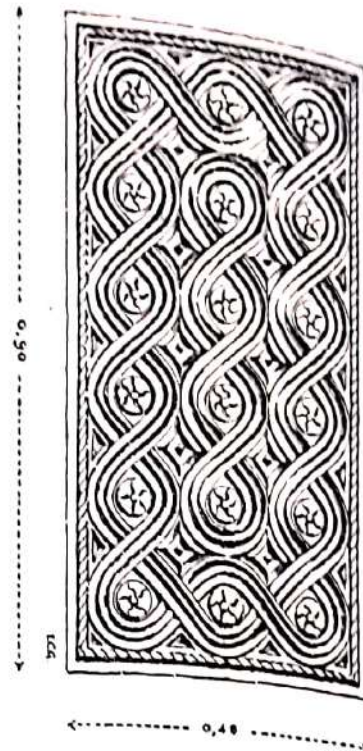


Fig. 8 - Bazzano:  
S. Giusta - Pluteo

Fig. 9 - Bazzano:  
S. Giusta - Pilastrino



Fig. 10 - Bazzano:  
S. Giusta - Frammenti



tichità della sottochiesa, come l'asse volto da oriente ad occidente, il frammento di piancito a spina-pesce, le lapidi pagane e paleo-cristiane infisse nelle pareti e gli altri materiali classici impiegati nella costruzione, non risolvono la questione se nell'ottavo e nono secolo esisteva soltanto la chiesa inferiore o era sorta anche la basilica superiore.

Il Serra crede "che la confessione attuale coincida con i primi trionfi della religione nuova e con lo scadimento della civiltà imperiale", ammettendo che "le volte a crociera si doveron girare quando si eresse la chiesa sovrastante".

Pur convenendo in questa coincidenza di ubicazione tra l'oratorio primitivo e l'attuale cripta, non mi è possibile attribuire nessuna delle costruzioni, quali oggi si vedono, ad un'epoca precedente al Mille. Quindi è molto probabile che l'edificio da cui provengono i materiali notati occupasse il posto della chiesa attuale, soprastante alla grotta della Santa. Con l'esistenza di una chiesa del nono secolo sovrapposta alla cripta si viene meglio a spiegare il tardivo uso dei materiali dell'impero nella ricostruzione del tredicesimo secolo<sup>39</sup>.

**San Giustino di Paganica (IX sec.).** — Con la chiesa di Santa Giusta si collega quella di San Giustino situata nello stesso comune di Paganica e destinata a cappella ceme-



riale. Secondo gli atti dei martiri di cui parla il Signorini<sup>40</sup>, San Giustino confessore, sfuggito alla condanna che aveva colpito la nipote Giusta ed i fratelli Fiorenzo e Felice, sopravvisse molti anni predicando la fede cristiana. Elencato dall'Ughelli<sup>41</sup> primo vescovo di Chieti fin dal principio del quarto secolo, oltre alla cattedrale teatina, ebbe in suo onore una chiesa eretta presso quel *vicus Offidius* ove esisteva la chiesa di Santa Giusta. Ma non rimane indizio alcuno sul tempo in cui la pietà dei fedeli avrebbe innalzata la basilica per ricordare il luogo ove il Santo vescovo era sepolto.

Anche qui l'ingerenza dei monaci Benedettini è dimostrata da un possedimento da essi venduto a Ludovico II (a. 873) e da altro tenimento in *Comitatu Forconino in Villa de Paganica* nominato in una scrittura di Corrado I (a. 1027) nella cronaca farfense<sup>42</sup>, ed è quindi probabile che maestranze venute dalla Sabina o da Casauria avessero provveduto anche all'erezione della chiesa di San Giustino.

Di essa poche tracce anteriori al Mille si veggono nell'odierno edificio, tutte per lo più trasformate dalla ricostruzione generale avvenuta probabilmente al principio del tredicesimo secolo. E' notevole un pilastrino adoperato come pietra da cortina entrò la chiesa e ritagliato da una estremità, perché combinasse con la larghezza di un pilone rettangolare. Misura cm 35 di larghezza, 98 di altezza e 12 di spessore e presenta una faccia vagamente scolpita a nastri dal duplice solco intrecciati alla maniera italo-bizantina. Ma qualora la testimonianza di questo solo importante frammento della decorazione dei bassi tempi non bastasse a provar l'esistenza di una chiesa di quest'epoca<sup>43</sup>, si deve considerare che qui si verifica lo stesso fatto caratteristico della chiesa di Santa Giusta, cioè la presenza di un grande materiale tolto ai monumenti pagani e adoperato nella costruzione del tredicesimo secolo con un palese spirito di adattarlo al nuovo gusto. Vedremo in seguito come questo materiale fu nuovamente lavorato e scientemente ridotto a nuove esigenze. Per ora concludiamo che se esso fu impiegato nelle due chiese del tredicesimo secolo, quando cioè l'uso della costruzione frammentizia si era quasi perduto, a maggior ragione dovettero profittarne i costruttori delle chiese dei bassi tempi, che avevano minori mezzi a loro disposizione e maggior facilità di trovare le pietre non ancora disperse dei tempi romani.

La chiesa di San Vittorino (VIII-IX sec.). — La città di *Amiternum* nella conca Aquilana fu al cadere dell'impero uno dei centri popolari attorno a cui si svolse l'opera attiva del Cristianesimo e ove molti seguaci della nuova religione incontrarono il martirio. Sembra che nei primi secoli dell'era volgare si mantenesse in qualche floridezza, poiché nel 499 ebbe per vescovo quel Valentino<sup>44</sup> che sottoscrisse al Sinodo romano sotto papa Simmaco; né che la sua fine avvenisse rapidamente, se fino al secolo undecimo continuò ad avere rinomanza come sede vescovile<sup>45</sup>.

Le piccole catacombe che esistono al di sotto della chiesa di San Vittorino testimoniano della santità del luogo e dell'antichità del culto dei martiri ivi radicato. Giacché sembra appunto che una chiesa intitolata dapprima a San Michele Arcangelo sorgesse in tempo molto remoto su quelle grotte ove era stato sepolto il vescovo Vittorino, martirizzato nelle *Aquae Cutiliae* presso Rieti, al tempo di Traiano, e che dal Santo più tardi prendesse nome il villaggio che si addensò attorno alla chiesa al decadere di *Amiternum*<sup>46</sup>. Ed anche la chiesa sembra cambiasse di nome all'epoca di una nuova consacrazione ricordata da tutti gli storici locali che, secondo una lapide trascritta anche dal Bindi<sup>47</sup>, sarebbe avvenuta nel 1170 alla presenza del vescovo di Rieti.

L'edificio si presenta con caratteri di grande antichità all'esterno, ove muraglie a grossi blocchi differiscono dalla comune costruzione della cortina di pietra conca usata in Abruzzo; onde può ritenersi che vi fossero impiegati materiali appartenenti agli edifici pagani distrutti. Due frammenti di plutei con intrecciamento a lunghi vimini incastrati in queste muraglie ci danno la prova indubbia che nell'ottavo o nel nono secolo la chiesa fu decorata di un recinto presbiteriale di qualche importanza o di un pulpito. Però rimane difficile stabilire se la forma attuale della chiesa a croce latina, cioè ad una nave ed un'abside semicircolare preceduta da un transetto lungo quanto l'aula medesima, sia il risultato di un ingrandimento avvenuto nei secoli dopo il Mille, col quale si collegherebbe la consacrazione del 1170, o se rappresenti ancora l'antica struttura dell'edificio dell'alto medio evo.

Le decorazioni e le aggiunte applicate internamente impediscono ogni ricerca in proposito. Ad ogni modo debbo notare che la pianta a nave unica e transetto a braccia molto sporgenti non si trova ripetuta nei monumenti di Abruzzo che precedono il secolo decimoterzo. Sembra certo che il massimo splendore del Santuario possa riferirsi al duodecimo secolo, quando si arricchì di un ambo-

ne scolpito a bassorilievi raffiguranti le scene del martirio di San Vittorino e dei suoi compagni di fede. Delle lastre marmoree che si conservano presso la chiesa una presenta il taglio triangolare proprio del davanzale della scaletta, l'altra un tratto del pulpito, senza che vi siano annessi elementi architettonici atti a dichiarare la composizione del disegno d'insieme. Le sculture, di grande interesse per la storia dell'arte, furono studiate dallo Schulz<sup>48</sup>, dal Bindi<sup>49</sup>, dal Bertaux<sup>50</sup> e dal Venturi<sup>51</sup>. Una terza lastra reca un'iscrizione in cui si dice che nell'anno 1197 il maestro Pietro Amabile fece quest'opera essendo arciprete della Chiesa Nicolò di Rainaldo. Ma, come osserva il Bertaux<sup>52</sup>, nulla prova che questa iscrizione si riferisca alla costruzione del pulpito.

**San Cesidio di Trasacco (IX sec.).** — Trasacco, sulla sponda del Fucino, non molto lungi da Luco, ricorda con i suoi resti romani i lavori ordinati dall'imperatore Claudio per l'emissario del lago. Fu chiamato anticamente *Transaquae*, forse perché arrivando dalla via Valeria sembrava situato al di là delle acque del Fucino. Molto occupò gli scrittori di cose storiche, anzitutto perché in alcuni ruderi di età imperiale si volle riconoscere un sontuoso palazzo di Claudio, poi per le memorie che si riferiscono al martirio dei cristiani e furono l'origine del culto ai santi Rufino e Cesidio<sup>53</sup>.

Sembra che i proseliti della nuova fede avessero ridotto ad oratorio alcuni locali del piano terreno del palazzo imperiale, forse abbandonato al principio del terzo secolo, e che in esso trovassero sepoltura Cesidio prete e i suoi compagni, dopo la strage avvenuta per opera dei satelliti dell'imperatore Massimino il Trace.

Ma per vari secoli le vicende dell'oratorio, secondo gli storici divenuto ben presto basilica, possono dirsi quasi sconosciute. Solo è ricordata la devastazione subita dal santuario nel 936, quando gli ungheresi, che depredavano alcune province d'Italia, passarono per la Marsica mettendo a sacco città e castelli.

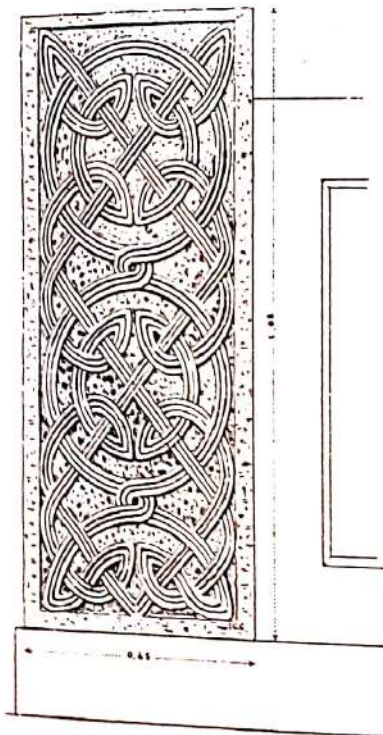
Un solo bassorilievo di qualche importanza ricorda a Trasacco l'arte di questi secoli di sventura ed è scolpito al rovescio di un masso ove l'arte romana ancora rifulge in tutta la sua grandiosità. Da un lato della pietra, spezzata ad un angolo, quattro volute d'acanto con animali intramezzati sembrano indicare il finale di un sontuoso fregio, dall'altro una bassa scultura, limitata ai margini da una treccia, rappresenta un martire legato ad una specie di gabbia e tormentato da due aguzzini.

San Salvatore di Avezzano (a. 866 circa). — Dopo il terremoto del 1915, scavandosi fra le macerie della chiesa madre di Avezzano intitolata a San Bartolomeo, apparve una pietra rettangolare spianata da una faccia su cui è scolpita una decorazione a nastri a duplice solco intrecciati alla maniera bizantina. Il ritrovamento mi fece pensare alle origini della città scomparsa e ad una chiesa dei bassi tempi ivi costruita, ma scarse notizie rinvenni ad illustrazione dell'importanza monumentale del luogo.

Si sapeva di un'antica chiesa dedicata al Salvatore che appartenne fin dalle origini ai Benedettini di Montecassino e attorno a cui probabilmente si strinsero i pochi abitanti di quella terra di transito per i maggiori centri della sponda meridionale del Fucino. Ma non era stato possibile identificarla fra i monumenti esistenti in Avezzano. La scoperta permette ora di riallacciare la chiesa del Salvatore, nominata da Leone Ostiense, con quella fino ai nostri giorni dedicata a San Bartolomeo; giacché il documento si riferisce ad una conferma di donazione di Ludovico Imperatore a beneficio del monastero di *Barregium* (a. 866)<sup>54</sup>.

I maestri che vedemmo giungere a Trasacco possono aver sostato, nel passaggio, alla chiesa di San Salvatore ove la loro opera si rendeva necessaria in qualche decorazione. La faccia completa del masso parallelepipedo misura m 1,02 x 0,45; lo spessore varia da 0,20 a 0,25 essendo stato posteriormente scalpellato. Nella faccia di destra il masso presenta una scanalatura per incamerazione che non arriva a tutta altezza; ragione per cui si comprende che esso costituiva il pilastrino di destra di un varco della chiusura presbiteriale emergendo in altezza sul pluteo che vi si doveva innestare a lato (*fig. 11*).

Fig. 11 — Avezzano:  
S. Bartolomeo - Pilastrino



Santa Maria delle Grazie in Luco di Marsi (X sec.). — Anche a Santa Maria di Luco, a metà distanza fra Avezzano e Trasacco, gli ultimi restauri della chiesa<sup>55</sup> hanno dato occasione di riconoscere al monumento un'antichità ben maggiore di quella che appariva dalla ricostruzione del tredicesimo secolo.

Il *Chronycon Casauriense* ricorda infatti la contessa Doda dei Marsi, la quale circa il 930 donò ai Benedettini di Montecassino la chiesa di S. Maria di Luco con molte terre<sup>56</sup>. Ed a questo tempo debbono attribuirsi alcuni frammenti apparsi fra i materiali di demolizione. Sono pochi tronchi di colonnine di piccolo diametro, alcune basi e capitelli rozzissimi, molto slanciati, a quattro foglie angolari ed abaco rettilineo, di altezza quasi costante che si aggira intorno ai 25 cm, ed alcuni plutei, per lo più frammentari,

decorati con i soliti nastri di vimini intrecciati o con grandi serpi; questi pezzi chiaramente ci dicono che provengono da una iconostasi con pergola appartenente alla primitiva chiesa.

La scoperta anche qui ci fa sospettare che il tracciato generale dell'edificio e le sue muraglie abbiano subito ben poche modifiche nella ricostruzione del tredicesimo secolo, di cui tratterò in seguito<sup>57</sup>.

**San Clemente a Guardiagrele (X sec.).** — Presso Guardiagrele nel monastero abbandonato di San Clemente si trovano, oltre qualche frammento di arte bizantina, due blocchi provenienti da un coronamento distrutto. Queste pietre, oggi infisse in un muro posticcio, recano ciascuna un'arcata semicircolare monolitica con mostra intagliata a disegno vario. Una ha intorno allo spigolo quattro palmette a ventaglio inscritte in semicerchi ed un basso tortiglione ruvidamente intagliato; l'altra un triplice giro di incavi triangolari e un bastone con fusaiole appena abbozzate.

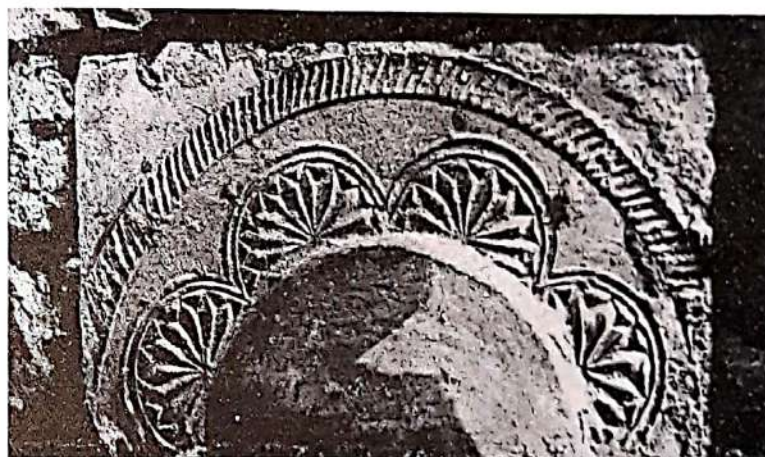
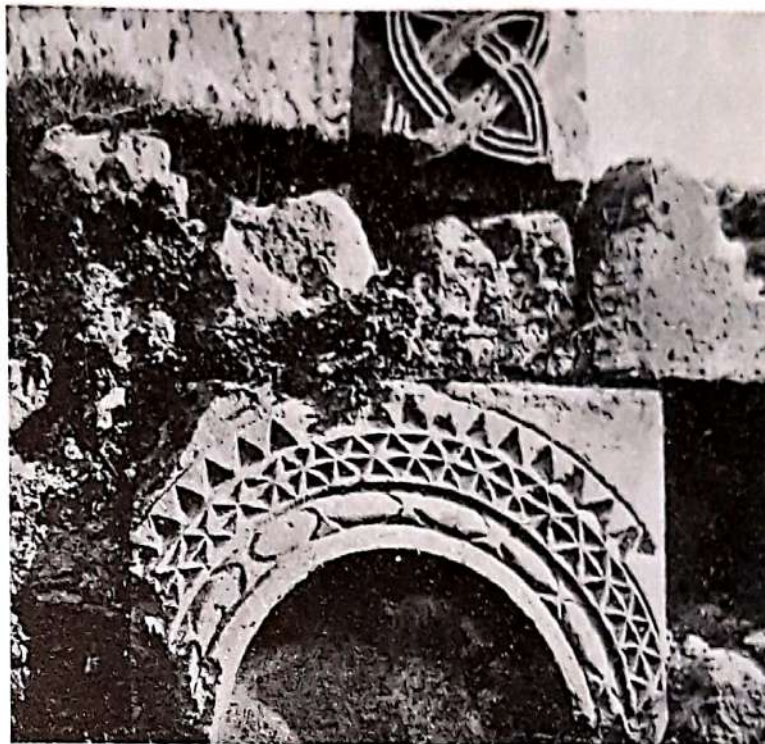
Nelle semplici palmette predomina ancora un sapore schiettamente greco, ma incomincia a manifestarsi la tecnica della scuola benedettina nello studio dei tortiglioni e delle fusaiole, elementi quasi mai usati nelle opere dell'ottavo e nono secolo (fig. 12).

**San Giovanni in Venere (Ultimo quarto del X sec.).** — La celebrata abbazia protende ancora i suoi resti monumentali sulla riva dell'Adriatico dal sommo di una rupe situata alla foce del Sangro, e rappresenta uno dei più vetusti centri della cristianità, perché sorta probabilmente nel sesto secolo sulle rovine del tempio a Venere Conciliatrice, ricordato dagli storici come il sacrario della pace coniugale<sup>58</sup>.

Pietro Polidoro da Lanciano, lo storico insigne che lasciò importanti manoscritti sulla regione dei Frentani, fra cui tre dissertazioni costituenti una preziosa raccolta di documenti su San Giovanni in Venere<sup>59</sup>, riporta nel necrologio della badia un documento del secolo undecimo ove è detto che "*In antiqua scriptura legitur, quod eam (Ecclesiam S. Mariae et S. Johannis) aedificare fecit Martinus, venerabilis monachus, et dedit Beato Benedicto*". Egli ne trova poi la conferma in un autentico diploma di Carlo Magno, pertinente alla badia Cassinese, nel quale è scritto: "*concedimus et confirmamus Ecclesiam S. Johannis in Venere quae a Martino monacho eiusdem Ecclesiae constructore B. Benedicto oblatam fuisse*".

Documenti posteriori, come un diploma di Papa Zaccaria

Fig. 12 - Guardiagrele:  
S. Clemente - Frammenti



(a. 741) ed altro di Re Desiderio (a. 774), dimostrano la chiesa preesistente, ed altro diploma di Ludovico Pio e Lotario (22 giugno 829) la dice dipendente dalla badia di Farfa<sup>60</sup>.

Fin dalla metà dell'ottavo secolo si ha notizia di una *Mas-sam de Ecclesia S. Johannis Baptistae quae est in Vene-re*<sup>61</sup>, che significa l'acquisto di vasti beni territoriali da parte del monastero. Le rendite poi crebbero notevolmente nel 973, quando il longobardo Trasmondo, conte di Chieti, duca di Spoleto e Marchese di Camerino, ed un Aliperto, figlio di Roffrido d'Alimante, nel 981 arricchirono il monastero di grandi donazioni.

Avanti al Mille però nessun documento ricorda opere d'arte compiute a San Giovanni in Venere, e solo nel 1015 appare Trasmondo II, conte di Chieti, figlio del preceden-

te, il quale "riedificò ed abbellì la chiesa ed insieme fabbricò dalle fondamenta un superbo monastero con due chiostri, dormitori, celle, luoghi per le scuole e per i capitoli, biblioteca, cimitero e siti per esercitarvi le diverse arti, a cui i monaci davano opera. Invitò i Benedettini ad abitarlo e dal loro gremio scelse a primo Abate il monaco Arnulfo nativo dei Marsi, illustre per natali, pietà e specchiati costumi, e che poscia nel 1040 meritò essere assunto alla cattedra vescovile di Chieti"<sup>62</sup>.

Tuttavia a questo periodo non mi sembra di poter attribuire i pochi avanzi, finora da nessuno illustrati, che stilisticamente si giudicano del nono o decimo secolo, adoperati come materiale decorativo nella nuova grande basilica benedettina del duodecimo. Sono questi avanzi nelle spalle e nella lunetta di una porta che comunicava dalla chiesa col grande chiostro ed assumono importanza, facendo parte di una semplice architettura di cui una lapidetta ricorda l'autore e la data (*fig. 13*).

Quattro pilastri si trovano adattati nelle spalle a vivo di muro sovrapposti due a due come a formare l'uno continuazione dell'altro. Ma il disegno è vario e le loro dimensioni dimostrano che essi avevano ben altro ufficio, alla loro creazione, che quello di far parte degli stipiti di questa porta.

Non v'è nulla di nuovo nella composizione degli intrecci mistilinei di nastri a duplice solco che ne adornano le facce e in cui si ripetono motivi molto diffusi in Italia. Il pilastro situato nell'alto della spalla di sinistra riproduce uno stipite della porta di San Clemente al Celio, giudicato dal Cattaneo del nono secolo<sup>63</sup>, ma che divenne motivo comune in quel tempo. Il pezzo sottostante, decorato con nastri girati in cerchi racchiudenti ciascuno un girello, ha pure in Roma larga applicazione nei plutei di San Sabba del nono secolo.

Nella spalla di destra i due pilastri sovrapposti hanno ambedue un disegno consistente in un'intrecciatura di nastri che sembra riprodurre una stuoia, motivo molto diffuso fin dall'ottavo secolo in Italia, dove fu importato da artisti greci (pilastri del San Salvatore di Brescia, ciborio di San Giorgio di Valpolicella) (a. 712)<sup>64</sup> e trovò larghissimo impiego nel nono secolo specialmente nella decorazione di formelle di ambone e recinti presbiteriali.

Una bella dimostrazione di ciò troviamo nel pulpito di Gregorio IV di Castel Sant'Elia presso Nepi, ricostruito dal Mazzanti e che costituisce un caposaldo importante per la storia di questo stile, potendosi con certezza assegnare al pontificato di questo papa (a. 827-844)<sup>65</sup>.



*Fig. 13 - Fossacesia:  
S. Giovanni in Venere - Porta*



1 0 1 2 3 4 5 6 M.



Fig. 14 - Sant'Omero:  
S. Maria a Vico - Pianta

Fig. 15 - Sant'Omero:  
S. Maria a Vico - Veduta anteriore



Frammenti di plutei rimangono nella lunetta dello stesso portale, indicando, nella composizione varia e ricercata e nell'esecuzione precisa, di appartenere alla stessa epoca degli altri pezzi.

Ora, pur riconoscendo difficile precisare a quale dei secoli avanti al Mille possano assegnarsi queste sculture, ma nello stesso tempo conoscendo la diffusione che ebbe questo stile in Italia, non esito ad attribuirle al tempo delle donazioni di Trasmondo e di Aliperto, cioè all'ultimo quarto del decimo secolo.

I materiali appartennero probabilmente ad un recinto presbiteriale disfatto durante i grandi lavori eseguiti dall'abate Odorasio II per la riedificazione della basilica e furono impiegati, come ci avverte l'iscrizione, nell'anno 1204 dal maestro Alessandro nella decorazione del piccolo portale.

**Santa Maria a Vico sul Vibrata (Fine del X sec.).** — L'unico monumento d'Abruzzo anteriore al Mille giunto a noi quasi completo è Santa Maria a Vico. Sorge nella valle del Vibrata presso la riva del fiume, a egual distanza tra i comuni di Nereto e Sant'Omero. Fu restaurato dal Sacconi<sup>66</sup>, il quale ne scrisse: "Antichissima è questa chiesa, potendosi riportare la sua prima costruzione ai tempi romani, sia per il nome *a Vico*, sia per le iscrizioni latine, per gli avanzi di tegole, di urne, di fittili che dentro e fuori la circondano, e che confermano ivi l'esistenza di un *vicus*. Se ne parla poi nei tempi medioevali, trovandosi noverata fra le chiese della Diocesi di Teramo, sotto il titolo di *Plebs S. Mariae in Vico*, nella bolla di Anastasio IV del 27 Novembre del 1153, pubblicata dall'Ughelli".

Ha la pianta di forma basilicale a tre navate ed un'abside semicircolare; la torre campanaria all'angolo di sinistra del prospetto occupa la prima campata della navatella, invadendo parte dell'area della grande nave (fig. 14).

Cinque piloni cilindrici da ogni lato sostengono le arcate di tutto sesto. I due presso il prospetto prendono la forma rettangolare, tanto a sinistra per appoggiarsi alla torre, quanto a destra per tenere una semicolonna addossata che fa da piedritto alla prima arcata. Le tre navi coperte a tetto visibile sfuggirono ai rialzamenti comunissimi in Abruzzo; non pertanto la muraglia di prospetto, in perfetta continuazione con la faccia del torrione, nasconde la forma organica della nave centrale e superando il timpano della copertura termina in linea orizzontale (fig. 15).

Ad eccezione dell'antico ingresso e della finestra a ruota, opera recente di restauro, nessuna decorazione architettonica arricchisce le nude muraglie, la cui struttura rimane



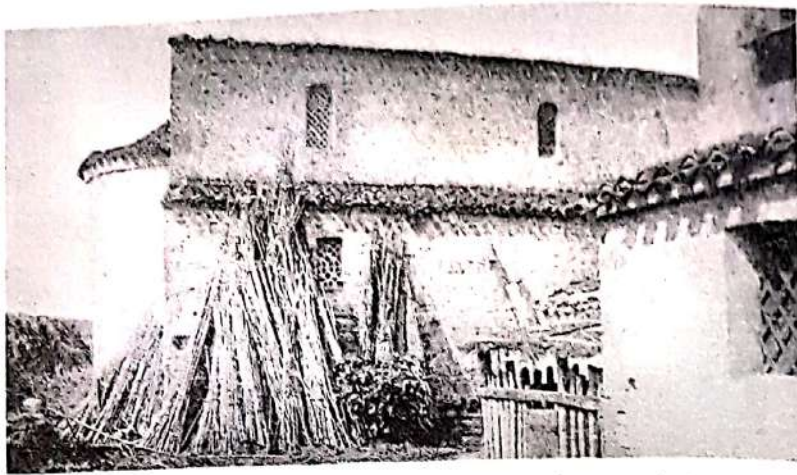


Fig. 16 – Sant'Omero:  
S. Maria a Vico - Fianco

visibile. All'interno lo squallore di tanta nudità è solo interrotto da poche storie della Vergine affrescate malamente sulle pareti, quando si chiusero con murature due arcate divisorie. Né i capitelli dei piloni cilindrici portano qualche nota di movimento, essendo o a semplici lastroni sporgenti o a massi tagliati a rozza piramide tronca.

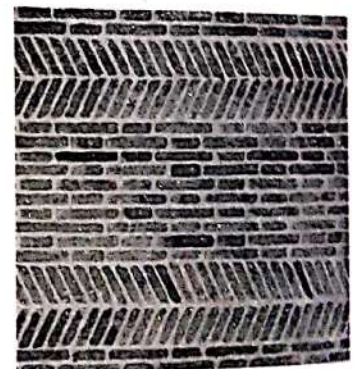
L'abside, completamente disadorna, appare intonacata all'interno e all'esterno, contrastando con tutto il resto dell'edificio lasciato a nuda cortina, e ciò forse per nascondere gli ultimi restauri.

Interessante campo di osservazioni presentano queste muraglie di opera mista di pietra e mattone. Di grosse pietre cantonali sono forniti gli spigoli della parte bassa di tutto l'edificio e di piccole pietre digrossate disposte a filari le pareti delle navatelle ed un lato del torrione, fino a qualche metro fuori terra.

Nelle rimanenti cortine dei fianchi si alternano larghe zone di queste piccole pietre e di opera laterizia (fig. 16), mentre tutta la facciata e quasi l'intero corpo della torre mostrano accurata cortina di mattoni. Anzi, sul prospetto del torrione e sul fianco volto entro la navata di mezzo appare una particolarità veramente rara in Abruzzo, consistente in due zone di *opus spicatum*, cioè filari di mattoni disposti a spina-pesce (fig. 17).

Né soltanto questo apparecchio, che le maestranze lombarde avevano ereditato dalla decadenza romana, ci parla delle origini del monumento; altre caratteristiche concorrono fortunatamente ad una stessa dimostrazione. Il portale dalle forme organiche rudimentali si compone di un vano rettangolare tenuto da stipiti e architrave di semplice pietra squadrata posta a filo di muro, su cui gira un arco di scarico con lunetta rientrante. Solo ornamento ne sono poche sculture ricavate in quest'arco in tante forme da un operaio del duodecimo secolo, che volle rappresentarvi in forme piatte e schematiche i quattro simbo-

Fig. 17 – Sant'Omero  
S. Maria a Vico - "Opus spicatum"



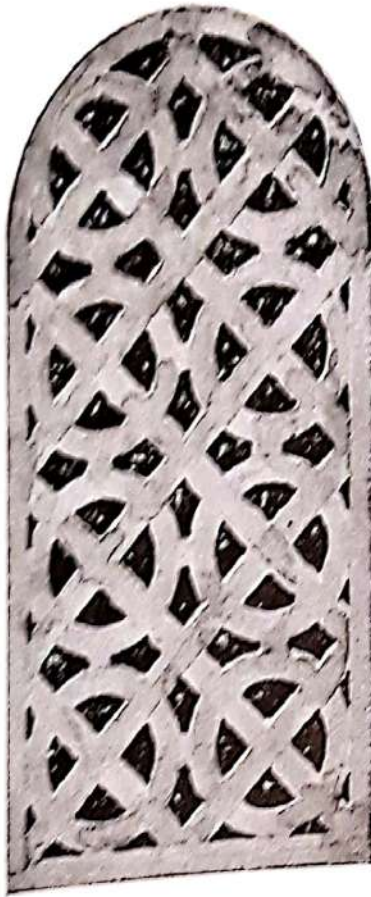


Fig. 18 a - Sant'Omero:  
S. Maria a Vico - Cancello

Fig. 18 b - Sant'Omero:  
S. Maria a Vico - Cancello



li evangelici e qualche rosa. Le finestre della chiesa conservano la loro posizione e la forma originaria, ed hanno una caratteristica d'antichità nell'assenza di quella strombatura esterna e interna degli sguanci, costantemente usata negli edifici medioevali più tardi. Ognuno di questi vani è contornato agli spigoli di apparecchio in mattoni e riempito di cancello in pietra a largo disegno geometrico. Queste specie di transenne sono di due tipi che si ripetono con poche varianti, e insieme all'*opus spicatum* per la loro autenticità aggiungono un nuovo titolo di datazione al monumento. Si sa infatti che l'uso di queste chiusure venne dall'antichità classica in eredità ai bizantini e ai maestri lombardi, che lo diffusero nei secoli avanti al Mille (fig. 18). Il concetto si affinò in seguito prendendo forme ornamentali, finché scomparve quasi del tutto alla fine del duodecimo secolo. La finestra a ruota invece ha la chiusura fatta di pilastri quadri e arcatelle, opera tutta di restauro che forse riproduce elementi autentici. Mi sembra così di aver riunito sufficienti dati stilistici intorno a questo monumento per poterne fissare la costruzione in una data approssimativa che si aggira presso alla fine del secolo decimo.

La Cattedrale di Penne (ultimi anni del X sec.). — *Pinna*, la città vestina, alla caduta dell'impero fu sede di antichissima diocesi. La cattedrale, dedicata a Santa Maria degli Angeli sotto il titolo di San Massimo Levita, si vuole che sorgesse sulle basi del tempio di Vesta.

L'importanza della città romana e la quantità dei suoi edifici monumentali lasciarono testimonianza nelle vestigia sparse un po' dovunque di vecchi materiali e di ruderi. Così in questa cattedrale che, per quanto ricostruita più volte, accusa ancora la sua origine al lungo periodo in cui i resti dell'antica grandezza s'adoperavano nelle costruzioni chiesastiche, abbiamo la fortuna di vedere una cripta innalzata su colonne venute dall'oriente. Dell'attuale succorpo soltanto la parte centrale palesa l'organismo regolare ed armonico sopravvissuto ai così detti abbellimenti che guastarono in seguito tante chiese. Si divide in tre navatelle che si protendono nell'area di un'ampia tribuna semicircolare, scomponendosi in nove campate coperte da volte a crociera. Le colonne isolate sono soltanto quattro, e al grande valore dei materiali antichi uniscono il pregio di presentare forse i più antichi esempi di capitelli cubici che siano in Abruzzo. I fusti sono monoliti di granito orientale e di altri marmi pregevolissimi strappati senza dubbio a qualche edificio classico; i capitelli invece, di roz-

za fattura, posano senza collarino, risolvendo in maniera primitiva il passaggio dal cerchio al quadrato mediante raccordi conici su cui si staccano le facce del cubo ruvidamente arrotondate. E queste facce, per lo più disadorne, recano talvolta nel mezzo semplicissimi fiori, schematicamente rappresentati da solchi profondi arricciati come nei capitelli della cripta di Agliate nella Brianza, che il Cattaneo<sup>67</sup> attribuì all'anno 881 e il Rivoira<sup>68</sup> all'824-859.

I capitelli cubici prelongardi, illustrati dal Rivoira come una delle caratteristiche speciali dell'ottavo secolo, si distanziano ancora di più dal nostro tipo, che si può dire un termine di passaggio tra quelli di Agliate e i cubici venuti dopo il Mille nella forma completa. Di questi il Rivoira presenta i più antichi esempi esistenti in Lombardia (navata del S. Abbondio di Como, a. 1013-1095), ma sembra piuttosto che a questo tipo, veramente completo nell'abaco, nel corallino e accuratamente eseguito, non si sia potuto giungere se non attraverso tentativi più rozzi e in cui il sistema delle quattro facce, più o meno semicircolari, più o meno verticali, si sia di già presentato come ruvido esperimento.

In Abruzzo, dove contemporaneamente al Sant'Abbondio di Como giunsero, come vedremo, bellissimi esempi del capitello cubico completo, mi sembra di riconoscere nella cripta di Penne il termine di passaggio tra la forma del nono secolo e quella ben determinata dell'undecimo. Le volte a crociera che ricoprono questa parte della cripta sembra che anch'esse precorrano allo sviluppo completo di quel *sistema* che chiamerò benedettino e di cui troveremo tanti esemplari.

Queste considerazioni permettono di presentare come possibile un'ipotesi: che, cioè, la cripta di Penne, coincidendo col primo giungere di qualche gruppo di maestri lombardi, rappresenti un esperimento, se non di creazione, almeno di applicazione di forme destinate a più grande successo.

**Le chiese di Antrodoco e di Borgo Velino (secoli VIII-IX).** Nella valle del Velino, presso Antrodoco, l'antico *vicus Interocrea*, sono frequenti le tracce dell'età romana e dei primitivi centri cristiani allineati lungo la via Salaria. La formazione appenninica stabilì che queste gole fossero necessariamente frequentate dagli apostoli della nuova religione, che s'infiltravano nelle valli dei Sabini e degli Aprutini (per valicare lo spartiacque e scendere all'Adriatico) lasciando sul loro cammino il seme fecondo di nuove leggi.

In Antrodoco è viva la tradizione del suo primo parroco San Severo, martirizzato nel III secolo<sup>69</sup>, e si collega ad



Fig. 19 - Antrodoco:  
S. Maria - Interno

un'antichissima chiesa ancora esistente, che ne portò il nome fino a tempo non lontano. Ora questa chiesa, conosciuta col nome di Santa Maria e adibita ad uso del cimitero, è in gran parte una costruzione del XII secolo, ma conserva indizi certi di una più remota antichità.

A tre navi ed un'abside semicilindrica, essa presenta nelle strutture qualche parte che può assegnarsi ai secoli avanti al Mille. La divisione delle navi avviene per quattro arcate semicircolari su colonne, a sinistra, e tre arcate ineguali a destra su piloni rettangolari. Una semicolonna a fianco dell'abside ha base con scozia e toro su plinto, capitello ad imbuto. Le tre colonne posano il loro grosso fusto in apparecchio di pietre irregolari, senza la base, su grandi massi ruvidamente squadrati. I loro capitelli sono lastroni con attondamenti agli spigoli, listelli ed ovoli senza intaglio e sagomati con grande rozzezza (fig. 19). Nel lato opposto l'ineguaglianza delle arcate e dei pilastri accusa un antico restauro succeduto a qualche incendio o terremoto.

Ora appunto il lato di sinistra della costruzione mi sembra troppo in contrasto con la finezza architettonica facilmente visibile nel campanile elegante, nell'abside e nei coronamenti della nave centrale coperti dal tetto rialzato delle navatelle, e piuttosto simile, nella struttura primitiva delle arcate, alla chiesa di Santa Maria a Vico sul Vibrata. Anche lì le colonne hanno forme tozze e i capitelli composti di semplice tavola a rozza piramide tronca. Le somiglianze icnografiche tra le due chiese sono anche argomento buono per la mia dimostrazione. Ambedue divise in tre navi da colonne senza interruzione di piloni rettangolari, ambedue ad unica abside semicilindrica e col campanile nella prima campata a sinistra, sembrano determinare un primo tipo di chiesa che meglio si avvicina a quello basilicale romano.

Ad Antrodoco vi si aggiungono testimonianze sicure di ornamenti dei bassi tempi. Un architrave di una porticina laterale, nello stesso lato di sinistra, evidentemente nella ricostruzione riprese il suo primitivo ufficio, giacché esso è intiero e presenta nella faccia anteriore nastri a due solchi intrecciati alla maniera bizantina. A fianco della porta, nella muraglia restaurata, furono incastrati due pezzi di archivoltò di una porta o di un ciborio ornati di trecce a nastri con gli interposti. In una scaletta frammentizia della misera abitazione del guardiano altra pietra con nastri annodati e un pilastro intiero, finemente scolpito a cerchi con interposti girelli e rosette e contornato nei margini da tortiglioni, possono ancora darci un'idea della ricchezza decorativa della antica chiesa.

Santa Maria di Antrodoco è poi l'unica chiesa d'Abruzzo la quale abbia un battistero isolato avanti al suo prospetto (fig. 20). L'edificio esagonale forma ora una cappellina dedicata a San Giovanni, che nei passati restauri ha perduto all'esterno ogni carattere arcaico. La porta ed il coronamento sembrano rifatti, le facce nascondono le vecchie strutture sotto spesso intonaco dato senza curare la piombatura degli spigoli<sup>70</sup>. Il solo prospetto sull'ingresso conserva tracce scolorite di pitture invadenti tutta la larghezza della parete. Sembra che non vi fossero lesene angolari. All'interno invece le pitture a fresco, divise in riquadri di varia grandezza, formano un complesso veramente importante e degno di studio. Appartengono al periodo gotico che in questi paesi fa centro nel Quattrocento, ma alcune di esse sembra che possano spingersi al Cinquecento. La volta a cupola emisferica ha perduto le sue decorazioni e le sue strutture sotto moderne tinte assai vivaci. I raccordi sono ottenuti con lastre in pietra disposte a tracantone agli angoli dell'esagono. Nel mezzo s'innalza una lanterna con finestrini egualmente rimodernata in modo da perdere ogni valore dimostrativo.

Però bisogna concludere che l'antica chiesa di San Severo anche attraverso ai secoli ha lasciato sufficienti prove dell'antichità delle sue origini. L'esistenza del battistero isolato, se non ci fornisce dati sicuri per una precisa datazione, è un fatto che non può a meno di non ricollegarsi alla leggenda del Santo parroco, a quella di San Dionisio e dei Santi Rustico ed Eleuterio che qui predicarono nel III secolo la religione di Cristo.

San Dionisio ha lasciato memorie nella vicina Borghetto, oggi Borgo Velino. Si crede fosse lo stesso missionario della fede mandato da Roma nelle Gallie, che fu primo vescovo di Parigi e nell'anno 272 subì il martirio avendo a compagni Rustico prete ed Eleuterio diacono<sup>71</sup>. Infatti a Borgo Velino una chiesa è dedicata ai Santi Dionisio, Rustico ed Eleuterio e si ritiene fosse collegiata e parrocchiale da tempi remotissimi<sup>72</sup>.

La leggenda dei Santi vive ancora tra le rovine della chiesa abbandonata, nelle originali storie affrescate nell'abside; pitture di un interesse non comune e di una espressione meravigliosa. Ma la chiesa non ha vestigia che più si allontanano dall'ottavo secolo e sono tre frammenti di plutei o pilastrini con intrecciamenti di nastri a tre solchi infissi nella rustica muraglia di prospetto. Tutto l'edificio e qualche frammento di scultura presentano i caratteri di una nuova costruzione del duodecimo secolo o dei primi anni del tredicesimo.



Fig. 20 – Antrodoco:  
S. Maria - Battistero

## NOTE

<sup>1</sup> Non si conosce con sicurezza il nome che si dava nell'antichità al porto di Ortona. (V. Bindi, *Mon. Stor. Art.*, p. 673).

<sup>2</sup> Le condizioni topografiche della costa abruzzese in rapporto alla navigazione sono state studiate da G. Albi, *L'Abruzzo Marittimo*, nella "Rivista Abruzzese di Scienze, lettere ed arti", XXIX, pag. 146, Teramo, 1914.

<sup>3</sup> Antinori, *Men. mss. nella biblioteca prov. di Aquila* (Vescovi di Teramo); Palma, *Storia di Teramo*; Muzii, *Storia di Teramo*, Teramo, 1893.

<sup>4</sup> Savini Francesco, *S. Maria Aprutinis, ovvero L'Antica Cattedrale di Teramo* - Studio storico-artistico, Roma, 1898.

<sup>5</sup> *Regesto Pontif. Roman.*, n. 1855, Lipsia, 1885, T.I.

<sup>6</sup> Delfico, *Dell'Interamna Pretuzia*, pag. 23; *Chronicon Casauriense*.

<sup>7</sup> *L'Architettura in Italia dal secolo VI al mille circa*, Venezia, 1888.

<sup>8</sup> Op. cit.

<sup>9</sup> Op. cit.

<sup>10</sup> V. Bindi, *San Clemente a Casauria e il suo codice miniato esistente nella Biblioteca Nazionale di Parigi*, Napoli, 1885. G. Pansa, *Il Chronicon Casauriense e le vicende dell'insigne Monistero Benedettino di S. Clemente alla Pescara*, Lanciano, 1893.

<sup>11</sup> S. Ventura, *Brevi notizie su la*

*fondazione del Monistero di Casauria e della traslazione del corpo di S. Clemente in esso, ecc.*. Chieti, 1853. L'A. a p. 34 avverte che il famoso chronicon "pervenne a Carlo VIII, Re di Francia, mentre fu in questo Regno (Napoli). Tanta stima Egli ne ebbe, che, come un prezioso monumento dell'antichità, lo fe' conservare nella Real Biblioteca di Parigi". Non è qui possibile che io tratti del Chronicon pubblicato per intero dal Muratori, *Rerum italic. script.*, t. II, p. II. Rimando il lettore alle opere avanti notate che ne fecero oggetto di particolare studio ed a quanto ne ha riassunto il Bindi nella sua opera, *Monumenti Storici ed Artistici degli Abruzzi*, Napoli, 1889, pag. 405 e seg.

<sup>12</sup> Mabillon, *Annali Bened.*, riferisce al 766 la fondazione del cenobio. Gli autori non sono d'accordo sulla posizione della città di Interpromio rispetto a San Clemente a Casauria. Cfr. Bindi, op. cit. Ventura, op. cit. Ughelli, *Italia Sacra*, VI, e quanto ne ha scritto in nota P.L. Calore, *L'Abbazia di San Clemente a Casauria*, nell'*Archivio Storico dell'Arte*, Anno IV, fasc. I, 1891.

<sup>13</sup> Particolari interessanti di questa traslazione sono nel prezioso libercolo del Ventura cit. Il corpo di S. Clemente sarebbe stato sepolto a Casauria l'anno 872, indizione 5, giorno 26 maggio.

<sup>14</sup> Muratori, *Rer. ital. script.*, t. II, p. II, pp. 822-824.

<sup>15</sup> P.L. Calore, op. cit.

<sup>16</sup> La lapide monca era da lunghi anni posta nel pavimento del porti-

co, presso la porta maggiore. Nel 1923 è stata immurata presso i locali adibiti a museo di antichità Casauriensi. Essa ricorda come i cittadini di Sulmona Primo e Fortunato avessero col proprio denaro ricostruito il *ponderarium* del pago di Interpromio crollato per terremoto. (P.L. Calore, op. cit., nota a p. 9). Sulla lapide vedi Mommsen, *Corpus inscript. latin.*, IX, 286 e 287, tit. 3046; Bernabei, *Notizie degli scavi*, 1887, p. 158 e segg.

<sup>17</sup> *Annali d'Italia*, a. 874.

<sup>18</sup> Il Bindi (*Mon. Stor. Art.*, p. 500) riferisce sull'incontro e sul giuramento di *Conone di Guittone* di non accampare diritti sulla chiesa e sui beni di *S. Clemente al Gomano*, e riporta un brano del Chronicon (Muratori, col 1097) ove è detto: "*Ecclesia S. Clementis in Gomano, quam piissima mater Ludovici Imperatoris domna Hyrmingarda fecit et donavit, ecc.*"

<sup>19</sup> V. Bindi, *Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi*, pag. 536.

<sup>20</sup> R. Cattaneo, *L'Architettura in Italia, ecc.*, p. 189, fig. 115.

<sup>21</sup> Muratori, *Rer. Ital. Scr.*, T.I.

<sup>22</sup> *Codice dipl. longobardo*, T.V.

<sup>23</sup> Mons. G. Celidonio, *La diocesi di Valva e Sulmona*, Vol. III, pag. 140, Casalbordino, 1911.

<sup>24</sup> *L'Abruzzo Monumentale*, in *Rassegna Abruzzese di Storia e d'Arte*, Casalbordino, 1899, Anno III, n. 7.

- 25 Antinori, *Ms. nella Tomassiana di Aquila*, vol. 27.
- 26 G. Celidonio, *La Diocesi di Valva e Sulmona*, Vol. III.
- 27 *Notizie degli Abruzzi - Opere d'Arte a Vittorito*, ne l'Arte, Anno VII, fasc. IX-X.
- 28 Faraglia N., *Codice dipl. Sulmonese*, doc. XXXIII, XLI, Lanciano, 1888.
- 29 Carli, *Memorie storiche della città di Peluino, ossia Ansidonia ecc.*, Aquila, 1797. Secondo il Carli l'appellativo di Ansidonia deriva da un tal Sidonio che fu feudatario di Peluino dopo che la città distrutta e ricostruita al tempo dei Normanni ebbe nome *Civita Sidonia* o *Civita di Sidonio*.
- 30 M.E. Cannizzaro, *Rilievi con rappresentazioni di caccia nella chiesa di S.Saba in Roma*, in Bollettino d'Arte del Ministero della P. Istruzione, Roma, 1911, pag. 233.
- 31 G. Coppola, *Relazione sullo scoprimento del corpo e degli atti antichi del glorioso sacerdote e martire S.Eusanio*, Roma, MDCCXLVIII.
- 32 *Bollettino della Società di Storia Patria. A.L. Antinori negli Abruzzi*, Anno IX, 15 Luglio, Punt. XVIII.
- 33 A. Signorini, *La diocesi di Aquila descritta e illustrata*, Aquila, 1868.
- 34 *L'Abruzzo Monumentale*, in Rassegna Abruzzese, Anno IV, n. 10.
- 35 Mommsen, *Corpus inscript. lat.*, Vol. IX, p. 312-344.
- 36 Romanelli, *Antica Topografia Storica del Regno di Napoli*, Napoli, 1819, P. III, p. 272.
- 37 *Della città di Aveia nei Vestini e altri luoghi di antica memoria*, Roma, 1773, p. 34-35. Vedi anche Ludovisi, *Topografia della Regione Vestina*, in Bollettino Stor. Abruz., punt. XVII, pp. 42-43.
- 38 *S.Giusta di Bazzano*, nel Bollettino della Regia Deputazione abruzzese di storia patria, Serie III, Anno II, Punt. I e II, 1911.
- 39 Vedi nella Parte Quarta, Capitolo Primo, *Opere che seguono le scuole dei Benedettini*.
- 40 *La Diocesi di Aquila descritta ed illustrata*, Aquila, 1868, Vol. I, pag. 232.
- 41 *Memorie storiche intorno la serie de' Vescovi ed Arcivescovi Teatini*, Napoli, 1830.
- 42 Nell'opera del Muratori *Rer. Ital. Script.*, Tomo II, parte II, *Addimenta ad Chronicon Casauriense*, pag. 940, vi è un atto col quale Ludovico II nell'anno 873 acquista un tenimento di San Giustino per moglie 120 fino alla chiesa di Santa Giusta e a quella di Santa Maria di Paganica per 50 libbre d'argento.
- 43 Qualche dubbio potrebbe sorgere per la vicinanza di Santa Maria di Paganica e di Santa Giusta, nel senso che questa pietra potrebbe esser stata portata qui all'epoca della ricostruzione. Ma il documento avanti citato in cui si nomina il *tenimento di San Giustino* fa supporre vi fosse annessa una chiesa. La chiesa di Santa Maria di Paganica, nominata da questo atto di Ludovico II, non ha lasciato tracce visibili dei secoli avanti al Mille.
- 44 Cf. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, Venezia, 1840, Vol. II, pag. 21. Valentino III Vescovo della diocesi Amitermina - Vedi in proposito: A. Signorini, *La Diocesi di Aquila descritta ed illustrata*, Aquila, 1868, I, pag. 65.
- 45 A. Signorini, op. cit., I.
- 46 Id. id.
- 47 *Mon. Stor. Art.*, pag. 854.
- 48 *Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresden, 1860, Vol. II, pag. 64.
- 49 *Mon. Stor. Art.*, pag. 853-54.
- 50 *L'Art. dans l'Italie Merid.*, pag. 272.
- 51 *Storia dell'Arte Italiana*, Vol. III, pag. 720. Il Venturi accenna soltanto a queste sculture mettendo in dubbio che il bassorilievo col martirio di San Vittorino abbia fatto parte di un ambone.
- 52 Op. cit.
- 53 M. Phoebonio, *Historiae Marsorum*, Neapoli, 1678; P.A. Corsignani, *Reggia Marsicana*, Napoli, 1738; B. Mezzadri, *Memorie critiche storiche della venerabile chiesa abbaziale collegiata e parrocchiale di San Cesidio ecc.*, Roma, 1769; D. Bartolini, *Sopra l'antico oratorio che ebbero i primitivi cristiani della regione de' Marsi oggi basilica di San Cesidio Prete e martire presso Trasacco ecc.*, Roma, 1855; D. De Vincentiis, *Notizie dei Santi Rufino e Cesidio martiri ecc.*, Avezzano, 1883; A. Di Pietro, *Agglomerazioni delle popolazioni attuali della diocesi dei Marsi*, Avezzano, 1869.
- 54 Muratori, *Rer. Ital. Script.*, *Cronica Sacri Monasterii Casinensis di Leone Ostiense*, Libro I, Cap. CXXXVII. San Salvatore di Avezzano è nominato anche in un diploma di Re Berengario e di Adelberto dell'anno 953 e riguarda egualmente la conferma dei possedimenti al monastero di Barregium. (Gattula, *Ad historiam Abbatiae Casinensis, Accessiones*, ecc., p. I). San Bartolomeo di Avezzano è nominato in una bolla di Clemente III (a. 1187-1191). Cf. Di Pietro, *Agglomerazioni ecc.*, pag. 171.
- 55 I.C. Gavini, *Il restauro della chiesa di Santa Maria delle Grazie in Luco de' Marsi*, nel Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione, Luglio 1922.
- 56 *Chron. Cas.*, lib. II, cap. VII.
- 57 Vedi Parte Quarta, Cap. Terzo, *La scuola Marsicana*.
- 58 Pietro Polidoro, *Romanelli, Antinori, Guarini, Corcia, Racioppi*.
- 59 Pietro Polidoro, *Dissertazione De Ecclesia et Monasterio S.Johannis in Venere* (Manoscritto pubblicato per la prima volta dal Bindi nel 1882 nel Vol. IV dei suoi *Studi su Castel S.Flaviano*, Napoli, pag. 157-

220, e nello stesso anno in una monografia intitolata: *S. Giovanni in Venere e tre dissertazioni latine inedite di Pietro Polidoro di Lanciano con note*.

60 Muratori, *Rer. Ital. Script.*

61 Placito tenuto in Chieti (Dissert. cit., I c.).

62 G. Bellini, *Notizie storiche del celebre monastero benedettino di San Giovanni in Venere*, Lanciano, 1887; P. Polidoro, *Diss. cit.* presso Bindi, IV - 366, 374.

63 *L'Architettura in Italia*, ecc., pag. 160, fig. 94.

64 R. Cattaneo, *Op. cit.*, pag. 80, fig. 29; pag. 126, fig. 65.

65 *Nuovo Bollettino di Archeologia Cristiana*, Anno II, 1896, Roma.

66 Giuseppe Sacconi, *Relazione dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell'Umbria*, Perugia, 1903.

67 *Op. cit.*, pag. 220, fig. 129.

68 *Le origini dell'Architettura Lombarda*, Vol. I.

69 San Gregorio Magno, *Dialoghi*, Libro I, Cap. 12. Signorini A., *La Diocesi di Aquila descritta ed illu-*

*strata*, Aquila, 1868, Vol. II, pag. 244. San Severo secondo l'A. era rinomato egualmente nella Diocesi Amiternina ove in Coppito esisteva una chiesa a lui dedicata.

70 Le misure sono le seguenti: larghezza dei lati variabile da m 3,10 a 3,24, altezza m 4,60. Nell'interno, lato d'ingresso lungo m 3,24, alto 4,60.

71 Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiast.*

72 Signorini, *Op. cit.*, Vol. II, pag. 389.



## L'ARCHITETTURA NEI SECOLI AVANTI AL MILLE

Malgrado gli studi più recenti, la storia dell'architettura di questo periodo rimane pur sempre avvolta nella maggiore oscurità a causa della scarsità dei monumenti giunti a noi senza alterazioni sostanziali. Molti di quei centri da cui si era irradiata, nei primi secoli, la dottrina di Cristo, erano stati il teatro di invasioni e di saccheggi; molti edifici s'erano distrutti all'approssimarsi del Mille sotto la mole di nuove costruzioni frettolose suggerite dalla paura del finimondo; altri, caduti per naturale deperimento o per terremoto, finirono coll'essere dimenticati<sup>1</sup>. Perciò quanto vediamo oggi è solamente una piccola parte sfuggita allo sfacelo del tempo e degli uomini, specialmente durante il periodo delle grandi ricostruzioni del duodecimo secolo, nel tredicesimo secolo e nella infausta epoca della fioritura barocca.

Solo quando ricerche iniziali avessero potuto svolgersi, demolendo a tratti intonaci, stucchi e pavimenti, sarebbe stato possibile accertare fino a qual punto si diffuse in Abruzzo l'arte di questi secoli. Fu necessario invece arrestarsi alle poche testimonianze che ho presentato come unici elementi visibili in uno stato di fatto degno di tutta la nostra attenzione.

La storia politica dell'alto medio evo fu anche in Abruzzo un fattore potente per quella dell'arte. Negli anni che seguirono la caduta dell'impero romano d'occidente e durante il regno gotico (a. 476-564) non sembra che nuove costruzioni d'importanza artistica s'inziassero nella regione, che il re Teodorico aveva affidato al governo dei suoi conti. Le terre dei Marsi, dei Vestini, dei Marrucini, dei Peligni rimasero presso che dimenticate, avendo il gran Re dimostrato speciale predilezione per Roma, Ravenna ed altre poche città, ove innalzava i monumenti che ancora ne ricordano le gesta.

Le costruzioni di quest'epoca non sembra avessero influenza in Abruzzo, dove le antiche città romane deperi-

vano, senza che si provvedesse a dar loro nuovo incremento. E dalle scarsissime notizie che la cronaca ci ha tramandato di tal periodo, se anche dovessimo ammettere che l'arte fosse ancora coltivata, dovremmo pensare che conservasse tutti i caratteri dell'arte romana, tutte le forme decadenti del suo stile poste al servizio di qualche rara opera di restauro. Ci rimane memoria solamente ad *Histonium* (Vasto) di una costruzione del Re Teodorico che sarebbe avvenuta nel 493, dopo vinto Odoacre. Si dice che egli trovasse la città in istato di desolazione e la recingesse di nuove mura<sup>2</sup>.

Malgrado la generale decadenza, rimasero in vita per molti anni ancora *Interamna*, *Amiternum*, *Truentum*, *Sulmo*, *Teate*, *Corfinium*, *Alba Fucense* ed altri municipi, finché la lunga guerra che l'Imperatore Giustiniano intraprese con i successori di Teodorico dal 535 al 553 non peggiorò ancora le condizioni delle cadenti città abruzzesi. Nel 564 finalmente, cacciati i Goti, l'Italia era ridotta provincia bizantina.

*Teate* (Chieti), benché devastata nel 410 da Alarico e privata dai Goti di ogni prerogativa, sembra mantenesse tra i municipi un posto considerevole, tanto che, dopo la cacciata dei barbari, fu dall'Esarca Longino istituita sede di un ducato. E che si conservasse in migliori condizioni della città consorelle è possibile credere per più ragioni. Anzitutto è probabile che fosse, come ora, la più popolosa della regione, perché posta in ottima posizione nella valle del maggior fiume, l'*Aternum*; situata poi su di un'arce dominante una via consolare e il corso del fiume, può aver offerto non solo grande resistenza alle orde assaltrici, ma può bensì essere stata conservata dai vincitori nell'intento di farne una solida e difesa piazzaforte prossima all'Adriatico. E *Teate*, come tutta la regione costiera, per i facili approdi sul mare e le vie naturali che esso offriva a comunicazione con l'Oriente sarebbe forse divenuta una prospera contea bizantina, se fatalmente, un anno dopo l'elezione di Longino, non fosse sopravvenuto per l'Italia un nuovo e tremendo flagello, la discesa dei Longobardi guidati dal Re Alboino (a. 568).

Una costruzione bizantina caratteristica di questo periodo troviamo nella primitiva cattedrale di Teramo ed assegnammo al sesto secolo, benché adornata poi con le sculture dell'ottavo e del nono. Essa ci appare come avanzo di un tempio di grandi proporzioni, il quale doveva estendersi al di fuori dell'area dell'attuale chiesa e della chiesa lombarda di San Getulio che tenne il posto della prima sede episcopale.

Gli storici italiani, tra cui il Muratori<sup>3</sup>, sono concordi nel presentare un desolante quadro di ciò che era la nostra penisola all'epoca della discesa dei Longobardi in Italia<sup>4</sup>. Rattrista il pensiero dell'aspetto che doveva offrire l'Abruzzo al passaggio di queste orde seminatrici della morte, che per la conquista dell'Italia meridionale, lasciata in disparte Roma, si addensavano sui monti inospitali e nelle spiagge popolate dell'Adriatico.

Le città vestine, peligne e i grandi centri marsicani si riducevano a un cumulo di rovine; gli abitanti fuggiti dalle città si rifugiavano nei paghi o paeselli colpiti dalla fiera pestilenza che invadeva tutta Italia. Si abbandonava la coltivazione dei campi, la maggior risorsa di queste genti, s'interrompevano le comunicazioni lungo le vie consolari che da secoli portavano il sale a Roma. Era questo veramente il periodo di massima decadenza per l'arte, periodo che abbraccia tutto il secolo settimo.

I Longobardi non avevano però conquistato tutta Italia. Le coste dell'Istria, il litorale veneto con le lagune, Ravenna e parecchie città del versante adriatico, la riviera ligure, la città di Roma, il ducato di Napoli, il litorale di Apulia, la terra d'Otranto, la Calabria e tutte le isole erano rimaste in potere di Bisanzio; onde sembra questa la ragione per cui un nuovo germogliare dell'arte si pronunciò nell'ottavo secolo e continuò nei secoli seguenti, precludendo al maggiore e più durevole risveglio avvenuto dopo il Mille. Vi contribuì forse la persecuzione contro le immagini iniziata nel 726 da Leone III l'Isaurico, la quale poté spingere gli artisti greci a cercare un rifugio e nuova sorgente di lucro nelle province italiane. Ma il Venturi<sup>5</sup> confuta l'importanza data dagli storici all'influenza bizantina sull'arte italiana durante la contesa degli iconoclasti e nel periodo carolingio.

D'altra parte bisogna tener conto della lunga evoluzione che subì in Italia l'elemento longobardo, il quale nei due secoli di occupazione lasciò la religione ariana per la cristiana, seguendo l'esempio dei regnanti, fondatori di chiese e monasteri. Questo popolo si fuse in tal modo col nostro da lasciare impronta durevole, sicché Carlo Magno, venuto in Italia, ne rispettò gli ordinamenti e i titoli nobiliari (a. 774).

Il monachismo, già diffuso per l'ispirazione sapiente di Benedetto da Norcia, ebbe da queste condizioni il massimo incremento. Il Gregorovius afferma che, allorché Carlo Magno s'impadronì del ducato di Spoleto, longobardi erano gli abati dei ricchi cenobi e i vescovi delle vaste diocesi<sup>6</sup>. Egli parla di San Vincenzo al Volturno e di

Montecassino come dei più illustri monasteri benedettini che fossero in Italia. Infatti prima del Mille, ed anzi fino all'arrivo dei monaci Cistercensi, lo sviluppo del monachismo fu la causa unica per cui gli artisti vaganti poterono riunirsi attorno ad opere ragguardevoli, nella realizzazione delle quali i religiosi rappresentavano poco più che la parte del committente<sup>7</sup>.

A conferma di ciò basti ricordare come anche negli anni che precedettero il Mille le condizioni dell'Italia erano desolanti. Nel secolo nono l'invasione dei Saraceni aveva guastato le regioni più fiorenti, ed anche l'Abruzzo tra l'881 e il 920 aveva subito la devastazione dei suoi monasteri. La cultura intellettuale, discesa grandemente, cedeva il posto ad un misticismo fanatico e superstizioso fomentato vieppiù dalla stolta predizione della fine del mondo.

Nei monasteri affollati di gente d'ogni ceto solo qualcuno, fra lo stuolo immenso dei giovani, poteva emergere in attitudine per le belle arti e rappresentare il tratto d'unione fra l'idealismo religioso e la pratica delle costruzioni<sup>8</sup>. L'arte si trovava in un periodo di vera e propria transizione; l'architettura romana era decaduta e la sua erede bizantina lanciava novelle forme costruttive e nuovi concetti già provati in Siria.

L'architettura carolingia non lasciò tracce in Abruzzo fino a che Ludovico II ed Ermengarda non eressero i due santuari dedicati a San Clemente. Però quel poco rimasto nulla aggiunge che valga a distinguere uno stile particolare, giacché, pure ammettendo che l'arte carolingia abbia portato tra noi un contributo d'ispirazione, non per questo i Franchi seppero introdurre principi stilistici nuovi nel paese ove germogliava l'arte prelongobarda e la tradizione romana e romano-bizantina persistevano.

La decorazione architettonica, invece, a cui fu dato il nome generico di Arte Barbarica o Bizantino-barbara o Italobizantina, o semplicemente Carolingia, s'era diffusa in Lombardia e nelle coste dalmate con caratteri costanti, conservando nelle sue svariate manifestazioni una certa eguaglianza nella scelta dei motivi e nel metodo esecutivo. Solamente nei paesi di confine con i popoli del nord aveva subito l'influsso di alcune forme decorative usate dagli invasori, innestando al grande tronco dell'arte bizantina qualche accento di novità più che altro visibile per la speciale tecnica dei maestri longobardi.

Nella penisola, ad eccezione di Roma, che fu durante i secoli ottavo e nono il più grande laboratorio di quest'arte eminentemente decorativa, non ci è dato riconoscere

altri centri importanti da cui fosse emanata con caratteri provinciali. Essa penetrò dovunque in quel tempo s'iniziassero nuove costruzioni o si arricchissero chiese della mobilia presbiteriale, nelle città come nei più umili paeselli, dalla Lombardia all'Emilia, alla Toscana, dal Veneto alle Marche, alle Puglie, alla Campania. E questa constatazione del largo espandersi sopra una così vasta estensione assume grande importanza quando si consideri come quest'arte, che il Bertaux chiamava "une imitation dégénérée d'un décor géométrique d'origine orientale", avesse acquistato una così grande unità di stile quale le altre espressioni artistiche non ebbero mai.

La decorazione romanica, la gotica, quella del Rinascimento si modificarono in Italia a seconda del paese in cui ebbero sviluppo prendendo da ciascuna regione caratteri speciali, perché queste varie manifestazioni del genio artistico partivano da scuole già localizzate. Invece la decorazione di cui s'arricchirono i monumenti dell'ottavo e del nono secolo, per questa sua speciale uniformità stilistica, doveva essere nient'altro che l'emanazione di un'unica scuola che, pur diramata in più maestranze, poteva vantare unica origine e che aveva preso l'Italia come suo campo d'azione.

Così i numerosi frammenti che vedemmo sparsi per il versante adriatico d'Abruzzo, per lo più provenienti da mobilia presbiteriale, da infissi liturgici o decorazioni di stipiti e architravi, si uniformarono allo stile ed al carattere della scultura diffusa in Italia in questi secoli, senza acquistare nessuna caratteristica locale. Gli intrecciamenti a stuoia, i nastri ripiegati a lance o a girelli di San Giovanni in Venere possono essere scambiati con quelli sparsi nelle più antiche chiese di Roma; in molti paesi da noi visitati vedemmo ripetersi uno stesso disegno di intrecciatura già conosciuto per numerosi esemplari esistenti. Quindi una conferma ancora maggiore della uniformità dominante in questo stile, uniformità che dimostra come da un'unica scuola derivasse tutto il movimento artistico spiegato da artisti divisi in piccoli gruppi contemporaneamente sparsi in tutta l'Italia centrale.

L'opera distruttiva dei secoli dell'alto medio evo e il cambiamento d'ispirazione che accompagna l'arte nel periodo più fosco della storia contribuirono a prolungare l'uso delle costruzioni frammentarie e l'impiego di vecchi materiali, specialmente nelle cripte o sottochiese che si aveva urgenza di coprire anzi che s'iniziasse l'innalzamento delle basiliche, perché destinate a mettere in salvo le spoglie dei martiri. In questa terra però sono rarissimi gli esempi di

cripte, la cui creazione, precedente al Mille, non abbia subito gravi trasformazioni. L'esempio di San Clemente a Casauria ci dimostra come il tracciato della cripta di Ludovico II era già concepito con intendimento di grandiosità e in modo da indicare quale sarebbe stata la forma e la grandezza della chiesa superiore, segno evidente che esistevano in quel tempo maestranze organizzate in modo tale da eseguire anche edifici di grande mole.

In Italia però, dove era rimasta poderosa tuttavia la tradizione romana, si sentiva il bisogno di abbandonare le costruzioni frammentizie e di creare un nuovo fare più rispondente al bisogno dei tempi. L'organismo, che si era mantenuto grandioso nelle chiese costantiniane, si rimpiccioliva e prendeva un nuovo carattere mistico, ispirato alla povertà dei mezzi e alla semplicità decorativa. La trasformazione lentissima non poteva essere coltivata nell'ambito chiuso dei monasteri, ma soltanto da chi era in grado di assimilare forme nuove attraverso peregrinazioni in lontani paesi. Vedremo così giungere in Abruzzo l'architettura lombarda già bella e formata per opera appunto di quelle compagnie di maestri che si riunivano attorno ai monumenti maggiori.

Infatti risulta evidente che in questa terra, ove mancavano grandi centri popolosi e le costruzioni erano richieste in maggioranza per monti nevosi e per campagne abitate solo da agricoltori e pastori, la costruzione e la decorazione architettonica non avrebbero potuto svilupparsi con uniformità di carattere stilistico senza che si fossero prestate associazioni capaci di assumere lo studio e l'esecuzione di opere importanti e organizzate in modo da poter riunire sotto un'unica direzione tutte le arti necessarie a condurre il lavoro nelle località più inospitali e attraverso difficoltà di ogni natura. E queste associazioni erano composte di maestri lombardi, alcuni dei quali erano chiamati *comacini* o *commacini*. Essi formavano gruppi che si riunivano e si scioglievano a seconda delle esigenze dei lavori. Assumevano opera di semplice muratore, di carpentiere e di architetto insieme, con ordinamenti bene stabiliti. Così il concetto espresso dal Cattaneo<sup>9</sup> e dal Rivoira<sup>10</sup>, che cioè ai maestri lombardi o comacini debba attribuirsi la continuazione di quell'arte iniziata in Italia da artisti greci fin dal sesto secolo, risulta ancora più chiaro quando si studi l'ambiente artistico medioevale in rapporto alle condizioni politiche ed economiche d'Abruzzo.

I due monumenti che più si avvicinano alla fine di questo periodo sono la chiesa di Santa Maria a Vico sul Vibrata e la cripta della cattedrale di Penne, ambedue importantis-



Fig. 21 - Roma: S. Pudenziana -  
Strutture murarie

simi testimoni dell'intervento delle maestranze lombarde in Abruzzo, che lasciarono nella prima la traccia indiscutibile della loro mano ed alla seconda affidarono i primi tentativi di nuove forme. La chiesa, per un felicissimo restauro recente, ci ha conservato nella torre uno di quei rari esempi di *opus spicatum* che rappresentano la persistenza delle tradizioni costruttive romane attraverso il medio evo.

Giustamente osservò il Rivoira<sup>11</sup> che questa importante caratteristica dell'architettura lombarda fu a torto trascurata da tutti gli studiosi, mentre figura in tanti monumenti con ufficio costruttivo e decorativo. Egli ne ricercò l'origine nei monumenti augustei della decadenza (sec. IV-VI), ma ne trascurò le tracce che ne rimangono in Roma, come ad esempio quelle notevolissime esistenti all'esterno della chiesa di Santa Pudenziana, attribuite al pontificato di papa Siricio (a. 384-398) (fig. 21).

Il grande impiego che si fece di questo apparecchio a Pavia, a Verona e in genere nella valle del Po e la speciale frequenza con la quale si ritrova nei monumenti lombardi fanno concludere al Rivoira "alle maestranze comacine spetta evidentemente il vanto di aver conservato presso di noi l'uso dell'*opus spicatum* lungo i secoli più barbari, visto che in tutto il medioevo furono esse a farne maggiore impiego. Più specialmente quella dei Campionesi, cui si debbono a mio avviso i più bei lavori di spina-pesce che si conoscano"

E, spiegate le ragioni costruttive ed estetiche di sopravvivenza di quest'apparecchio, aggiunge:

"Questo impiego fu talvolta una semplice bizzarria di costruttori, destinata forse ad accusare la presenza nei lavori di date maestranze, come nel nostro Sant'Ambrogio, nel San Vincenzo in Prato (a. 833), nel San Calimero (sec. IX), nel San Celso (a. 992), nel Sant'Eustorgio (sec. X), ecc., di Milano, dove l'*opus spicatum* è generalmente formato di laterizi più piccoli dei mattoni usati per la costruzione, ma talvolta anche di rottami di tegole, ecc."

Santa Maria a Vico dopo tali considerazioni assume un'importanza per la storia delle costruzioni ben maggiore di quella che non sia per l'arte, giacché le sue nude muraglie indicano, non solo nell'*opus spicatum*, ma anche nel sovrapporsi di zone distinte di pietrame e di laterizi, nella presenza dei piloni cilindrici, nei ruvidi capitelli e nell'assenza completa di cornici, tutto un sistema di strutture che invano si cercherebbe in altro edificio d'Abruzzo.

Il capitello cubico ancora nella forma rudimentale trovato nella cripta della cattedrale di Penne, probabilmente

più antico del tipo veramente completo apparso a San Liberatore alla Maiella, può bene essere giustificato dalla presenza in Abruzzo, e specialmente sulle rive adriatiche, di queste maestranze lombarde, le quali assumevano l'erezione dei più importanti edifici chiesastici.

## NOTE

<sup>1</sup> Lunghissimo sarebbe l'elenco da compilarsi di tutti quei monumenti o semplicemente di tutte quelle chiese di cui rimangono memorie sui documenti.

<sup>2</sup> Cristophari Forolivensis, *Descrip. Aprut.*

<sup>3</sup> *Rer. Ital. Scrip.*

<sup>4</sup> Mi sia risparmiata la bibliografia lunghissima su tale argomento, bibliografia, del resto, già conosciuta. Cito solo due opere in cui sono riassunti i caratteri del periodo storico. Gregorovius, *Storia della Città di Roma nel Medio evo*, III, c. I e II. R. Cattaneo, *L'Architettura in Italia dal secolo VI al mille circa*, C. I.

<sup>5</sup> A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Vol. II, p. 115 e 189.

<sup>6</sup> Bindi, *Op. cit.*, *Prefazione*.

<sup>7</sup> P. Toesca, *Reliquie d'arte di S. Vincenzo al Volturno*, nel Bollettino dell'Istituto Storico Italiano n. 25, Roma, 1904.

<sup>8</sup> Il Giovannoni nell'opera *I Monasteri di Subiaco*, Roma, 1904, Vol. I, ha trattato molto largamente il tema sull'opera diretta dei monaci benedettini nell'esercizio delle arti e dell'architettura esponendo gli opposti pareri degli scrittori che lo hanno preceduto ed accettando la teoria dello Springer, secondo la quale vi erano "artefici monaci che

alle varie manifestazioni di lavoro intellettuale e materiale che fiorivano nei monasteri univano l'esercizio delle arti costruttive e decorative, ed artefici secolari che esercitavano liberamente la loro professione, vagando di luogo in luogo, ove li chiamavano le opere che, da soli o in collaborazione con i monaci, dovevano erigere."

<sup>9</sup> *Op. cit.*

<sup>10</sup> *Le origini dell'architettura lombarda*, Vol. I.

<sup>11</sup> *Op. cit.*, Vol. I, p. 260.



PARTE SECONDA

il secolo undecimo

## LA SCUOLA DI SAN LIBERATORE

Quei monasteri che nei primi secoli vedemmo nascere fra le montagne inospitali d'Abruzzo e dei quali rinvenimmo le sparse vestigia ebbero quasi tutti, dopo il Mille, una seconda vita feconda di nuova produzione.

La paura del finimondo era passata e le chiese che non erano crollate abbisognavano di consolidamento, di nuovi corpi di fabbrica o di una maggior vastità dovuta all'espandersi del monachismo; e perciò molte di esse venivano restaurate, molte interamente ricostruite o incominciate con larghezza di concetti.

Che i popoli della cristianità in quel tempo rivaleggiassero tra loro per godere di templi più degni, come scrisse il discepolo di San Guglielmo, Raoul Glaber, fu una conseguenza del bisogno di espansione e di rinnovamento, ma non la causa di esso<sup>1</sup>. Però la produzione abruzzese in questo secolo undecimo non fu grande, se dobbiamo giudicare dai pochi monumenti sopravvissuti e da quelli di cui rimane solo memoria. Essi tuttavia riflettono un'arte di carattere esclusivamente religioso, che si irradia da Montecassino e si spande nei monasteri benedettini con aspetto costante. Da questo grande centro di cultura affluiscono in Abruzzo le prime correnti di una vitalità che si manifesta potente a San Liberatore sulla Maiella, il più remoto dei cenobi destinato ad inaugurare il movimento artistico della regione nei secoli dopo il Mille.

**San Liberatore alla Maiella (a. 1007-1019).** – Sui fianchi settentrionali della Maiella, in un vallone battuto dalle acque impetuose dell'Alento, si erge ancora il diruto monastero di San Liberatore. Il caseggiato dei monaci ed il chiostro sono un cumulo di rovine nascoste sotto un mantello di folta vegetazione. Solo la chiesa innalza le poderose muraglie fuori di un alto interrimento e su ammassi spaventosi di detriti. Lo spettacolo di tanta grandezza crollata è insieme triste e pittoresco. E il sagrato

col povero camposanto del vicino comune di Serramonacesca e le vaste navi della chiesa scoperte alle intemperie e ridotte impraticabili per la fitta boscaglia, unica difesa del monumento, fanno pensare ad un regno misterioso ed inviolato che la morte protegga.

Non si conoscono le origini di questa badia che è tra le più antiche dell'ordine benedettino. Solo la leggenda le ricollega alla figura di Carlo Magno<sup>2</sup>. Esisteva prima dell'anno 884, in cui, essendo abate cassinese Bertario, fu compilato un inventario dei beni del contado di Chieti donati a San Benedetto, conosciuto col nome di *Polipticon*; inventario che menziona il monastero di San Liberatore sul fiume Alento, alle radici del Monte Maiella<sup>3</sup>.

Sappiamo poi dai dialoghi di Vittore III<sup>4</sup> che gli edifici crollarono nel terremoto dell'anno 990 ed i monaci, miracolosamente scampati, vissero in abitazioni di legno, finché nel 1007 fu mandato loro un monaco di nome Teobaldo, eletto preposito del monastero dall'abate cassinese Giovanni III (a. 997-1010).

Teobaldo al 30 di Agosto del 1019 fece compilare una relazione di quanto aveva operato a vantaggio del monastero nei primi dodici anni del suo governo, relazione che fortunatamente è giunta fino a noi nell'archivio cassinese col nome di *Commemoratorium*. Pubblicata dal Gattula nella sua opera citata, ci dimostra la grande attività del novello preposito che, particolarmente affezionato a questa terra, prossima al suo luogo di nascita, doveva avere acquisito una particolare predilezione per le belle arti, forse negli anni di gioventù trascorsi nella badia cassinese. Egli dice che, giunto a San Liberatore, trovò piccola ed oscura la chiesa, cadenti le abitazioni dei monaci fatte di legname, onde pochi giorni dopo diede principio ad una nuova costruzione di maggior mole e solidità. La nuova chiesa superò di tre cubiti in lungo ed in largo la vecchia, ebbe una confessione, maggior numero di finestre e decorazioni di buone pitture. Il Bindi nella sua pregiata opera<sup>5</sup> riassume tutto quanto si scrisse sul monumento e aggiunge che Teobaldo "vi collocò sei altari; il maggiore, dedicato al Salvatore, aveva la sua faccia anteriore ricoperta di una tavola d'argento di meravigliosa bellezza con dorature; e sull'altare scolpito in avorio vedevasi l'immagine della Vergine circondata da figure di Santi. Gli altari ricopri di ricchissimi drappi comperati a Costantinopoli e dagli Arabi di Spagna e di Africa".

Il P.A. Caravita<sup>6</sup>, da cui il Bindi ha tolto queste notizie, dice: "E levò una torre e comprò tre campane, due altre ne fece fondere".

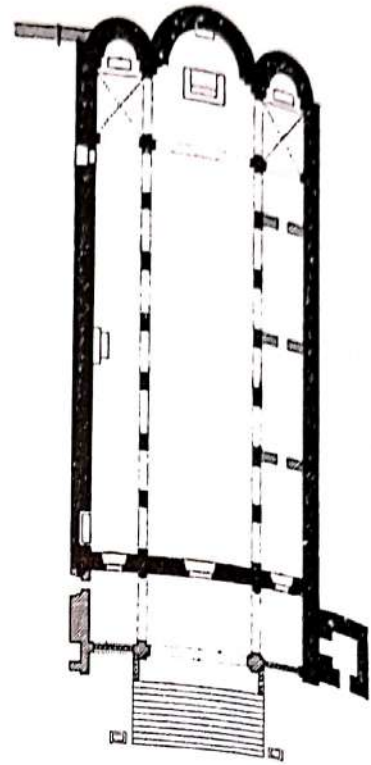


Fig. 22 – Serramonacesca: S. Liberatore - Pianta

Fig. 23 – Serramonacesca: S. Liberatore - Interno





Fig. 24 - Serramonacesca:  
S. Liberatore - Interno

Fig. 25 - Serramonacesca:  
S. Liberatore - Particolare



L'importanza dei lavori di Teobaldo si trova esattamente giustificata dal monumento quale giunse a noi. La chiesa di forma basilicale a tre navi e tre absidi semicilindriche si erge dinanzi ad una grande spianata, volgendo la parte posteriore ed il fianco di sinistra al fiume<sup>7</sup>; il fianco di destra guarda la montagna ricca di vegetazione (fig. 22).

I restauri subiti nel decimosesto secolo, le devastazioni venute in seguito e lo stato di abbandono in cui giace da molti anni rendono incomplete le ricerche intorno al monumento. Le terre d'alluvione ed i rottami hanno invaso la parte bassa della facciata e tutta l'area interna (fig. 23) dove per la mancanza del tetto è cresciuta una piccola selva impraticabile. Tuttavia si conservano l'aula divisa in tre navi regolari da sette arcate di sesto tondo su ogni lato, le quali poggiano su piloni rettangolari, e la zona presbiteriale con tre archi di trionfo, dove intestano le navate (fig. 24). Nessuna traccia esiste della confessione. Le due campate del presbiterio corrispondenti alle navatelle avevano copertura fatta con volte a crociera (fig. 25), mentre la parte centrale e tutto il resto del tempio sembra fosse coperta a tetto con soffitto in piano, come indicano due finestre ad arco tondo esistenti sul muro di prospetto, le quali vengono malamente tagliate dalla linea delle volte posteriori, ora scomparse.

Questo fatto mi sembra confermato dal Gattula<sup>8</sup> quando parla di una erogazione di denaro fatta al 12 settembre del 1386 da Napoleone II Orsini, Conte di Manoppello e di San Valentino e Signore delle Maronie, di Guardiaagrele e di Pagliara, in rendimento di grazie a Dio per benefici ricevuti, acciocché si impiegasse esclusivamente ad uso dell'edificio della chiesa di San Liberatore, incominciando dal riparare il cielo sotto il tetto.

All'esterno la chiesa presenta un buon apparecchio di pietra conca nelle mura della nave maggiore, le quali, al di sopra delle absidi e delle navatelle, sono rinforzate da lesene sporgenti a distanze uguali in modo da abbracciare in ogni campata due finestre.

Le grandiose pareti sono coronate da semplici cornici sostenute tra le lesene da arcatelle cieche su mensole; e le lesene si ripetono agli spigoli del muro di fondo, in cui il coronamento sale a forma di timpano secondo le pendenze del tetto. Le absidi, pur ripetendo il coronamento ad arcatelle, non hanno lesene intermedie, e le finestre, in numero di tre sulla maggiore e di una sulle minori, sono ricavate senza decorazione esteriore, ma con triplice risalto nella grossezza della muraglia, che girato d'intorno al vano fa le veci della strombatura (fig. 26). Lo stesso parti-

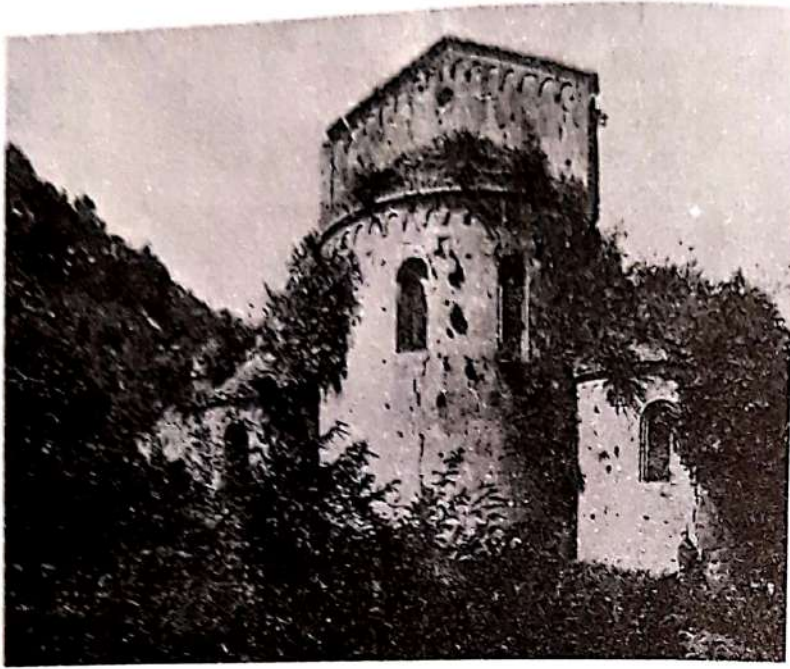


Fig. 26 - Serramonacesca:  
S. Liberatore - Prospetto posteriore

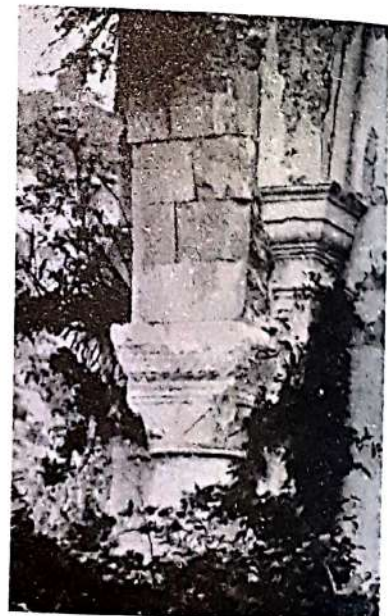
to architettonico dei fianchi si ripete nella parte alta del prospetto della chiesa, che è scompartito da semplici lesene di rinforzo, collegate nel coronamento a timpano dalle solite arcatelle, ed ha finestre ad ogni spazio; ma nella parte inferiore, laddove si aggiungono le ali delle navate minori, alle lesene si sostituiscono semicolonne cordonali fino a terra e il coronamento è formato di arcate più ampie e robuste, sicché due soltanto bastano a collegare le lesene degli spazi laterali.

Il prospetto risulta così chiaramente diviso in due ordini separati perfettamente corrispondenti all'interno organismo, e ciascuno svolto con rigore persino eccessivo, come è dimostrato dai piedritti dell'ordine inferiore prolungati attraverso il portico. Oggi questa parte dell'edificio, che sembra dovesse precedere i tre ingressi, non appare che in qualche parte appoggiata alla torre campanaria; sicché rimane ancora insoluto se il portico dell'undecimo secolo, di cui si vedono gli attacchi alla muraglia in buona pietra conca, fosse mai stato eseguito o ne rimanessero solo le tracce in costruzione, come in tante chiese medioevali, quando l'abate di Montecassino D. Basilio di Brescia (a. 1595-1596), restaurando il cenobio, volle probabilmente completare la facciata della chiesa.

Ciò sembra dimostrato dal sovrapporsi alla muraglia di buona pietra di alcuni capitelli dorici in stucco, mal collegati con le tracce del portico e con un invito di arcata ancora esistente (fig. 27).

Lo stile, poi, di questi avanzi in stucco si accorda con l'architettura del restauro interno, cioè con la decorazione delle quattordici finestre rettangolari aperte nell'alto del-

Fig. 27 - Serramonacesca:  
S. Liberatore - Capitello del portico



la nave mediana al posto delle antiche e con i peducci intramezzati nei pieni, sui quali spiccano porzioni di volte a botte lunettate.

Tre porte d'accesso in corrispondenza delle tre navi completavano la fronte della chiesa, fiancheggiata sulla destra dalla grandiosa torre campanaria.

Le muraglie delle navatelle rimangono ancora in parte rivestite a cortina di conci e con tante finestrine ad arco tondo per quanti sono i valichi in corrispondenza nella nave maggiore. Quella di sinistra conserva una porta che doveva servire a mettere in comunicazione la chiesa con la sacrestia e col monastero.

Le spogliazioni della prima metà del secolo passato hanno contribuito a rendere il monumento inservibile. Oltre al tetto che fu smontato e venduto, l'altare maggiore fu portato a Bucchianico dai chierici regolari di San Camillo de Lellis, le campane a Chieti; qualche pezzo di ambone e l'intera decorazione del portale maggiore sono oggi nella chiesa parrocchiale di Serramonacesca. Rimangono fortunatamente nella loro integrità i due portali delle navatelle, di cui parlerò in seguito.

I caratteri stilistici esaminati in relazione ai dati storici offrono un interessante campo di studio come in pochi altri edifici. La pianta a forma basilicale è una riduzione del tipo costantiniano, con pilastri al posto delle colonne. Gli archi trionfali posano su alette innestate sui piloni che precedono il presbiterio, sicché ne risultano due sostegni a sezione cruciforme. Le due prime arcate verso la facciata, come le due ultime di maggiore ampiezza che fanno parte del presbiterio, invece di nascere semplicemente dal vivo della parete posano su semicolonne addossate. L'applicazione della volta a crociera, entrando a far parte della copertura delle due campate laterali della zona presbiteriale, crea la ragione di archi addossati alle pareti che avanti alle absidi si ripetono con andamento concentrico, sviluppando lo stesso concetto delle finestre, ove in luogo della strombatura sono tre semplici risalti digradanti all'interno (fig. 28).

I ricordi dell'arte classica erano impressi nella mente dell'architetto al punto che egli applicava le membrature della cornice antica con vera profusione, e così vediamo i capitelli dei pilastri e le grandi mostre dell'arco di trionfo e del semicatino absidale, le cornici di coronamento all'esterno del tempio e quelle che separano i tre ordini superiori della torre campanaria ispirarsi genialmente al gusto e alle proporzioni della cornice romana (fig. 29).

La sagoma subisce lievi cambiamenti a seconda delle misu-



Fig. 28 - Serramonacesca:  
S. Liberatore -  
Particolari delle absidi

re della parte da decorare e delle condizioni di luce, sicché ne risulta equilibrato il chiaroscuro e vario l'effetto di intaglio. Le parti più vicine all'occhio del riguardante, come i capitelli dei pilastri interni e le cornici basse del campanile, sono più leggere e d'intaglio più delicato di quelle disposte a maggiore altezza. Gli elementi sono il dentello, il tortiglione, l'ovolo, la fusaiola ed il listello, combinati per lo più in modo molto elegante. Il dentello minuto e quadrato occupa sempre il primo posto in basso; seguono un listellino e un tortiglione solcato da leggeri incavi che gli danno l'aspetto di una corda; al di sopra vi è l'ovolo o la fusaiola fra due listelli, ed in ultimo un secondo tortiglione a contatto con un forte listello. Nelle cimase dei pilastri quest'ultimo tortiglione ha l'ufficio di proteggere gli spigoli dell'abaco, girando lungo i quattro lati e salendo sui quattro spigoli verticali del masso (fig. 30). La modanatura più caratteristica è quella specie di ovolo che ora presenta la forma di una perlina, ora diviene una vera fusaiola a lunghi baccelli.

Nella cornice terminale della grande nave la sagoma si semplifica, perché al di sopra del dentello una doppia gola dritta occupa il posto delle altre modanature (fig. 29). Nella cornice del penultimo ordine del campanile al di sopra del dentello due risalti robusti come gocciolatoi sono al posto delle due gole diritte.

La stessa cornice è ripetuta nell'interno della grande nave nei due lati della muraglia al di sopra degli archi divisorii del presbiterio, forse allo scopo di collegare le mostre dell'arco di trionfo del semicatino dell'abside, che hanno una sagoma fatta degli stessi elementi.

Nelle muraglie esterne della chiesa questa cornice si armonizza benissimo col poco rilievo e la semplicità delle arcatelle sottostanti e con la fantastica e delicata decorazione delle mensoline fatte di croci, di nodi, di stelle, di fiori e teste umane.

La porta che sul lato di sinistra della chiesa comunicava col monastero ebbe speciali cure per mano dello stesso artista che disegnò tutte le parti fin qui descritte, a giudicare dalla maggior ricchezza di decorazione e dal più preciso studio dei particolari. Ha un arco di scarico formante lunetta incassata nel muro ed un robusto architrave diviso nella fronte in cassettoni con rose e fiori ad alto rilievo, dei quali non mi riuscì trovare più antichi esemplari e che posso additare fin d'ora come i prototipi della sterminata varietà di rosoni usati in Abruzzo. La mostra di questo arco di scarico, rilevata dal vivo della cortina, è una ripetizione della mostra dell'arco di trionfo, compo-

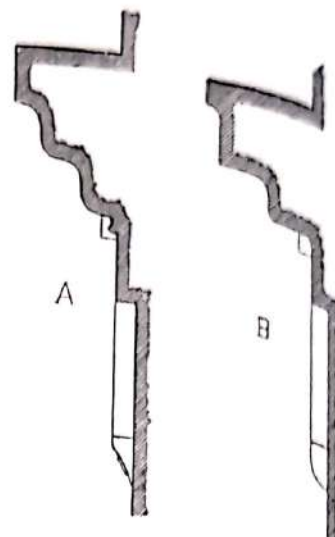


Fig. 29 - Serramonacesca:  
S. Liberatore - Profili di cornici

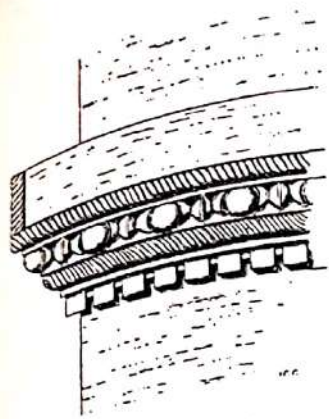


Fig. 30 - Serramonacesca:  
S. Liberatore - Cimasa dei piloni

sta allo stesso modo di dentelli, tortiglione, ovolo e listello; come nell'architrave, gli spigoli della facciata decorata a cassettoni sono addolciti dallo stesso tortiglione posto sull'abaco dei piloni (fig. 30).

Questa nota caratteristica del nostro autore non fu abbandonata neanche quando si trattò di coronare i capitelli delle semicolonne verso l'ingresso di un largouscino implegando la stessa cornice. Così lo stesso membro architettonico passò dalla funzione di semplice capitello a quello di finale a capitelli sottoposti (fig. 31). Ed alla estremità delle navate, ove le due semicolonne ai fianchi dell'abside dovevano presentare ben altro carattere, questa regola non venne più seguita. Accanto a questa uniformità di mezzi decorativi appaiono infatti in queste semicolonne tentativi di una maggiore libertà di concezione. Ai lati dell'abside troviamo due rozze imitazioni del corinzio rese con mezzi tanto meschini da far pensare all'opera di un fanciullo.

Ambedue hanno tre ordini di fogliuzze ispide e rade, tra cui sorgono i caulicoli poveramente modellati, che sostengono con volutine le sporgenze angolari dell'abaco molto incavato nel centro, dove è il solito fiore. Quello a manca, slanciato nelle proporzioni, ha il fusto fornito di collarino e l'abaco sottile nascosto sotto le sporgenze dei primi conci dell'archivolto (fig. 32); l'altro a dritta, più tozzo e sprovvisto di collarino, ha per compenso un lastrone a guisa diuscino posto fra l'abaco e l'archivolto, con le tre facce adorne di palme a ventaglio e di piccoli abbozzi di foglie e frutti (fig. 28).

Fig. 31 - Serramonacesca:  
S. Liberatore - Particolare interno





Evidentemente il marmorario si sforzava d'imitare la foglia d'acanto del capitello corinzio, non sapendo lasciar da parte una certa cifra da lui conosciuta per rappresentare la foglia di palma. Questi due capitelli, sorti insieme alle absidi, a cui sono così strettamente legati, devono considerarsi come i primi tentativi ornamentali eseguiti dai maestri dell'opera di San Liberatore, sia per la loro rozzezza e per le disuguaglianze che vi abbiamo riscontrate, sia perché appartengono proprio a quella parte del tempio che si solleva innalzare avanti ad ogni altra, cioè al presbiterio. Questa considerazione va perfettamente d'accordo con quanto vediamo nelle semicolonne interne al muro di facciata, dove una mente più esperta ed una mano più sicura crea tipi di capitelli molto differenti e nei quali non v'è sforzo di riprodurre vecchie forme, ma libera affermazione di un concetto nuovo che perfettamente si lega al modello adottato nei piloni dell'aula. A manca il capitello è cubico con facce semicircolari e raccordi sottostanti ottenuti con superfici sferiche (fig. 31); a dritta il capitello è un tronco di piramide rovesciato e raccordato col cilindro del fusto mediante il taglio degli spigoli inferiori, in modo che ne risultano come grandi foglie triangolari disposte simmetricamente all'asse della colonna. Un capitello all'esterno della facciata, che apparteneva al portico di cui avanti parlammo, si può dire una variante del tipo a piramide meglio ingentilita, perché fornito di collarino e di abaco, perché ha gli spigoli dei triangoli girati con andamento conico ed è arricchito di foglioline angolari nascenti. Quest'unico prezioso avanzo del portico dell'undecimo secolo ha anche maggior interesse perché sormontato a guisa di pulvino dalla solita cornice caratteristica girata sui tre lati ed oggi purtroppo ridotta in stato miserevole (fig. 27).

Le differenze stilistiche tra le colonne presso le absidi e le altre del muro frontale sembrano dimostrare un progressivo studio fatto di tentativi ed un chiaro miglioramento ottenuto con l'esperienza acquisita dai maestri dell'opera man mano che la costruzione avanzava. Dal capitello sorreggente sul solo abaco le pietre dell'archivio, all'altro simmetrico senza collarino, con un pietrone opprimente l'abaco, riproduzione scheletrica ambedue del vecchio corinzio, si passa bruscamente a due nuovi tipi, dove l'abaco sparisce per dar posto ad una cornice elegantemente profilata che acquista un'importanza ben maggiore. Poi da questi si giunse al capitello del portico, dove l'ultima forma a tronco di piramide riprende l'abaco e s'arricchisce del nuovo maestoso coronamento a guisa di pulvino.

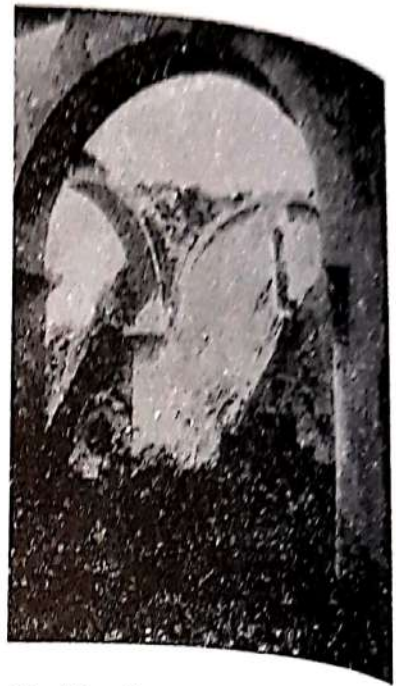


Fig. 32 - Serramonacesca:  
S. Liberatore - Particolare interno



Fig. 33 - Serramonacesca:  
S. Liberatore - Torre campanaria

Ora questi passaggi, mentre segnano per l'Abruzzo i primi esempi di nuove forme non ancora usate, stabiliscono anche l'intromissione di un nuovo elemento che tende a sostituire l'abaco del capitello con maggiore sontuosità, e quando non lo sopprime del tutto lo riduce a *secondaria* importanza. Il nuovo elemento, che i Francesi chiamano *tailloir* e che fu una delle caratteristiche dell'architettura romanica e della gotica, non trova una facile traduzione nella nostra lingua. Chi lo tradusse con la parola *abaco* non pensò che spesso il *tailloir* si trova al di sopra di un vero abaco, il quale, benché talvolta assuma proporzioni assai meschine, pur tuttavia conserva tutte le forme vere e proprie dell'antica sua natura. La parola *pulvino* ricorda troppo l'architettura bizantina ed in ogni modo indica un elemento non facente parte del capitello, come vedremo nel campanile di San Liberatore. Il *tailloir* ha la caratteristica speciale anzitutto di collegarsi staticamente e decorativamente al capitello in modo da divenirne quasi parte necessaria; inoltre lo vediamo correre dai capitelli ai piloni e alle pilastrate ed abbracciare tutto il sostegno con funzione di cornice vera e propria. Proponendo quindi una traduzione della parola francese mi sembra che gli esempi studiati a San Liberatore vengano ancora meglio a dichiarare che il *tailloir* è nell'architettura romanica la *cornice del capitello* o meglio la *cornice d'abaco*<sup>9</sup>.

La torre campanaria di San Liberatore si erge alla destra del portico su pianta quadrata, in quattro ordini nettamente separati. Sopra la zona basamentale, che comunicava con la chiesa, gli altri ordini sono rinforzati agli spigoli da larghe sporgenze che si collegano nei coronamenti con arcature cieche sormontate da leggerissime cornici composte di dentelli, tortiglioni ed ovoli. Ogni ordine ha sui lati quattro finestre, monofore nel basso, bifore nel mezzo e trifore in alto, tutte dello speciale tipo usato nei primitivi campanili delle maestranze lombarde. Sulle colonnine divisorie un minuscolo capitello sostiene un enorme pulvino a stampella, che raggiunge col suo massimo lato la larghezza del muro, onde senza risalti vi spiccano le arcatine di sesto tondo (fig. 33).

Nel citato lavoro del Gattula sulla storia dell'insigne badia cassinese un disegno fatto da D. Michelangelo Monsa riproduce sul campanile sei ordini invece di quattro; ma l'indole della prospettiva di tutto l'edificio fa temere che ciò abbia solo il valore di una probabilità.

Tutta l'opera fin qui descritta di questo grandioso avanzo della potenza benedettina ha caratteristiche di indiscutibile contemporaneità di fattura. La forte mole, spogliata

delle aggiunte in stucco, presenta l'aspetto di un completo ordinamento costruttivo e di una solida ed accurata esecuzione delle sue parti essenziali, doti queste alle quali dobbiamo se le maestose rovine giunsero fino a noi. In ogni parte sono gli stessi metodi costruttivi, gli stessi sistemi talvolta difettosi nel taglio della pietra, gli stessi ripieghi nel superare difficoltà dovute specialmente alla mancanza di materiali adatti allo scopo. Stilisticamente l'unità di concezione è manifesta in tutte le parti di quest'opera che, sorgendo senza incertezze, senza pentimenti, e pur rimanendo rigorosamente stretta ai canoni dettati dalla regola monastica, lasciò libero campo all'applicazione di un tipo d'architettura già conosciuto a Montecassino. La scuola d'artefici che si esercitò a San Liberatore ebbe scarsi modelli da imitare e, come vedemmo nelle cornici, nei capitelli, nelle mostre, nei coronamenti, sfidando talvolta un certo senso di monotonia, non poté ancora distaccarsi dalle forme rimaste da secoli al servizio degli artisti italiani e creò con esse un membro architettonico capace di piegarsi ad ogni esigenza decorativa e che per essere così bene individuato chiamerò la *cornice benedettina*. I capitelli delle semicolonne palesano poi come, pur essendo sicuro lo schema generale da seguire, l'arduo tema facesse ancora molto pensare gli artefici sulla scelta di nuove forme e nuove applicazioni che potessero mettersi al posto delle antiche. Ma anche questi tentativi, nella torre campanaria specialmente, cedono il passo ad uno stile bello e formato, oramai accetto in più parti d'Italia. Così apparvero qui forse per la prima volta in Abruzzo il campanile di tipo lombardo<sup>10</sup> ed il capitello cubico completo, sia ricoperto della *cornice benedettina*, sia gravato del pulvino mensoliforme. Questo elemento architettonico, le cui origini partono dall'arte bizantino-ravennate, lo troviamo contemporaneamente in Lombardia nel Sant'Abbondio di Como (a. 1013-1095) e più tardi nelle chiese della Germania meridionale sorte per impulso dei monaci di Hirsau, i quali sotto l'abate Guglielmo (a. 1096-1091) raggiunsero il culmine della riforma monacale istituita dai Cluniacensi.

Questa contemporaneità non mi permette quindi di trarre alcuna relazione di discendenza tra i capitelli completi di San Liberatore e i rudimentali egualmente cubici trovati in Abruzzo con caratteri anteriori al Mille.

La nuova chiesa di San Liberatore non è il risultato di evoluzioni regionali, ma rappresenta il primo e più grande esempio di uno stile bello e formato in un grande centro quale fu Montecassino e diffuso poi in gran parte dell'Ita-

lla centrale. Possiamo ritenerla quindi come il monumento-tipo più importante che ci rimanga a testimoniare con quanta rapidità le forme dell'architettura prelongobarda al principio di questo secolo si diffondevano nella penisola.

**La Cattedrale Valvese - Sant'Alessandro (a. 1075-1102).**

— Il Cellidonio ha dimostrato come la leggenda di San Pelino avesse origine tra il decimoprimo e il decimosecondo secolo, quando cioè il santo vescovo era già in venerazione<sup>11</sup>. Cadono così tutte le ipotesi fantastiche create sull'origine della celebre badia di Valva, la quale esisteva molti anni avanti alla leggenda. Gli storici dettero anche per certa la notizia che i Saraceni nell'881 e gli Ungheri nel 937 avevano incendiata e in parte distrutta la basilica, mentre tutto ciò non risulta da documenti e rimane soltanto la supposizione dovuta al passaggio di quelle orde barbariche per l'Abruzzo<sup>12</sup>.

Le prime notizie certe sull'esistenza della sede episcopale e della chiesa rimontano al 1052 e 1056, in base a documenti pubblicati dall'Ughelli<sup>13</sup> e dal Faraglia<sup>14</sup>. Il Cellidonio<sup>15</sup> dice: "Ma la prima rinnovazione e meravigliosa, accertata da documenti della Cattedrale di San Pelino, fu opera del vescovo Trasmondo, anch'egli, come il predecessore Domenico, abate prima, e contemporaneamente di San Clemente a Casauria, dopo il 1073". Infatti dal *Chronicon Casauriense* si rileva come egli rinnovasse l'episcopio e la chiesa di San Pelino *intra opere* nel 1075.

Le disgraziate vicende che la storia attribuisce a Trasmondo non permettono però di ritenere che egli riuscisse a condurre avanti l'opera iniziata, giacché perseguitato da Ugo di Malmozzetto normanno, nel 1078 veniva chiuso in carcere, e sembra cessasse di vivere nel 1081<sup>16</sup>. Secondo gli storici ad altro vescovo spetterebbe l'onore di aver terminato la nuova basilica, e precisamente a Gualterio, che nel 1124 l'avrebbe solennemente consacrata<sup>17</sup>.

Senza perdere di vista le vicende della grande badia valvese, dovrò limitarmi in questo capitolo allo studio di un edificio sorto contemporaneamente e forse prima che la nuova chiesa di San Pelino alzasse le sue muraglie, cioè all'oratorio detto anche chiesa di Sant'Alessandro, tuttora unito al corpo della basilica.

Come e perché le spoglie mortali di Papa Alessandro I (a. 109-119) fossero qui tanto venerate nell'undecimo secolo da richiedere la costruzione di un edificio non mi riuscì di sapere, né gli storici credo abbiano mai iniziato ricerche in proposito<sup>18</sup>. Costoro sono concordi sulle origini del monumento, ma gli ultimi studi non hanno risol-

to con precisione chi ne fu il fondatore e in quale anno avvenne la consacrazione dell'oratorio.

Il Bindi<sup>19</sup> crede che probabilmente la chiesa di Sant'Alessandro, in origine edificio pagano, venisse poi mutata in cappella, essendo tratto a questo errore dai grandi massi delle muraglie e dal torrione con cui termina verso sud-ovest il fabbricato e che avvolge il nucleo basamentale di un mausoleo.

Al Bertaux<sup>20</sup> parve di vedere in questo edificio un transetto senza nave, avanzando l'ipotesi di una chiesa non terminata e adibita così ad uso del culto<sup>21</sup>. Egli anzi notò come, in uno dei blocchi formanti la base del torrione, l'iscrizione UGO HOC F. OPUS vuol ricordare il conte Ugo, che donò alla chiesa di Valva un'urna di bronzo destinata a ricevere le reliquie di Sant'Alessandro (a. 1090). Il conte Ugo infatti, oltre che da questa, è ricordato da un'altra iscrizione più importante ai piedi dell'altare di Sant'Alessandro con queste parole:

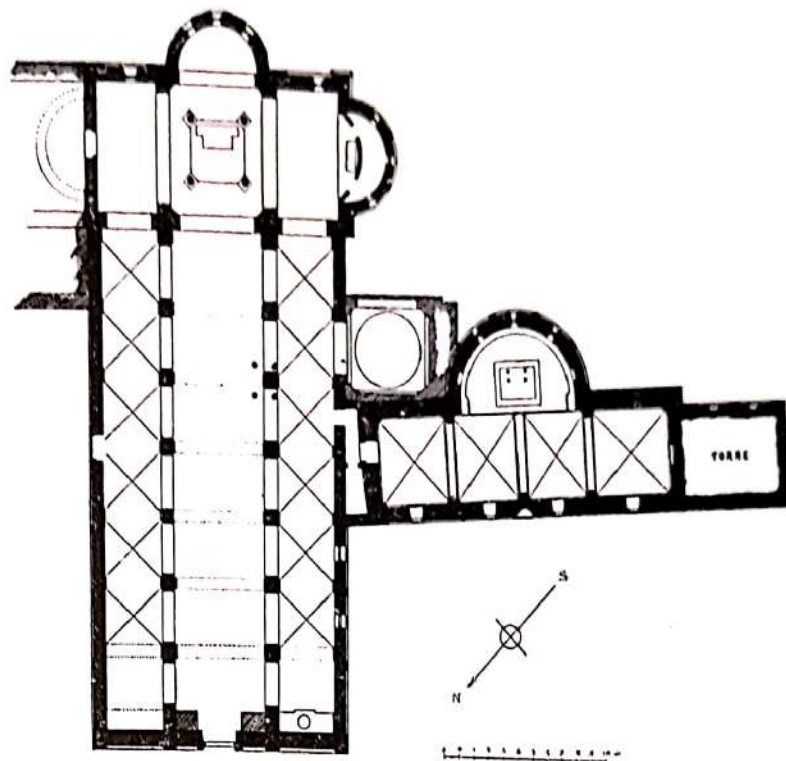
HIC ALEXANDRI SVNT OSSA RECONDITA SANCTI  
PAPAE QVI PETRO SVCCESOR QVINTVS HABETVR  
VGONIS FORTIS SAPIENTIS NEC NE POTENTIS OPVS

Ma sulla identità di questo personaggio gli storici non sono d'accordo. Il De Mattheis<sup>22</sup> lo ritenne *Ugo Conte di Arles della Provenza e poi Re d'Italia*, il Di Pietro<sup>23</sup> volle sostenere che fosse *Ugo Marchese di Toscana*, il quale avrebbe qui trasferito anche le ossa di Sant'Alessandro. Il Colarossi-Mancini<sup>24</sup> crede di aver trovato un documento, cioè un placito di Guglielmo Tassone in data 1102, nel quale si ricorda il fatto della consacrazione di Sant'Alessandro, avvenuta in presenza del Vescovo Rainulfo di Chieti e di Ugo Malmozzetto, signore di Popoli. L'autore conclude "Per noi il merito della costruzione della chiesa di S. Alessandro spetta esclusivamente al vescovo Giovanni; il Malmozzetto vi dovè concorrere erigendo a sue spese il solo altare. Se avesse invece fatta la chiesa quella scritta starebbe in un posto più visibile, ecc.". Per queste ragioni crede di poter fissare la consacrazione del tempio circa all'anno 1096.

Altri scrittori, capitanati dal Celidonio<sup>25</sup>, ritengono invece che il fondatore sia stato *Ugo di Gerberto de genere francorum* "che veraci documenti attestano divotissimo di S. Pelino". Secondo questo autore il placito del 1102 sarebbe apocrifo, mentre il Colarossi-Manacini lo ritenne di indiscussa autenticità.

La chiesa cattedrale occupa anche oggi la sua posizione originaria con la fronte rivolta sulla via Valeria ed ha sul lato di ponente, circa alla metà della navata destra, il cor-

Fig. 34 - Pentima:  
Cattedrale Valvense - Pianta

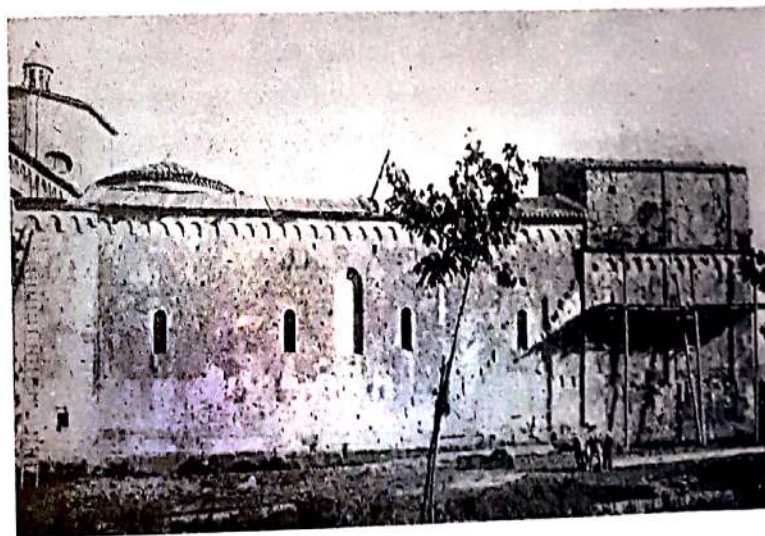


po di un'altra chiesa disteso in senso quasi normale all'asse del tempio. Uno sguardo alla planimetria dimostra trattarsi di due edifici perfettamente distinti (fig. 34). Il loro orientamento è all'incirca eguale, ma i loro assi non sono paralleli.

Le ultime scoperte intorno a San Pelino dimostrano che le due chiese erano poste ad uno stesso livello e che il pavimento odierno della basilica si trova rialzato di 60 centimetri. Questo strano edificio, che si addossa con uno dei lati minori al fianco della maggiore chiesa, comprende due parti distinte, cioè l'oratorio di Sant' Alessandro ed un torrione che sembra formarne il prolungamento (fig. 35).

Nessun ricordo si ha che questa torre, creata sopra al massiccio di una tomba corfiniense, avesse ufficio di campani-

Fig. 35 - Pentima:  
S. Alessandro - Prospetto



le, e sembra piuttosto che le sue origini debbano ricercarsi nel bisogno di difesa sentito in quei tempi dai canonici e dal vescovo. Però il nucleo del mausoleo si vesti delle umili forme chiesastiche simili a quelle del vicino oratorio quasi a nascondere sotto un aspetto sacro l'ufficio guerresco. Di pianta rettangolare, la torre emerge sul contiguo edificio e si divide in due ordini mediante cornice ad arcatelle nascenti da larghe lesene angolari e da strette lesene intermedie, le quali dividono le facce in due scomparti. L'ordine fu abbassato in seguito, togliendovi il coronamento che doveva anch'essere ad arcatelle, e collocandovi un semplice tetto ad una falda (fig. 36).

Un locale sollevato alquanto dal suolo, cioè al di sopra del nucleo basamentale del mausoleo, prendeva luce da altre finestre a feritoia e aveva accesso dall'oratorio per mezzo di una scaletta ora demolita. E' una piccola aula rettangolare divisa in due campate quadrate per mezzo di un arco a piedritti con triplice risalto, secondo il sistema benedettino di San Liberatore. Ogni campata è coperta di solide volte acrociera con l'imposta perfettamente raccordata agli spigoli dei piedritti. La forma e l'orientamento delle feritoie perfettamente si prestano a spiare tutto intorno la campagna ed a colpire gli assalitori. Le stesse caratteristiche erano sviluppate nel locale del piano superiore, dimezzato in altezza dalla demolizione ed a cui si accede ancora per una scaletta in masselli ben connessi alle muraglie. Ambedue i locali, ora lasciati in un deplorabile abbandono, presentano speciale accuratezza nel taglio della pietra, nei particolari tecnici e decorativi d'importanza capitale per gl'intimi rapporti con la scuola di San Liberatore e per la storia delle costruzioni del secolo undecimo.

La parte contigua a questa torre di guardia, cioè il corpo della chiesetta, occupò tutto lo spazio interposto tra essa e la basilica, quasi che si fosse voluto in tal modo mettere in diretta comunicazione l'episcopio con quest'ultima opera di difesa, obbligando le orde assaltrici a passare avanti al corpo di Sant'Alessandro prima di raggiungere coloro che si fossero rifugiati, per una strenua difesa, nell'alto del mausoleo.

E' una mia ipotesi questa, che trova la sua ragione nelle turbolenze e nelle guerre che mettevano in continuo pericolo la vita del vescovo di Valva e fornisce l'unica spiegazione della planimetria così strana dell'oratorio.

Mentre l'architettura del torrione si presenta come opera di getto, innalzata senza esitazione, l'elevazione del Sant'Alessandro appare in qualche parte modificata da pentimenti di costruzione. La cortina di facciata verso la via



Fig. 36 - Pentima: Torrione



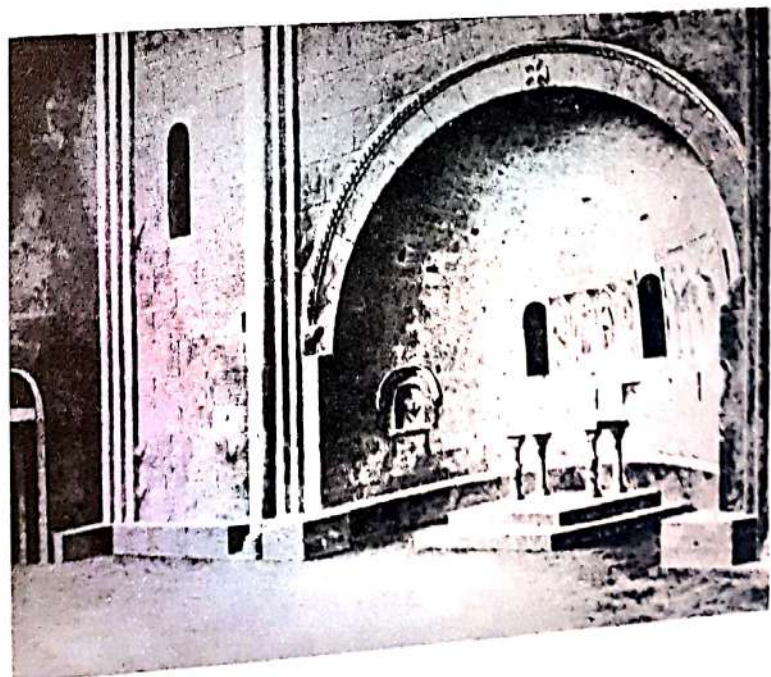
Fig. 37 - Pentima: S. Alessandro - Prospetto posteriore

Valeria, la quale posa su grandi massi squadrati provenienti da edificio pagano, si stacca dal corpo del torrione senza uniformità; una parte di essa, degradando a sperone, continua la linea dell'apparecchio della torre, ma al di sopra e in prosecuzione, avanzando verso la basilica, il vivo della muraglia si ritira di qualche centimetro. E ciò sembra dimostrare che la costruzione incominciò col rivestimento della torre e proseguì nelle mura dell'oratorio diminuendo alquanto di spessore. Altro pentimento si manifesta nella larga finestra a strombo ancora visibile nel mezzo del prospetto, la quale evidentemente fu chiusa quando, studiandosi la copertura a volte, si vide che questo vano impediva la divisione interna in quattro campate. E' da notarsi infine che su questo prospetto la cornice di coronamento ad arcatelle, non interrotta da lesene, si mantiene circa un metro più in alto della cornice del primo ordine della torre. La fronte opposta invece, pur risaltando alquanto sulla parete della torre, ha maggiore ricorrenza di linee nel coronamento che, fornito di una specie di attico, prosegue tutto a lungo passando al di sopra dell'abside (fig. 37).

Entriamo nella cattedrale per l'unica porticina nell'interno dell'oratorio, adibito oggi a museo di antichità corfiniesi (fig. 38).

L'aula è un rettangolo i cui lati maggiori sono lunghi circa quattro volte i minori. Si divide in quattro campate eguali mediante semicolonne addossate alle muraglie, i cui fusti continuano sopra i capitelli a guisa di grandi cordoni per formare gli archi di separazione delle quattro crociere. L'arco centrale, capitando nel mezzo dell'abside, simmetri-

Fig. 38 - Pentima: S. Alessandro - Interno





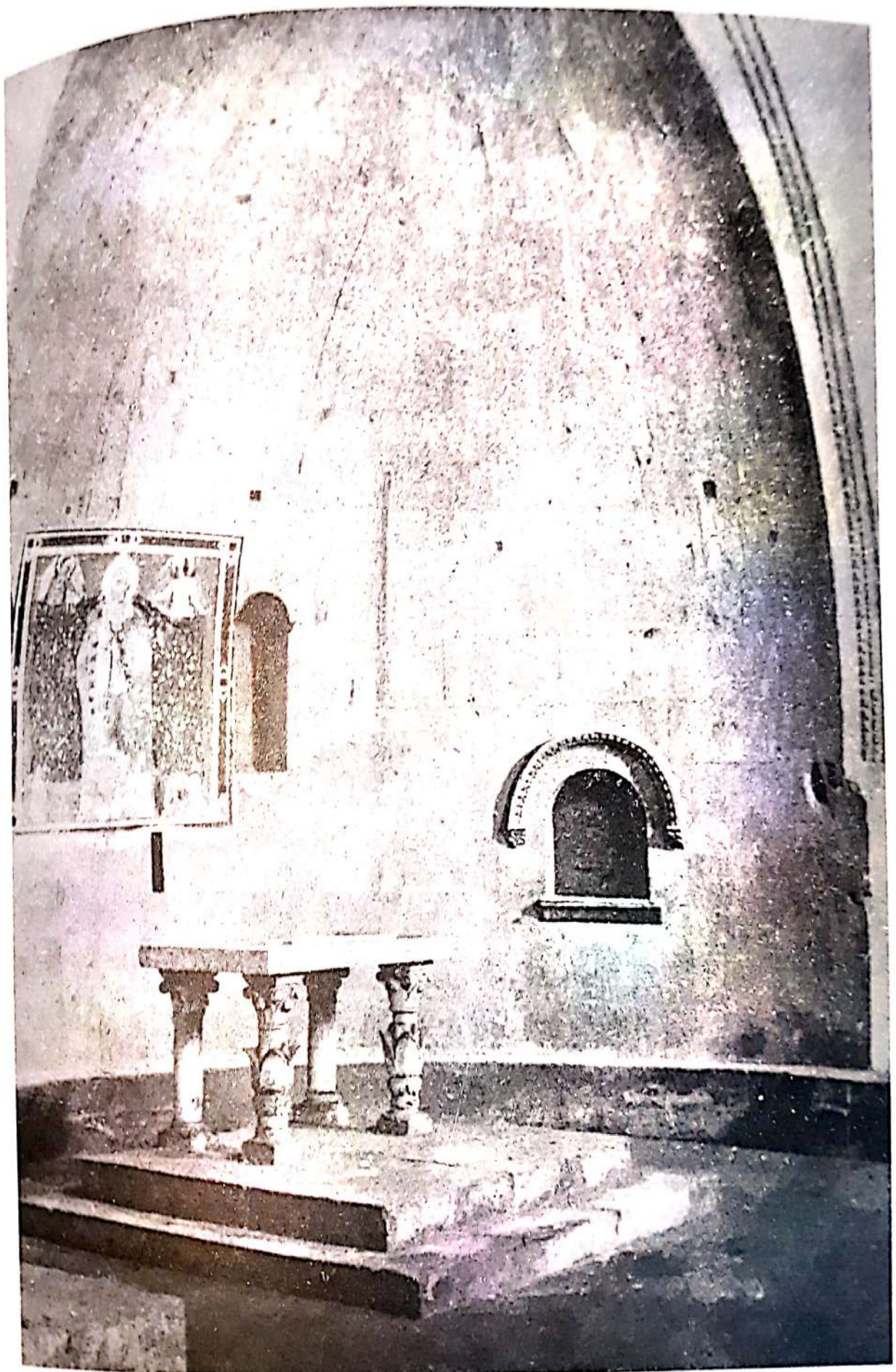
camente disposta sopra uno dei lati maggiori del rettangolo, mentre nasce da una parte dalla semicolonna che chiude la luce del primitivo finestrone, dall'altra poggia su di una mensola posta al di sopra della chiave del semicatino.

La luce entrò per molti secoli soltanto dalle tre feritoie dell'abside e da due finestrini posti nelle campate, finché recentemente i canonici fecero aprire nella parete di centro quattro finestre senza strombo. Fortunatamente tutto il resto dell'oratorio fu lasciato nella sua integrità, sicché mostra ancora nell'accuratissimo apparecchio uno dei migliori esemplari di architettura italiana. Però rimane incerto se le maestranze dell'undecimo secolo completassero l'opera con volte reali o lasciassero in sospeso la costruzione prima della copertura; giacché si sa che le attuali volte a crociera, infiorate di stucchi di cattivo gusto, appartengono ad un restauro non molto lontano da noi, in cui si impiegarono muratori incapaci di raccordare esattamente le linee dei piedritti. Ma l'architettura interna del Sant' Alessandro è opera troppo completa in tutte le sue parti perché si possa supporre non portata a fine dalle maestranze dei Benedettini! Propendo piuttosto a credere che le antiche volte crollassero in seguito a qualche terremoto e che le attuali ne siano una tarda ricostruzione.

L'abside occupa lo spazio delle due campate di mezzo ed è talmente schiacciata dalla sua calotta che sembra piuttosto la tribuna di una chiesa sotterranea. Le sue proporzioni inadeguate allo slancio delle crociere fanno sempre più escludere l'ipotesi del Bertaux, secondo la quale l'oratorio sarebbe il transetto di una chiesa incompleta. Mi sembra di vedere piuttosto nelle forme massicce dell'abside una costruzione che, pur essendo fuori terra, doveva dimostrare l'ufficio per cui era creata, cioè di servire da confessione (*fig. 39*).

La curva è interrotta solo dalle tre feritoie e dalle due nicchie a servizio degli uffici divini, alle quali si alternano alcuni pregevoli affreschi. La mensa dell'altare a quattro colonnette, di epoca più tarda, sorge su un doppio gradino ove ancora si legge il nome di Ugo forte e sapiente.

Uno studio più minuto del bell'edificio permette di rilevarne i caratteri stilistici, consoni alla grande scuola che già vedemmo sorgere. Le cortine di pietra, che posano su poderosi massi squadrati e sostengono frammenti e lapidi dell'età imperiale, dimostrano come gli spogliatori di antichi monumenti andassero superbi dell'impiego di questo materiale e ne studiassero l'uso e l'applicazione. Le lesene sostenenti le arcatelle del coronamento, le cordature interne delle crociere della stessa importanza delle



*Fig. 39 – Pentima : S. Alessandro - Abside*



Fig. 40 - Pentima. S. Alessandro.  
Coronamento dell'abside

semicolonne, mentre manifestano una intelaiatura di carattere lombardo, indicano nei particolari come l'opera sorgesse ispirata alla classica romanità.

Tutto l'edificio si può dire uno studio dell'antichità romana messo al servizio della nuova corrente che veniva dal nord d'Italia. L'abside, rinforzata anch'essa dalle lesene sporgenti e coronata da eguali arcatelle, ha una cornice che, mentre incomincia in alto con un largo listello recante una treccia di carattere italo-bizantino, continua in basso con ovole dentelli intagliati all'uso romano (fig. 40).

A questa cornice si uniformano tutte le altre, sia nel torrione come nel corpo della chiesa. Soltanto che queste mettono al posto dell'ovolo un grande tortiglione e al listello superiore sostituiscono una specie di gocciolatoio. Le innumerevoli mensoline si danno a maggior libertà di composizione. Hanno un bariletto superiore ed uno scivolo per lo più adorno di palmette, fiori, nastri annodati, croci, foglie ed altri simboli, come un angelo, un toro, ecc.

In taluni archivolti delle arcatelle appare qualche raro esempio di quelle decorazioni a *denti di ruota*, ancora timidamente adoperate, ma che troveranno in seguito largo svolgimento.

Nell'interno, sia la mostra incavata che gira intorno al ciglio del semicatino, sia la cornicetta che adorna l'archivolt delle edicole, hanno la sagoma composta di ovoletti, di dentelli e fusaiole, come la grande mostra absidale di San Liberatore. E l'aula stessa, mentre in tutto l'organismo manifesta la completa assenza dell'arco acuto e schiettissimi caratteri d'arte lombarda, ha i capitelli delle semicolonne composti così semplicemente di modanature clas-

siche da farli scambiare per pezzi di cornice dell'età imperiale. La grande libertà con cui questa scuola trae la sua decorazione dalla cornice classica permette applicazioni senza precedenti; così in questi capitelli delle semicolonne, mentre la parte superiore è profilata soltanto sulla fronte in modo che i fianchi rimangano a facce piane, il dentello della parte inferiore risvolta intagliato completamente su tre lati. La *cornice benedettina*, applicata come capitello e composta degli stessi elementi intagliati soltanto sul lato frontale, si ritrova anche sopra le lesene sostenenti le arcatelle nel coronamento dell'abside ed all'imposta della piccola aula nell'interno della torre di guardia.

A Pentima osserviamo dunque gli stessi metodi costruttivi, gli stessi elementi architettonici e decorativi che trionfano a San Liberatore, corredati da un più profondo studio degli antichi frammenti che qui abbondano tra le spoglie della caduta Corfinio. A Sulmona lo stesso stile ritroveremo fra poco studiando la cripta della cattedrale, che indubbiamente appartiene all'opera iniziata dal vescovo Trasmondo nel 1075. Ed allora le parole del *Chronicon Casauriense* saranno dimostrate esatte, in quanto che le due cattedrali sorgevano contemporaneamente sotto la stessa scuola diretta dai Benedettini.

Si potrà obiettare che legami stilistici così chiari non si riscontrano nella chiesa di San Pelino propriamente detta, ma soltanto nell'oratorio annesso o chiesa di Sant'Alessandro. Ed è vero. Come possiamo però non ammettere che due edifici messi così a contatto non facciano ambedue parte di una stessa cattedrale? L'oratorio non ebbe mai ingresso dall'esterno, in modo che vi si potesse accedere senza attraversare la chiesa, e quindi va considerato come un prolungamento o una cappella della stessa cattedrale. Se Trasmondo nel 1075 mise mano al rinnovamento dell'episcopio e della chiesa di San Pelino, insieme alla cattedrale di San Panfilo di Sulmona, non può egli aver incominciato la nuova costruzione di Valva al di fuori dell'area della vecchia cattedrale, elevando per l'appunto questo nuovo importante braccio consacrato a Sant'Alessandro?

Nessuno storico poté mai stabilire in quale anno avvenisse la fondazione dell'oratorio, e solo si parlò di consacrazione tra il 1096 ed il 1102; ciò che non contrasta con la mia tesi.

Sarà quindi possibile concludere che l'opera di Trasmondo, affidata ai Benedettini, può soltanto riconoscersi, per ora, nella intera chiesa di Sant'Alessandro, la quale serba visibili gli stessi caratteri stilistici dell'altra sua opera, cioè

della parte più vetusta della cattedrale di Sulmona, come mi affretterò a dimostrare; che probabilmente l'operoso vescovo incominciò anche il rinnovamento della chiesa di San Pelino, ma non poté innalzarne di molto le sue mura-  
glie, continuate a qualche distanza di tempo dai suoi suc-  
cessori con uno stile architettonico più fastoso.

**La cattedrale di Sulmona (a. 1075).** — Tra quanti scrisse-  
ro la storia del santo protettore di Sulmona e della sua  
cattedrale l'Ughelli<sup>26</sup> sembrò il più lontano dal vero. Il De  
Mattheis<sup>27</sup> fornì materiale di nuovi studi a coloro che lo  
seguirono, e cioè all'Antinori<sup>28</sup>, al Mazara<sup>29</sup>, al Di Pie-  
tro<sup>30</sup>, allo Schulz<sup>31</sup>, al Serafini<sup>32</sup>, al Pansa<sup>33</sup>, i quali au-  
tori però non si allontanarono dal campo storico e de-  
scrittivo.

Il primo che entrò valorosamente nel campo critico e  
stilistico con un'opera ricca di buone illustrazioni fu il  
Piccirilli<sup>34</sup>, che in altri suoi scritti<sup>35</sup> mise in luce gli ultimi  
lavori tendenti a restituire alla cripta l'aspetto primitivo.  
Da ultimo Mons. Celidonio ha pubblicato la sua opera<sup>36</sup>  
densa di materiale storico, che rappresenta, pur nel  
disordine della compilazione, l'ultima parola intorno ad  
una quantità di questioni relative alla diocesi. Giacché an-  
che qui, come nella maggior parte dei monumenti abruz-  
zesi, la scarsità del materiale d'archivio lascia insoluti o  
imprecisati alcuni punti della storia edilizia che interessa  
particolarmente i cultori d'arte.

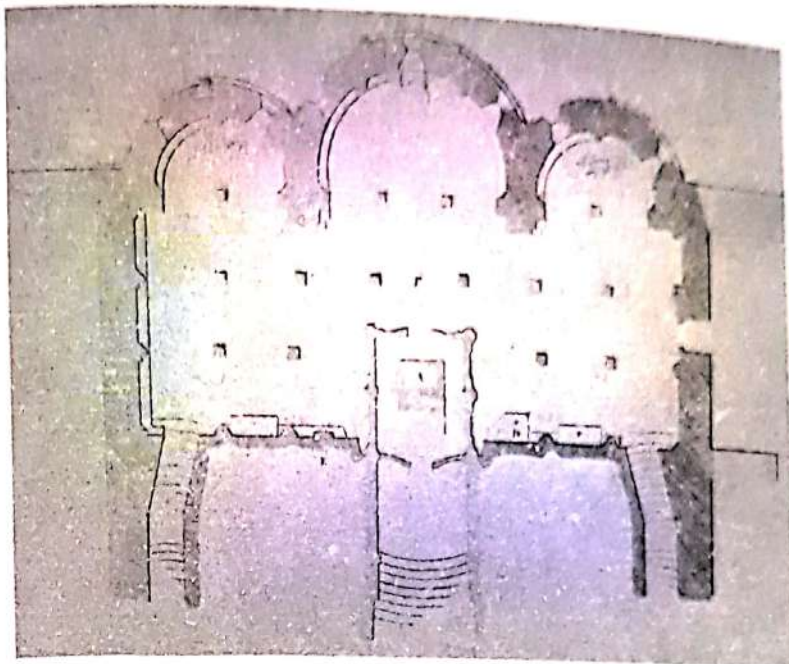
Si dice da questi eruditi che la cattedrale fu edificata sugli  
avanzi di un tempio dedicato ad Apollo ed a Vesta e inti-  
tolata alla Vergine Maria, finché alla morte del Vescovo  
Panfilo prese il nome di lui (sec. VII-VIII).

I documenti incominciano soltanto col secolo undecimo e  
provano che fin dal 1042 la chiesa era intitolata a San  
Panfilo ed officiata da canonici<sup>37</sup>. Tra i più importanti so-  
no due bolle di Leone IX (a. 1054) e Nicolò II (a. 1058)<sup>38</sup>  
e la notizia tratta dal "Chronicon Casauriense" in cui è  
detto che il Vescovo Trasmondo nel 1075 rinnovò la vi-  
cina cattedrale corfiniese e contemporaneamente inco-  
minciò a rifabbricare l'altra di San Panfilo<sup>39</sup>.

Abbiamo dunque la stessa vicenda che colpiva la cattedra-  
le di Valva e le stesse incertezze circa la prosecuzione dei  
lavori iniziati da Trasmondo. Né è possibile dimostrare  
quanto dicono alcuni storici, cioè che i canonici di San  
Panfilo conducessero a termine la fabbrica nel 1119, al  
tempo del Vescovo Gualtiero (a. 1104-1128), senza ricor-  
rere alla ricerca di ragioni stilistiche.

La chiesa cattedrale, malgrado restauri e sovrapposizioni

Fig. 41 - Sulmona: Cattedrale -  
Pianta della cripta



dovute alle tante vicissitudini subite, presenta, nel suo organismo generale, integro il tipo basilicale a tre navi e tre absidi con cripta presbiteriale. E che questa pianta debba attribuirsi all'opera del vescovo Trasmondo mi sembra oramai indubbio dopo le recenti scoperte avvenute nella cripta medesima. Nel 1907 furono liberati dagli stucchi sovrapposti tutti i capitelli delle colonne, qualche fusto e porzione delle volte, in modo che tutta la primitiva struttura, inesorabilmente danneggiata dalla mazza, tornò in luce<sup>40</sup>.

Siamo dunque dinanzi ad un monumento raro in Abruzzo, vale a dire ad una grande cripta dell'undecimo secolo, della quale si conosce l'anno di fondazione: 1075.

Essa occupa la larghezza delle tre navi e tutta l'area presbiteriale, comprese le tre absidi (fig. 41). Si divide in sette navatelle ineguali mediante sei file di colonne disposte su tre linee longitudinali nel modo caratteristico delle sottocliese romaniche. Gli archi a tutto sesto in pietre con rozzamente lavorate rinserrano volte a crociera di materiale misto. Due colonne scomparvero quando si costruì nella parte centrale l'altare del Santo Patrono, onde ne rimangono quattordici al loro posto, con i fusti monolitici di calcare durissimo, le basi perfettamente conservate e costituite di semplice plinto (fig. 42).

I capitelli offrono un vivo esempio dello spirito d'invenzione, di varietà e di originalità che animava gli artisti di questo secolo, onde a stento si riesce a raggrupparli e classificarli. Un primo gruppo di quattro mostra un unico concetto decorativo. La campana è rivestita di grandi foglie a lancia rigide e disadorne, che giungono con la punta

Fig. 42 - Sulmona: Cattedrale -  
Interno della cripta



come a sostenere un pesante abaco senza modanature, ma avente sulle facce decorazioni ornamentali di basso rilievo (fig. 43).

Sono volutine, palmette, rosoni inclusi a cerchi intrecciati, nastri attorcigliati, in cui è palese la diretta discendenza dalle sculture del nono secolo. In un secondo gruppo lo stesso gusto decorativo s'allarga e si sviluppa a tutta la campana, che si confonde spesso con l'abaco tanto da formare un sol corpo ad imbuto (fig. 44), oppure, sviluppandosi nelle quattro facce di un enorme abaco, riduce la campana ad un breve guscio di raccordo (fig. 45). Ed a questo gruppo si collega un capitello molto danneggiato, in cui la campana è divisa in due zone differenti: nella parte inferiore sono rosoni entro cerchi uniti a specie di gambi interposti; nella superiore il fogliame d'acanto sorgente da un giro di fusaiole sostiene un abaco ottagonale decorato di volutine incavate (fig. 46).

Infine notiamo ancora due capitelli che si staccano dai gruppi descritti. L'uno è un masso cilindrico sporgente dal fusto con tre piccoli risalti in giro, che ha in alto, a contatto dei quattro spigoli della tavoletta spezzata, sporgenze mutile che forse erano volute. Nei campi liberi del masso, in posizioni diametralmente opposte, risaltano quattro zone triangolari ansate (fig. 47). L'altro capitello è cubiforme, abraso nelle decorazioni degli spigoli, ma decorato sulle facce da figure e da nastri attorcigliati con tecnica del tutto infantile.

Sulla faccia verso l'abside vi è una figura di orante con volto deforme e mani grandissime (fig. 48), sul lato verso destra un leone che sormonta un pesce e nelle altre facce nastri girati senza un qualsiasi nesso decorativo (fig. 49). L'imperizia tecnica ed artistica e l'assenza d'ogni ricordo del vero fanno realmente pensare che un umile tagliapietra sia stato spinto in quest'unico esempio a rappresentare i simboli del cristianesimo e che perciò queste sculture ci rappresentino molto meno di quello che si sapeva fare in quel tempo.

Ma ciò che collega questa cripta ai monumenti già studiati è la serie dei capitelli delle semicolonne addossate alle muraglie, in cui trovo impiegata a forma di mensola la cornice benedettina di San Liberatore (fig. 50).

Come nelle lesene dell'abside di Sant'Alessandro a Pentima, anche qui il capitello mensoliforme ha la sagoma classica e le fiancate perfettamente spianate, che lo fanno sembrare porzione di una poderosa cornice romana tagliata a misura per il fusto. La modellatura assume qui mosse più grandiose; manca, come al solito, il gocciolatoio, ma



Fig. 43 - Sulmona: Cattedrale.  
Capitello della cripta

Fig. 44 - Sulmona: Cattedrale.  
Capitello della cripta





Fig. 45 - Sulmona: Cattedrale -  
Capitello della cripta

Fig. 46 - Sulmona: Cattedrale -  
Capitello della cripta



tra l'ovolo e il dentello vi è un grosso tortiglione minutamente solcato da striature parallele, ed ognuna di queste parti è inclusa tra doppia fila di listelli degradanti. Queste analogie stilistiche tra le due cattedrali fondate nel 1075 da Trasmondo bastano a dimostrare come la scuola benedettina di San Liberatore si mettesse al servizio dell'operoso vescovo in modo da condurre i lavori simultaneamente, ciò che doveva non riuscire difficile, data la vicinanza delle due sedi episcopali. Le ragioni stilistiche vengono a confermare pienamente le parole accennate del "Chronicon Casauriense".

Rimane qui a vedere come questa scuola benedettina, che per tutto il secolo conserva caratteristiche tanto speciali, si andasse lentamente evolvendo verso il gusto romanico. La cripta, dalla pianta mirabilmente tracciata e dall'ossatura perfettamente composta, palesa l'abilità degli architetti e dei tagliapietra, i quali, come non avevano difficoltà nell'innalzare la poderosa mole di San Liberatore, così non indietreggiavano alle difficoltà di nuovi problemi architettonici. La sottochiesa, che per la sua grandiosità presuppone un vasto e magnifico tempio superiore, dà qui la misura dell'ardire costruttivo cui erano capaci di giungere gli architetti benedettini del secolo XI. Non può dirsi lo stesso per tutta quella parte decorativa riservata a modellatori e intagliatori, i quali, lasciate le forme tradizionali del capitello corinzio, s'arrabattavano contro le difficoltà di uno stile che non sapevano adoperare. Le belle forme dei capitelli cubici e a piramide rovescia, che fecero la loro prima apparizione nella grande opera di San Liberatore, non trovano riscontro in questa cattedrale, dove piuttosto si studia di adattare, come a San Pelino nelle mensole dell'abside, le antiquate decorazioni italo-bizantine a rozze forme di capitelli ed a qualche timida composizione figurativa. Nello stesso tempo l'esame stilistico di queste colonne ci ha condotto ad un'osservazione che trova la sua conferma in altri monumenti di questa scuola. Non doveva sfuggire all'occhio dei monaci benedettini come, a fianco di una grande abilità architettonica, le loro maestranze avessero assenza quasi completa di personale addestrato nelle decorazioni plastiche; lo attestano le parti già descritte della chiesa di Sant'Alessandro, quasi completamente sfornite di sculture, ed i poveri saggi di questi capitelli di San Panfilo.

E' quindi ragionevole ammettere che nuovi maestri fossero chiamati per recare alla scultura ornamentale quel soffio di vita che mancava.

Un tal fatto sembra verificarsi proprio qui a Sulmona du-



rante l'opera della cripta, giacché nelle colonne or ora descritte accanto alle sculture di artisti decadenti comincia ad apparire qualche saggio di più fervido ingegno e di mano sicura, come in due capitelli ove sono basse decorazioni floreali di nuovo tipo. Da un gambo, girato a spirale sempre nello stesso verso, nascono specie di fiori a pannocchia che si ripetono con movimento uniforme. Il fiore ed il giro della spirale che l'avvolge formano tanti elementi come di un fregio, legati nei punti di contatto. Il motivo semplicissimo sembra originare dall'arte greca e si caratterizza, oltre che per il disegno, per l'intaglio ottenuto sbassando leggermente la pietra negli spazi d'intorno all'oggetto per modo che la parte in rilievo mantenga lo stesso piano dei listelli che la inquadrano. La tecnica ha le caratteristiche del lavoro su legno lasciato in stato di preparazione, e ciò forse per la durezza della pietra che non permetteva facile modellatura (fig. 43). Nei due capitelli i saggi di questo genere di scultura sono appena nascenti e si confondono facilmente con gli altri tentativi su vecchi e nuovi concetti ornamentali, ma bastano a stabilire che qui si produssero con caratteri speciali prima di essere adottati su larga scala nelle altre chiese dell'ordine benedettino.

Insieme alla cripta dovettero sorgere le tre absidi, e con ogni probabilità gli stessi maestri eseguirono il rivestimento esteriore, ancora visibile in parte fuori del sollevamento stradale. Esaminando questo lato della basilica, tutto invaso dalla mole delle tribune, si nota uniformità di organismo tale che farebbe credere ad un'opera eseguita nel breve giro di pochi anni (fig. 51). La zona inferiore ha il coronamento ad arcatelle interposte a lesene di rinforzo come nella parte superiore; però al confronto la differenza di epoca tra i due ordini si comprende con l'esame accurato delle mensoline.

Gli stessi caratteri stilistici veduti a San Liberatore e a Sant' Alessandro si ritrovano, alquanto migliorati nell'esecuzione, nelle sculture della zona bassa; e solo nell'abside destra, corrispondente alla navata sinistra, assumono forme più rudi e modellatura piatta. Perciò quest'abside si può giudicare la prima che abbia avuto l'onore del rivestimento.

Né le sculture delle altre mensoline differiscono assai. Vi sono palmette greche, fiori a rilievo a quadrifoglio ed a stella, qualche testa umana ed uno stemma antichissimo di Sulmona; però la modellatura più franca e precisa farebbe credere che il capitolo disponesse per questo lavoro di quei maestri che avevano lasciato nuovi modelli nella cripta.



Fig. 47 - Sulmona: Cattedrale. Capitello della cripta

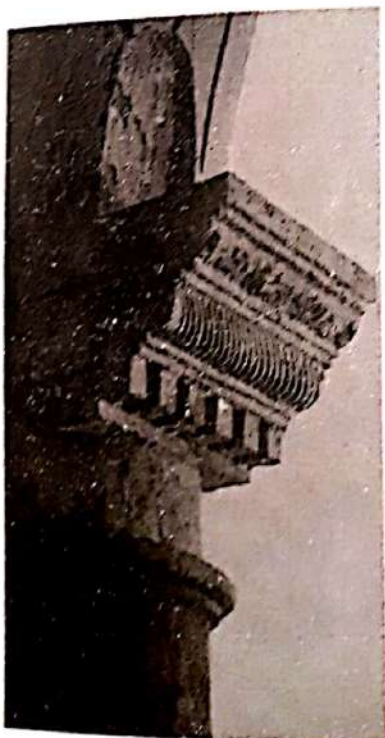


Fig. 48 - Sulmona: Cattedrale. Capitello della cripta



Fig. 49 – Sulmona: Cattedrale -  
Capitello della cripta

Fig. 50 – Sulmona: Cattedrale -  
Capitello della cripta



La cattedrale di Chieti (a. 1069?). – Le origini di questa chiesa cattedrale si vogliono riportare ai primi secoli dell'era cristiana; ma la sua storia è avvolta nella più grande oscurità a causa dello stato attuale del monumento. L'Ughelli ci ha tramandato la serie dei suoi vescovi, che incomincia dal quarto secolo con Giustino, patrono della città, e dalla quale non possiamo trarre molta luce sulla storia dell'edificio. Lo storico ci dice che sopra la cripta sorgeva la basilica *titulo S. Thomae, in loco patenti constructa, ampla et vetustate nobilis*; che Teodorico, quarto vescovo (morto nell'840) la restaurò dopo che era stata rovinata nell'incendio di Chieti, avvenuto per ordine di Pipino<sup>41</sup>. Se dobbiamo poi credere ad una epigrafe pubblicata dall'Allegranza<sup>42</sup>, la quale proverebbe che nell'anno 1069, mese di Novembre, sarebbe avvenuta una nuova consacrazione della chiesa cattedrale, risulterebbe dimostrato il fatto probabile di una ricostruzione dell'edificio avvenuta dopo il Mille, a somiglianza delle cattedrali di Valva e di Sulmona.

In mancanza di altre notizie storiche dobbiamo riferirci all'esame del monumento che, nella nave maggiore mantenuta alla stessa altezza del transetto, nello stesso transetto privo delle sporgenze laterali e nella cupola ottagonale a lati ineguali, posta nell'intercrocio, traduce ancora, malgrado le decorazioni moderne, l'antico organismo simile in tutto alle cattedrali di Valva e di Sulmona<sup>43</sup>. E, come a Sulmona, una grande cripta presbiteriale occupa tutta l'area sottostante al transetto ed alle absidi. I moderni abbellimenti, specie quello dovuto a Mons. Ruffo Scilla (a. 1877), hanno svisato l'effetto estetico di grande severità che doveva presentare il suo corpo diviso in dodici grandi campate a crociera. Solo la disposizione dei piedritti, fasciati da muratura, e delle volte, infiorate di stucchi, fa apparire ai nostri occhi la struttura di un edificio sottoposto alle regole costruttive della scuola di S. Liberatore. Vi si aggiunge un'anomalia di cui rari esempi rimangono in Abruzzo. L'esistenza, cioè, di una contro-abside posta perfettamente sull'asse longitudinale della chiesa, nello spazio intercorrente fra le due scalette di accesso. Sfuggì ai restauri perché adoperata come cantoria per organo e ci conserva fortunatamente la sua bella struttura in pietra da taglio, ricca nei capitelli di elegante fogliame della fine dell'undicesimo secolo. Si compone di una piccola aula rettangolare con volta a crociera su costoloni della stessa misura delle colonnine cantonali e di una tribuna poliedrica.

**San Benedetto di Pescina** (seconda metà del secolo XI). —  
Sulle rovine di *Marruvium* le acque del Fucino salivano spesso a fugare i pochi abitanti della vecchia città marsicana; ciò non impediva che vi fiorisse un monastero di Benedettini, la cui chiesa rimase nel mezzo della borgata di San Benedetto fino all'alba del 13 Gennaio 1915, quando il più violento scotimento tellurico ricordato dalla storia la distrusse completamente<sup>44</sup>.

Di essa rimangono scarse notizie. Gli storici marsicani, tra cui il Febonio e il Corsignani, ripeterono la leggenda che la chiesa venisse fondata nel posto occupato dalla casa di Bonifacio IV (a.608-615) e aggiunsero che dai Benedettini passò in proprietà dei Cistercensi finché, divenuta Commenda, perdettero ogni valore.

L'edificio, benché in gran parte ricostruito e sopraelevato, serbava ancora le tracce della costruzione benedettina dell'undecimo secolo. L'aula non era grande, ma divisa in tre navate mediante quattro piloni di pietra conca per ogni lato. La cortina in apparecchio di conci era allo scoperto in qualche parte di quei sostegni i quali, intonacati di recente, avevano perduto ogni carattere. Soltanto nei capitelli s'indovinava l'applicazione della *cornice benedettina*, allo stesso modo che si vedeva al di sopra delle semicolonne fiancheggianti l'abside maggiore. In questi piedritti si riconosceva la sagoma oramai conosciuta, con i suoi ovoli, dentelli e tortiglioni, rivolta ai fianchi profilando regolarmente. Le basi invece giravano in tondo con i fusti ed erano a quarto di cerchio orizzontalmente rigato su alta zoccolatura.

Nella fiancata di destra la chiesa presentava un lungo tratto della vecchia cortina posata su massi tagliati a grandi parallelepipedi e coronata da cornice alla linea di gronda della navatella, rialzata in un tempo recente con sovrapposta muratura (*fig. 52*). Rimanevano su questo lato due aperture originarie, cioè:

Un arco di scarico circondato da archivolto sporgente sagomato a gola diritta, le cui estremità erano impostate su mensoline; all'arco era sottoposto un vano di porta.

Un finestrino a strombo di forma originalissima e di perfetta esecuzione. La luce di questa feritoia era coperta da un masso in cui era scavato l'archetto e il relativo strombo conico sagomato a cuffia trilobata (*fig. 53*).

Il coronamento della parete era formato dagli elementi che già conosciamo, e con maggiore semplicità perché, escluse le lesene di rinforzo, le arcatelle erano ridotte ad una serie di piccoli sestri semicircolari incassati nel vivo della cortina. La cornice manteneva la delicatezza dell'in-



*Fig. 51 – Sulmona: Cattedrale - Prospetto posteriore*

taglio e della sagoma affermatasi a San Liberatore in un nuovo aggruppamento degli elementi classici (fig. 54). Si componeva di dentello, tortiglione, ovolo capovolto e listello superiore fortemente aggettoso.

Nella fiancata di sinistra la muraglia a cortina poggiava egualmente su massi tolti a monumenti pagani ed ugualmente mostrava un archivolt di scarico su vano di porta; l'ingresso in questo caso sprovvisto della gola sporgente aveva soltanto mensole sotto il forte architrave. In alto la muraglia terminava al piano della cornice strappata in più tratti per aprire finestre moderne. Delle tre absidi rimanevano la centrale e quella di sinistra girate a cortina con materiale tolto a *Marruvium* e con la *cornice benedettina*, eguale a quella dei fianchi. L'abside di destra era stata già soppressa. L'esame del monumento prima della distruzione mi ha convinto che esso poteva considerarsi come una delle opere che più direttamente discesero da San Liberatore per sistema costruttivo e decorativo insieme, benché nella pianta ai piloni rettangolari fossero sostituiti i piloni cilindrici. Fu questo forse il primo passo della grande scuola nei paesi della Marsica.

Ma qui l'uso della *cornice benedettina*, se mantenne il suo posto nei coronamenti e nei capitelli delle colonne, cedette anche il passo a nuovi principi decorativi che cominciarono ad infiltrarsi nel rigido schema della chiesa latina. E questi principi dovettero riconoscere nella eccentricità dell'arco di scarico con la curva dell'archivolt, la quale apparve alquanto rialzata sull'imposta; nell'uso della mostra sporgente anziché rientrante; in una appena sensibile interruzione dell'arco tondo, che sembrò iniziare lo spezzamento in chiave; e finalmente nell'introduzione originalissima dell'arco trilobo nello strombo della feritoia.

Tutti questi accenni ad una maggior libertà di forme dimostrano che la modesta chiesa abbaziale sorgeva quando la scuola di San Liberatore incominciava a subire l'influsso di quell'avanzamento stilistico che si pronunciava nelle maggiori costruzioni benedettine.

**Santa Maria in Valle Porclaneta** (a. 1077-1080). — In una valletta solitaria denominata *Porcanica* fin dalla prima metà del secolo undicesimo esisteva il monastero di Santa Maria al di sopra del castello di Rosciolo, ed era sotto la giurisdizione dei Gran Conti dei Marsi.

L'Antinori<sup>45</sup> lasciò scritto che Berardo di Berardo nel 1077 donava il castello di Rosciolo e poi Rosciolo stesso al monastero di Santa Maria; ed il Lubin<sup>46</sup> tramandò in poche parole un fatto ben più importante, cioè: "*Abbatia*



Fig. 52 — Pescina: S. Benedetto. Muraglia di destra

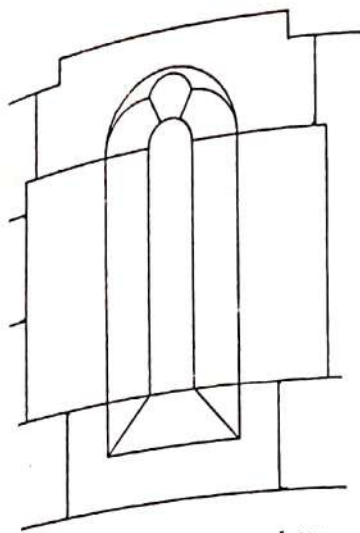
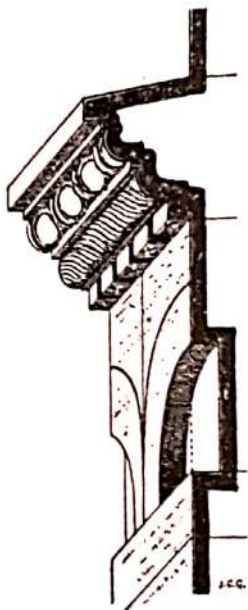


Fig. 53 - Pescina: S. Benedetto -  
Finestrino

Fig. 54 - Pescina: S. Benedetto -  
Cornice di coronamento



sive Monasterium titulo S. Mariae in Valle Porclaneci, quod Berardus Comes filius Berardi Marsorum Comitis, circa annum 1080 obtulit Casinensi Coenobio, ut refertur in Chronico Casinensi lib. 3 cap. 61, unde colligitur situm fuisse apud Marsos”.

Con l'entrata dei Benedettini nel monastero è lecito far coincidere un ampliamento del fabbricato e quindi una ricostruzione della chiesa secondo le regole imperanti a Montecassino. L'edificio dei monaci è distrutto, ma il santuario, meta di devoti pellegrinaggi, conserva alcune delle più belle pagine della storia artistica d'Abruzzo.

Nel pronao due lapidi infisse nei piloni ricordano i fatti salienti della nuova costruzione. Una dice: *Di questa chiesa è primo benefattore e donatore colui che è uomo probò, Berardo di Berardo. Gli si accresca l'onore.* E l'altra con parola enfatica esalta Nicolò, l'artista che sembra edificasse la chiesa del 1080: *Quest'opera fu fatta per le mani dell'illustre Nicolò a cui vivente sia lode a cui morto sia riposo, sia onorato da vivo, morto sia collocato sugli astri. E voi presenti che vedete un'opera tale insieme pregate che regni nella rocca della quiete.*

L'edificio conserva l'ossatura dell'undecimo secolo, cioè tre navi divise da sei arcate per parte, presbiterio rialzato su di una piccola cripta rettangolare, pronao ad un solo arcone coperto a due falde di tetto, copertura ad incavallature visibili all'interno. L'abside, che abbraccia tutta la larghezza della nave maggiore, è semicircolare; solo all'esterno divenne poliedrica, quando nel tredicesimo secolo prese la ricchissima architettura che ancora ammiriamo.

L'aula, lunga m 22,50, larga 10, mostra la pietra da taglio nelle arcate semicircolari e nei pilastri quadrati; tutto il resto è intonacato ruvidamente e imbiancato. L'opera dei monaci di San Liberatore e delle loro maestranze si manifesta, oltre che nello schema generale della costruzione, nei particolari di alcuni capitelli, dove permane l'uso degli elementi classici combinati con il gusto esplicito nel principio del secolo. La *cornice benedettina* è rappresentata qui povera e timida espressione di uno stile che sembra stia per tramontare. La sagoma appiattita nella sporgenza prende nell'insieme la forma della piramide rovescia.

Nel secondo capitello di sinistra e nel quinto di destra (fig. 55) trovo ad ogni modo sotto ad un abaco il dentello, le fusaiole ed il tortiglione intagliati in maniera rozza ed inesatta. Negli altri pilastri, egualmente foggiate a tronco di piramide, questi elementi si mescolano a tutta una decorazione irregolare che non ha riferimento con altre opere fin qui studiate. Sulle facce trapezoidali dei

massi evidentemente si esercitò una scuola che apprendeva nuovi metodi, senza abbandonare del tutto le reminiscenze dei vecchi motivi. E così trovo nel terzo capitello, nel quarto e nel quinto di sinistra sopra ad un giro di dentelli, di tortiglioni e di fusaiole timidamente intagliate, svilupparsi una zona di figure geometriche e floreali ottenuta con forti incisioni nella pietra. Dove sono più cerchi tangenti con entro altri cerchi concentrici, dove linee disposte a zig-zag o rudimentali palmette, nelle quali già si abbandona il sistema della linea incisa per incominciare a sbassare la sola porzione del piano più vicino all'oggetto.

Sembra veramente che nella modesta filiale di Montecassino si volesse iniziare una scuola del bassorilievo. Nel terzo capitello di sinistra, su cui poggia l'iconostasi, la faccia trapezoidale che guarda il presbiterio ha la metà occupata da una mezza figura umana, ottenuta mediante un incavo che la contorna a guisa di nicchia. Sembra una delle più rozze sculture dell'ottavo secolo, fatta lì per esercitare l'operaio, senza alcun pensiero iconografico e solo per indicare un primo esempio della tecnica adottata da questa scuola. La stessa fattura si riscontra nel primo, secondo, terzo e quarto capitello di destra, ove l'abaco per lo più sparisce e le quattro facce del prisma si rivestono di bassorilievi ottenuti incavando la pietra per quel tanto che basta a mettere in risalto gli ornati (*fig. 56*). Sono larghe foglie dalla frastagliatura tondeggiante, steli massicci che si muovono senza garbo o mostruosi animali difficilmente riconoscibili che danno all'insieme un aspetto pretenzioso e variato, con evidente ricerca di nuovi effetti non raggiunti e dalla quale traspare invece tutta l'insufficienza dell'esecutore. E che tali abbozzi di rilievi senza modellatura debbano attribuirsi ad artigiani che si esercitavano sotto la scuola di un maestro, sembra oramai sicuro, se si considera che essi conservano la tecnica comune con altri rilievi della stessa chiesa, che, per quanto primitivi, accusano spiccato buon gusto e maggior finezza di esecuzione.

Questi sono nel quarto capitello di destra, dove in ogni faccia lo stesso motivo di gambi attorcigliati con larghi ondeggiamenti includono due o tre fiori stelliformi disposti in simmetria (*fig. 56*).

Il maestro che diresse questa scuola di Rosciolo, che è forza riconoscere in quel Niccolò esaltato dalla lapide del pronao, venuto qui espressamente per i lavori della nuova chiesa, portava dunque nei capitelli dei piloni nuove forme decorative rappresentate con lo stesso gusto, con gli stessi metodi impiegati a San Liberatore.

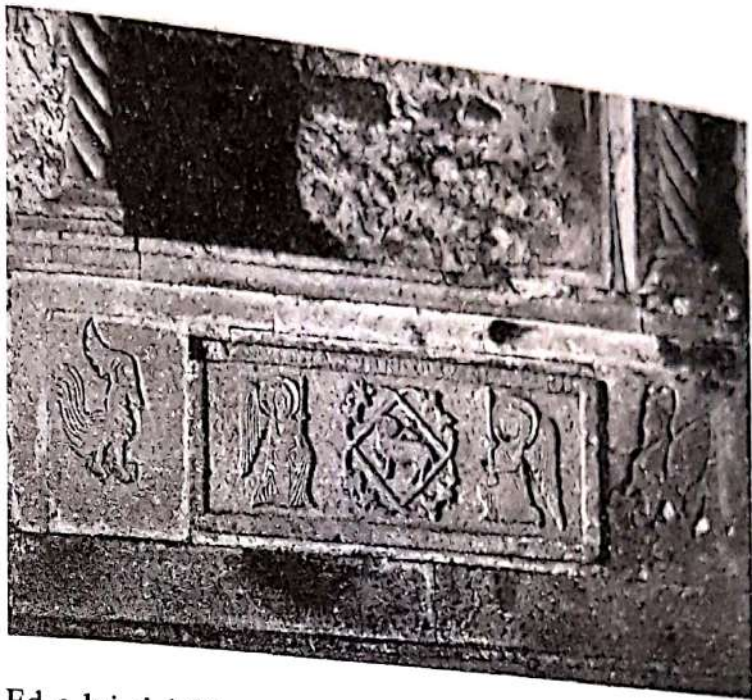


*Fig. 55 – Rosciolo: S. Maria in Valle Porclaneta - Particolare*

*Fig. 56 – Rosciolo: S. Maria in Valle Porclaneta - Particolare*



Fig. 57 - Rosciolo: S. Maria  
in Valle Porclaneta - Tomba



Ed a lui si debbono attribuire alcune sculture rimaste fortunatamente nella chiesa, le quali rappresentano quanto di meglio poteva risultare dal metodo indicato nei capitelli dei piloni.

Alla destra dell'ingresso, nella navata di mezzo, un piccolo monumento è la sua tomba. Ha la forma di altare ad arcosolio sormontato da un'edicola nel cui fondo rimane qualche resto di pittura.

L'arco dell'edicola e le colonnine tortili indicano un'opera molto posteriore ai bassorilievi che adornano la faccia del sarcofago e si debbono attribuire allo stesso maestro, che preparò forse il disegno della sua ultima dimora (fig. 57).

Le sculture sono su tre lastre a contatto che occupano tutta la larghezza della fronte. Nel mezzo una formella rettangolare ornata da largo listello contiene il soggetto principale della decorazione, l'*Agnus Dei* circondato da una corona di steli e fogliame disposti sui quattro lati di un rombo; a destra e sinistra due angeli genuflessi reggono candelieri accesi. Il listello che inquadra la gentile composizione è inciso da cerchi concentrici e reca nel lato superiore la seguente epigrafe:

OPVS. EST. FATVM. NICOLAVS. Q. IACET. HIC

Lateralmente alla formella due piccole lastre completano la decorazione del monumento, a sinistra con un gallo dal volto umano barbuto ed enorme cresta, una sfinge alata sulla destra, egualmente con volto umano e berretto frigio.

Queste due figure, cavate sul piano col sistema di una profonda incisione che s'allarga a guisa d'incavo per quanto occorre all'effetto di rilievo, messe così a contatto con



la rappresentazione centrale della formella, ove tutte le cose risaltano sul fondo uniformemente abbassato, sembrano indicare un ricordo che il maestro volle lasciare agli allievi.

L'opera di Nicolò appare qui interamente spiegata. Egli ai lati ci fa vedere la fattura preparatoria, mentre nella parte di centro rappresenta il risultato finale, dove le figure escono completamente dal fondo e il chiaroscuro tenue e delicato, piuttosto che dalla modellatura, nasce da una specie di graffito delineato sulle parti in rilievo. In quest'arte tutta di maniera il disegno, specie nelle proporzioni delle figurine e nei volti, ha tutte le scorrettezze dell'epoca barbarica: ma assume talvolta qualche garbo laddove i leggerissimi solchi tracciano le pieghe delle vesti e le movenze del corpo umano.

Una Madonnina che si trova murata al di sopra di un ingresso laterale della chiesa, e fu creduta opera bizantina, non è che un'altra prova dello stesso artista. Rappresenta le Vergine Regina in trono col Figlio seduto sul ginocchio destro, e con un braccio alzato in atto di benedire (fig. 58). Un largo listello riquadra la piccola lastra, il cui fondo è completamente abbassato, e la figura si stacca in bassorilievo con i contorni taglienti, come negli angeli della pietra tombale, ed i piccoli solchi graffiti per indicare le pieghe. E tuttavia qualche maggior delicatezza nei volti e un senso di maggior vita attestano come l'arte di Nicolò avesse a sua disposizione mezzi ancora superiori a quelli adoperati nella parte architettonica della chiesa e nel suo funebre deposito.

Non è possibile sapere come e perché le tre lastre preparate dal maestro attorno al 1080 trovassero posto nell'arca di quest'edicola circa due secoli più tardi. Il fatto ad ogni modo mi sembra meritevole di nuove ricerche.

Un altro monumento appartenuto egualmente ai Benedettini ci mostrerà come, almeno in parte, la scuola di Nicolò poté avere una continuazione. Intanto limitiamoci a constatare che, parallelamente alla nuova scuola di San Liberatore, si svolgeva qui l'opera di un maestro con minori mezzi, ma con eguale amore, la quale, accettando ancora le tradizionali forme decorative originate dalla *cornice benedettina*, sapeva infiltrare negli apprendisti il gusto nuovo dell'architettura romanica.

**San Liberatore alla Maiella (a. 1080).** — Pietro Diacono nella sua cronaca di Monte Cassino volle ricordare come, circa l'anno 1080, il monastero della Maiella si fosse arricchito di pregevoli opere d'arte.

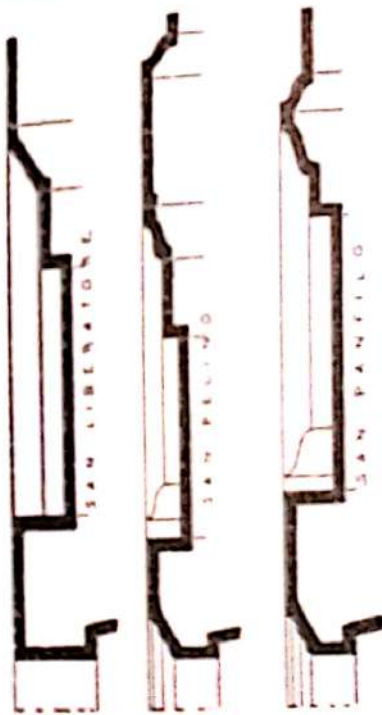


Fig. 58 — Rosciolo: S. Maria in Valle Porclaneta - Madonnina



Fig. 59 - Serramonacesca:  
S. Liberatore - Porta di sinistra

Fig. 60 - Serramonacesca:  
S. Liberatore - Sezione tipo  
di portali



Le sue parole:

*"Hoc etiam tempore jussu Desiderii pulcro satis opere in comitatu teatino innovata est ecclesia Sancti Liberatoris ab Adenulfo jam dicti loci praeposito"*<sup>47</sup> farebbero pensare ad una vera riedificazione della chiesa; ma giustamente osserva il Balzano<sup>48</sup> che la voce *innovavit* nel latino medioevale ha spessissimo il significato di aggiungimento o rifacimento di parti guaste o mancanti, onde ritengo che l'opera di Adenulfo consistesse o nel rinnovamento di qualche parte deperita o nel completamento di qualche decorazione lasciata in sospeso quando la primitiva fabbrica volgeva al suo termine.

La brevità del tempo impiegato da Teobaldo per innalzare la grande mole (a. 1007-1019), insufficiente per finire la mirabile opera nelle decorazioni esterne, nonché l'usanza, per lo più fondata su esigenze costruttive, di eseguire il rivestimento e l'architettura della fronte quando già il tempio era consacrato, sono argomenti che militano in favore di un'affermazione già fatta dal Bertaux<sup>49</sup>, che cioè all'opera svoltasi in San Liberatore al tempo dell'abate Desiderio si debbano attribuire i tre portali della grande chiesa. Ma scendiamo all'esame del monumento che ha il linguaggio più autorevole.

Dei tre portali soltanto i due minori sono ancora al loro posto. Quello di centro, il più grande, fu asportato ed alcuni pezzi servirono a comporre l'ingresso della chiesa parrocchiale di Serramonacesca, il paesello prossimo al monastero.

I due portali, rimasti fortunatamente nella loro integrità, si compongono di larghi stipiti rettangolari e di un architrave monolitico, alleggerito da un arco di scarico a sesto tondo della stessa larghezza dei piedritti. È lo schema più antico dei portali abruzzesi, che nella massima semplicità degli elementi costruttivi racchiude spesso ricche ed eleganti decorazioni. Si trova isolato sulle muraglie o collegato con le linee architettoniche della facciata; nel qual caso, come a San Liberatore, la parete esterna si muove risaltando leggermente in tre avancorpi, sotto i quali sono i tre ingressi (fig. 59).

L'arco di scarico si compone di due giri concentrici di pietre; l'esteriore, contornato da un listello, rientra a scivolo fino al giro interno, che a sua volta risalta sul fondo della lunetta (fig. 60). Le decorazioni risultano abbassando leggermente i fondi e lasciando le parti a rilievo ora completamente lisce ora modellate in modo quasi schematico.

L'ingresso di sinistra ha gli stipiti per oltre la metà sepolti

nelle macerie e nascosti dai rovi che crescono fortunatamente a proteggerlo contro le manomissioni (fig. 61). Alla sommità dei piedritti è visibile, racchiusa in doppio giro di listello, la parte superiore di intrecciamenti formati da due gambi che si svolgono in simmetria, originando palmette elegantissime. L'architrave, egualmente contornato da duplice listello, ha pure un vaghissimo ornamento di tralci disposti simmetricamente all'asse della formella. I due giri concentrici dell'arco di scarico hanno uno stesso motivo sviluppato in modo somigliante, ma con varia importanza. Sono palmette simili a pannocchie spampanate racchiuse da un listello che le avvolge in forma tondeggiante, le quali, tenute a contatto per mezzo di doppi boccioni e disposte radialmente, compongono una grandiosa collana perfettamente intonata col resto del portale. Esse formano un elemento decorativo ben individuato che mi accadrà spesso di dover chiamare *palmette a pannocchia*.

L'ingresso di destra, eguale nello schema, varia soltanto per gli ornamenti e per la tecnica (fig. 62). L'architrave, insufficiente in lunghezza, non arriva a coprire egualmente dalle due parti gli stipiti; la sua decorazione racchiusa nella parte che sovrasta al vano, consiste in due leoni affrontati, disposti in posizione simmetrica. Ha negli stipiti le decorazioni chiuse da doppio listello che salgono dalla base fino al piano d'imposta dell'arco di scarico, rialzato alquanto sopra l'architrave, e in modo da sorpassare con disinvoltura i giunti delle pietre senza interrompere il disegno. Lo stipite a manca rozzamente imita l'intaglio delicato dell'altro portale, con due tralci piegati in una scorretta simmetria ed in giravolte sgraziate; quello a dritta invece rappresenta un largo stelo, che da alcune foglie di nascimento si alza tortuoso e si dirama in foglie ricurve ed in fiori fino all'altezza dell'architrave, terminando in voluta. L'artefice maldestro non seppe continuare il motivo per tutta l'altezza della formella e riempì lo spazio rimanente al di sopra con un disegno isolato che ripete il motivo dell'altro stipite. Nell'arco di scarico torna il doppio giro di *palmette a pannocchia*, con evidente sforzo d'imitare il portale disposto dall'altro lato, ma con esito infelice.

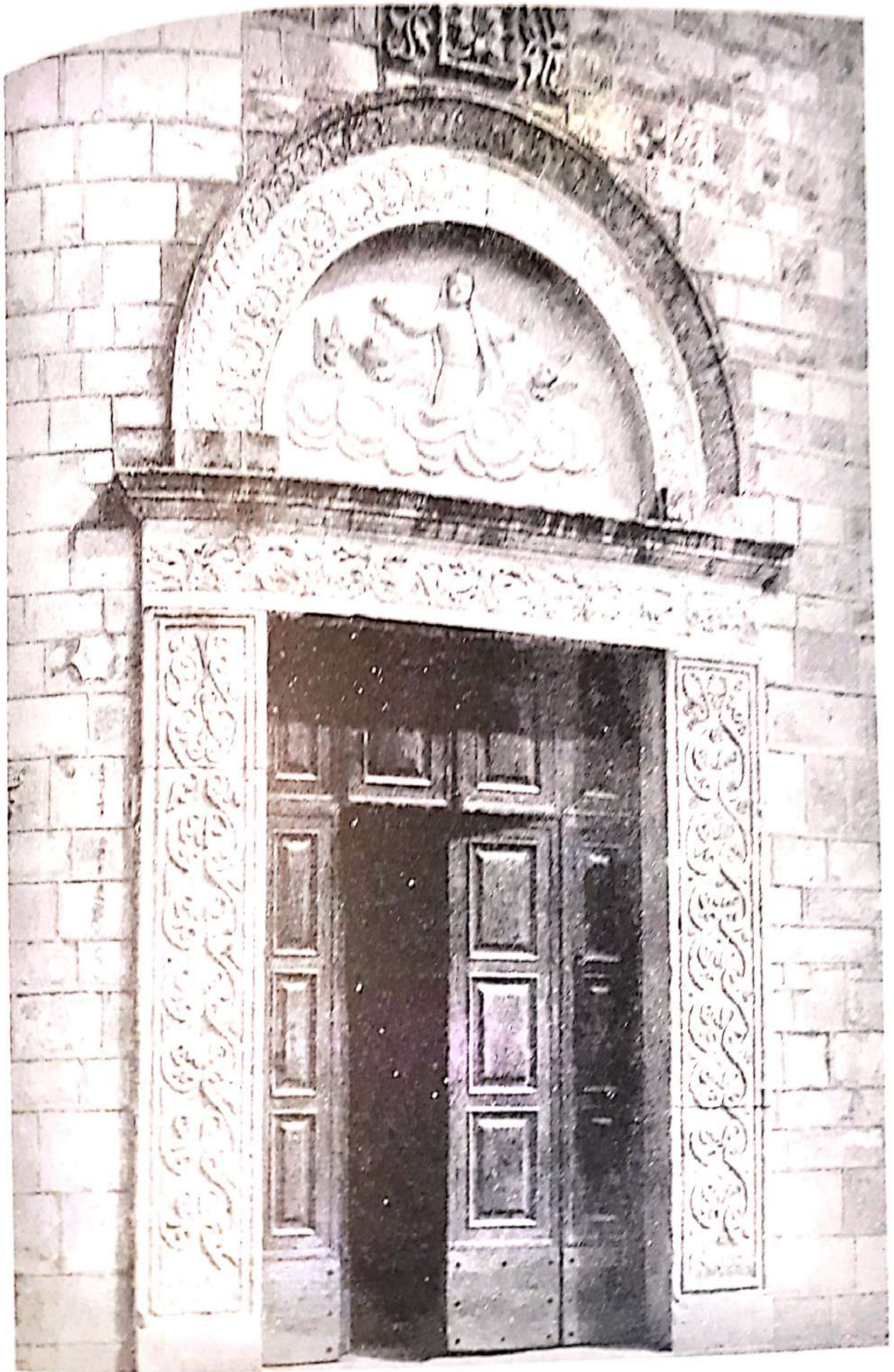
Il portale di centro aveva in maggiori dimensioni riprodotto lo stesso schema architettonico e decorativo (fig. 63). Le parti che ne rimangono, impiegate nell'ingresso della chiesa di Serramonacesca, sono i due stipiti e l'arco di scarico soltanto, giacché l'architrave, pur provenendo a quanto sembra dal grande monastero vicino, con le sue volute d'acanto frammiste a belve, a draghi ed uccelli palesa ca-



Fig. 61 - Serramonacesca:  
S. Liberatore - Portale di sinistra

Fig. 62 - Serramonacesca:  
S. Liberatore - Portale di destra





*Fig. 63 - Serramonacesca: S. Liberatore - Portale maggiore*

ratteri tecnici e stilistici più avanzati di quello che non abbiano i leoni della seconda porta descritta.

Sarebbe impossibile del resto riconnettere questo architrave al portale maggiore della chiesa, perché la sua altezza non corrisponde alla larghezza degli stipiti, contrariamente alla regola adottata da questa scuola, e perché appare troncato alle estremità nel nuovo adattamento che se ne fece.

Le sculture ornamentali degli stipiti e della mostra corrispondono esattamente alla fattura degli altri portali, con lievi differenze nella composizione delle palme e nel giro dei tralci, sicché possono giustamente porsi in mezzo fra la delicatezza del portale di sinistra e la rudezza di quello di destra. Anche qui i tralci hanno forma di listelli e la modellatura delle palme è quasi nulla, ma vi si legge un certo studio di rispettare la simmetria evitando gli accavallamenti, di piegare bene le palmette e di ripetere senza scorrettezza l'elegante motivo della doppia collana e del tortiglione sul listello dell'archivolto.

Da tali confronti emerge chiaro il fatto che i portali, mentre venivano ideati da una stessa mente direttiva che amorosamente studiava i motivi ornamentali e bestiarî, ora traendoli dalle miniature dei codici cassinesi, ora dalle sculture degli avori bizantini, non avevano poi la fortuna di essere eseguiti dalla stessa mano perita.

Come ho dimostrato, le differenze sono palpabili e m'inducono a stabilire che il portale di sinistra è l'opera di un maestro che non conosce difficoltà nell'intrecciare e sovrapporre gli steli, nel disegnare giustamente le parti simmetriche e modellare delicatamente le foglie delle palmette, mettendone bene in evidenza i piani e le costole, mentre gli altri due portali, di tanto inferiori nell'esecuzione, debbono attribuirsi ad allievi inesperti. Si direbbe che di questa inesperienza il maestro si rendesse conto fino ad un punto eccessivo, permettendo che i suoi proseliti, riconosciuti incapaci della fine modellatura su pietra calcarea, adottassero un sistema rappresentativo analogo a quello veduto a Santa Maria in Valle Porclaneta, che fa sembrare la forma piuttosto stampata che rilevata. Se dunque i rilievi escono dal fondo ribassato come controtagliati, si può credere che non sia soltanto per incapacità di chi eseguiva, ma perché il maestro aveva trovato un metodo semplice e facile per la riproduzione dei suoi modelli. E la conferma di ciò avremo in seguito, quando sul portale di San Pietro ad Oratorium troveremo con esecuzione perfetta adottato lo stesso sistema rappresentativo. La provenienza bizantina di questi motivi giunti in Abruz-

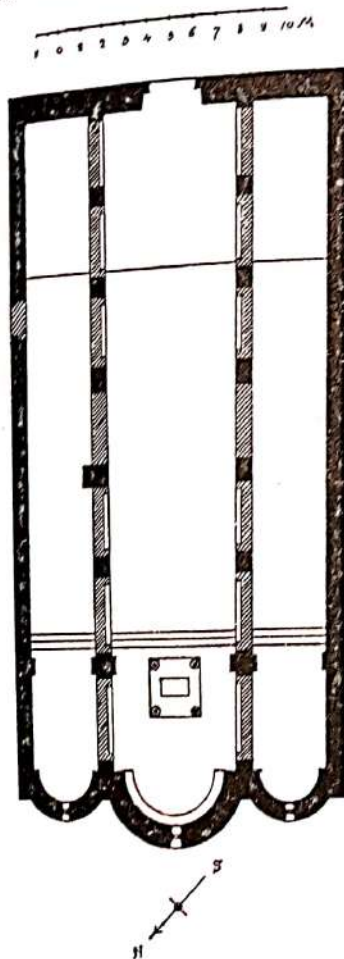
zo pel tramite di Montecassino fu notata dal Bertaux che vi trovò somiglianze con i fioroni della chiesa di Daphni presso Atene; e invero una serie di elementi decorativi finora inusati trova qui le prime applicazioni nella pietra che, lavorata a somiglianza del legno e dell'avorio, sembra accogliere i motivi dei codici e dei salteri.

Questa nota caratteristica, esistente a San Liberatore soltanto nei tre portali, costituisce la ragione per cui la seconda parte della grande costruzione si distacca dalla primitiva opera di Teobaldo e permette di attribuirle ad artefici venuti dall'Oriente al tempo di Desiderio e destinati a rinvigorire la decadente scuola che fino ad allora in Abruzzo aveva sostenuto l'applicazione delle forme romane<sup>50</sup>.

La nuova corrente ci spiega la tendenza da noi veduta nei capitelli della cripta sulmonese, ove in alcuni esempi sono caratteri stilistici abbastanza palesi per dimostrare l'intervento di qualche maestro venuto a mescolarsi tra le vecchie maestranze che ancora usavano la *cornice benedettina*.

Tra questi primi saggi e lo sviluppo completo dei tre portali può quindi affermarsi che vi sia perfetta contemporaneità ed eguale espressione stilistica.

Fig. 64 - Capestrano:  
S. Pietro ad Oratorium - Pianta



San Pietro ad Oratorium (a. 1080-1100). — La quiete della valle solitaria circonda il paesaggio della cadente chiesa nascosta tra i pioppi alla riva del fiume impetuoso. Attorno alle rovine, spesso allagate dalla piena delle acque, s'abarbarica una tenace vegetazione, gelosa dissolvitrice di quelle pietre composte dalla mano paziente del marmoraio. Il monastero è scomparso; le navatelle della chiesa, smantellate, fiancheggiano come un baluardo la nave di mezzo, sola dominatrice di una lotta secolare.

Dai frammenti dell'ottavo secolo, appartenenti alla chiesa fondata da Re Desiderio, alla fine dell'undecimo non si hanno testimonianze di nuove costruzioni in San Pietro. Invece in quest'epoca un'intera ricostruzione dell'edificio si palesa chiaramente dai resti quali oggi è dato osservare. Fu dovuta essa con ogni probabilità ad un preposito di nome Antonio, che la storia vagamente ci ricorda creato prete Cardinale appunto nel 1099<sup>51</sup>.

L'edificio dunque sorse dalle rovine dell'antico, quando le maestranze di Montecassino si erano diffuse nelle montagne abruzzesi. Ne è prova la grande iscrizione incisa nell'architrave del portale:

A REGE DESIDERIO FVNDATA  
MILLENO CENTENO RENOVATA.

L'aula, divisa in tre navi con tre absidi, ha una sensibile

rastremazione tendente a restringerla verso il presbiterio; così la larghezza complessiva, che è di m 12,70 verso la fronte, si riduce a m 12,20 nel fondo (fig. 64).

Le navi sono divise da sette arcate a sesto tondo per lato su pilastri quadrilateri in apparecchio di conci. I due piloni presso le absidi sono rettangolari ed hanno nella nave maggiore due pilastri addossati per sostenere un arco di trionfo che sembra non fosse mai costruito. In tal modo il presbiterio è indicato soltanto da tre gradini che precedono l'altare e il pregevole ciborio.

Non sappiamo in quale occasione le arcate di pietra conca furono rinforzate da controarchi di minor luce e quando anche questi furono definitivamente murati per isolare la nave centrale dalle navatelle cadenti in rovina.

Oggi la monumentale chiesa con le finestre a feritoia e le arcate affogate in rozza muratura ha perduto gran parte della sua bellezza, riducendosi ad un'unica navata umida ed oscura, che può vantare la sola fortuna di non essere stata toccata da restauri barocchi<sup>52</sup> (fig. 65).

I capitelli dei pilastri, per due lati nascosti dalle mura aggiunte, sono piuttosto cimase sporgenti dal vivo con leggera sagoma a guscio, nelle quali domina per tutta l'altezza un motivo ornamentale a guisa di fregio scolpito a basorilievo.

Nei primi due di destra trovo chiaramente riprodotte le forme studiate nella cripta della cattedrale di Sulmona e nei portali di San Liberatore. In uno le larghe e massicce foglie, con frastagliature tondeggianti unite a gambi in forma di listelli, sporgono senza modellatura, a spigoli vivi, come negli stipiti del portale di destra della grande chiesa liberatoriana. Nell'altro le *palmette a pannocchia* si trovano ripetute orizzontalmente sei volte di seguito e legate nei punti di contatto dai doppi bocciuoli (fig. 66). I capitelli a manca segnano un avanzamento di questa scuola, che sembra finalmente voglia abbandonare le forme piatte e stampate per incominciare ad ottenere effetti di rilievo meglio pronunciati e maggior finezza d'intaglio. Il terzo da questo lato ha un leone da cui nasce un tralcio sviluppato in lievi giravolte con foglioline ancora timide e piatte (fig. 67). Il primo, il secondo ed il quinto sono adorni di sottili gambi ben modellati che si piegano e si accavallano, generando riccioli e foglioline studiate dalla pianta della vite. Nell'insieme scapigliato e scomposto di questi fregi non si può negare lo sforzo di stilizzare forme prese dal vero ed un'insolita accuratezza nell'intaglio, qualità che palesano una mano maestra. Lo stesso bisogna dire per il quarto capitello, il migliore della serie. Due



Fig. 66 - Capestrano:  
S. Pietro ad Oratorium -  
Capitelli di destra



*Fig. 65 – Capistrano: S. Pietro ad Oratorium - Interno*



gambi sinuosamente mossi ed accavallati disegnano tre cerchi, da cui si staccano grappoli e foglioline simmetricamente disposte, e nei cerchi sono a sinistra un grande fiore a stella, in mezzo un quadrupede rassomigliante a un cane ed a destra un'idra raggomitolata (fig. 68). Il pietrone è barbaramente spezzato agli spigoli, onde non è dato vedere i due nascimenti; all'estremità a manca rimane soltanto una gamba di una figura che doveva probabilmente tenersi aggrappata agli ornati di due facce contigue.

Tutti questi capitelli sul lato sinistro della navata hanno gli stessi caratteri dei corrispondenti capitelli sui piloni di Santa Maria in Valle Porclaneta, e specialmente quest'ultimo sembra possa essere attribuito allo stesso autore del quarto sulla destra della chiesa marsicana, che sarebbe lo stesso Nicolò di cui lungamente ho parlato.

Infine tre capitelli sul lato destro della navata presentano caratteri degni di particolare attenzione e ne diciamo qui da ultimo perché segnano ancora un passo avanti nella evoluzione che va spiegando la secolare scuola dei Benedettini. La tecnica non è all'altezza degli ultimi descritti; scorrettezze di disegno e trascuranza di esecuzione manifestano anche qui che i marmorari non esprimevano i concetti usuali a cui la mano era abituata, e perciò i loro mezzi si trovavano al di sotto delle esigenze di una rappresentazione plastica irta di nuove difficoltà. L'applicazione delle forme più comuni già in uso in questa scuola si allarga e si tramuta, prendendo un aspetto più deciso e più chiaro che prelude alla franca e sicura ornamentazione del secolo duodecimo. Così nel quinto pilastro di questo lato la zona visibile del capitello ha un seguito di palmette disposte l'una a fianco dell'altra, ciascuna formata di più foglioline a contatto e simmetricamente piegate in un modo tutto speciale, ma che finora non era apparso tra i prodotti di queste maestranze. E siccome questo elemento decorativo diverrà molto usato nel secolo seguente formando una vera caratteristica di una nuova scuola di Benedettini, credo opportuno non solo di avvertirne gli esemplari più remoti, ma di applicargli il nome di *palmetta diritta*, che servirà a distinguerlo dagli altri elementi di natura vegetale.

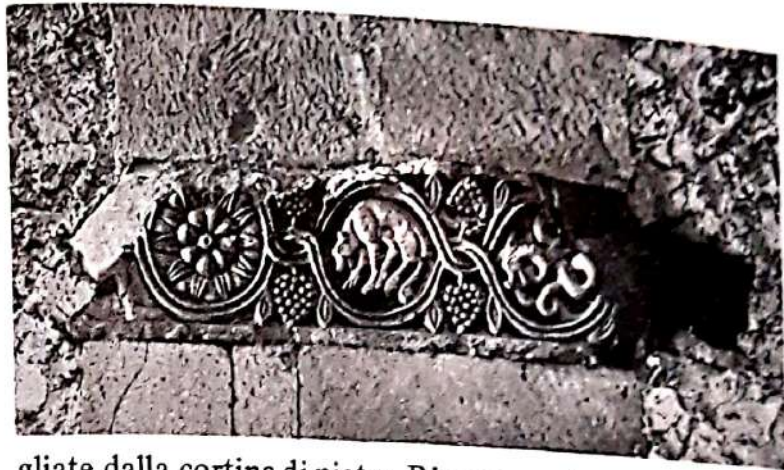
Accedendo alle navatelle in rovina che fiancheggiano l'attuale chiesa si ripete la vista dei capitelli nel lato opposto. Ma la grande uniformità di stile porta alla conclusione che queste grosse pietre erano lavorate allo stesso modo su tutte e quattro le facce.

Le mura esteriori di queste navatelle sono in gran parte crollate, le piccole absidi mezzo sepolte dal terriccio e spo-



Fig. 67 - Capestrano:  
S. Pietro ad Oratorium -  
Capitelli di sinistra

Fig. 68 - Capestrano:  
S. Pietro ad Oratorium - Capitello



gliate dalla cortina di pietra. Rimane porzione di un portale nella muraglia esterna della navatella destra, che formava un ingresso secondario o di servizio per gli uffici del culto. Il vano è chiuso da recente muratura; gli stipiti in apparecchio di conci sorreggono ancora due mensole destinate a sostenere un archivoltò i cui pezzi sono scomparsi, ma di cui rimane la traccia nella muraglia (fig. 69).

Queste mensole sono degne di osservazione per l'intaglio ispirato ancora a forme derivate dalla *cornice benedettina*. Hanno un egual modano composto di dentello, tortiglione e listelli con esecuzione accurata, ma logora dal tempo. Le fiancate, che altrove trovammo completamente lisce, sono qui adorne del listello superiore e di solchi orizzontali richiamanti le modanature della fronte con incavi triangolari su due file.

L'ingresso principale della chiesa è in buono stato di conservazione, e nella grande semplicità della linea riproduce il tipo già conosciuto. Si compone di due stipiti a fil di muro sormontati da capitelli poco sporgenti, di un liscio architrave monolitico recante la grande iscrizione del 1100 e di un doppio arco di scarico, diviso in conci irregolari di pietra. Ed è tanta l'armonia esistente tra queste decorazioni che la maggior parte degli scrittori non s'avvidero di quanto giustamente osservò il Bertaux, cioè che gli stipiti ed i capitelli appartengono ad un restauro avvenuto nel duodecimo secolo<sup>53</sup> (fig. 70).

Il doppio arco di scarico della mostra, riccamente scolpito, ripete due volte lo stesso pensiero ornamentale. Il primo giro, largo e robusto, è ottenuto con otto *palmette a pannocchia*, nelle quali l'alberello centrale ed i bocciuoli intercalati assumono forme più larghe e decorative, una tecnica più franca e sicura. Un secondo giro di palmette minori adorna il più sottile arco di scarico al di sopra del primo.

E' una duplice collana larga e solenne che sembra circondare di gloria il San Pietro sedente nella lunetta, è l'apo-

Fig. 69 - Capestrano:  
S. Pietro ad Oratorium -  
Ingresso secondario



teosi di uno stile che le maestranze dei Benedettini diffondevano in Abruzzo in omaggio alla meravigliosa arte greca.

Non occorrono dimostrazioni a provare come quest'opera deriva direttamente dai celebrati portali di San Liberatore. Ove non esistessero i capitelli che nell'interno delle navi già attestano come la scuola della Maiella fu quella che innalzò la nuova chiesa di San Pietro ad Oratorium, questo archivolto basterebbe da solo a manifestare l'intervento dei maestri mandati a San Liberatore dall'abate Desiderio. Il confronto ci fornisce soltanto il mezzo per rilevare il cammino fatto dalle maestranze negli ultimi venti anni del secolo.

Lo sviluppo della doppia corona del portale ha acquistato maggior solennità. La sua larghezza complessiva non è eguale, come negli altri esempi, alla larghezza dello stipite, ma la supera di molto. Il giro interno soltanto corrisponde a piombo con gli stipiti; l'altro giro, più piccolo, all'esterno non rientra a scivolo nel vivo, ma si mantiene piatto a fil di muro, in modo che tutto l'effetto decorativo è ottenuto con il solo mezzo di un largo merletto in ogni parte egualmente illuminato.

Questa maggiore importanza sembra sia stata la preoccupazione unica del maestro, il quale appositamente evita la modellatura iniziata a San Liberatore, e della quale i capitelli di San Pietro hanno già mostrato il grande avanzamento; a vantaggio dell'effetto d'insieme egli abbandona la forma prima della pannocchia per accettare quella divisione in lobi tondeggianti, senza nervature, che si trova studiata nel primo capitello di destra della nave maggiore. La tecnica dei tre portali di San Liberatore, così varia nei suoi primi tentativi, si può dire che giunga qui affermata come ultima e completa espressione di quel metodo che aveva per scopo la ricerca dell'effetto con i soli contorni della massa incavata e la massima facilità della esecuzione, adatta alle maestranze non ancora educate alla scuola del rilievo.

Se anche a San Pietro si ripeteva l'uso tanto comune di terminare la decorazione della facciata quando la costruzione della chiesa era un fatto compiuto, dovremo ritenere che la data, posta a grandi lettere sull'architrave, debba indicare la fine di un'opera eseguita interamente nello scorcio dell'undecimo secolo. E' quindi lecito concludere che nell'ultimo ventennio tanto i maestri discendenti dalla scuola di Teobaldo, quanto gli altri venuti in Abruzzo per volontà di Desiderio, si trovavano riuniti a San Pietro, nella mesta valle Tritana, in un'unica scuola alla quale si era aggregato qualche ornatista proveniente da Santa Maria in Valle Porclaneta<sup>54</sup>.



*Fig. 70 – Capestrano: S. Pietro ad Oratorium - Portale*

Santa Maria di Atri (fine del sec. XI). – Mentre le antichità romane e preromane di Atri ebbero fecondi illustratori in Nicola Sorricchio<sup>55</sup>, nel Mommsen<sup>56</sup>, in Gabriele Cherubini e recentemente in Luigi Sorricchio<sup>57</sup>, la sua cattedrale, vera gloria medioevale della città, non fu studiata che superficialmente.

Si ripete dagli storici che l'attuale monumento fu elevato nel 1285 sopra una chiesa più antica, la quale a sua volta sarebbe stata una trasformazione di un edificio romano, forse una grande piscina, e ciò perché i vasti sotterranei del tempio con le poderose muraglie di parallelepipedi, le costruzioni maestose in laterizi di più epoche e le pitture attribuite al Mille ed ai secoli seguenti, parlarono un linguaggio specialmente diretto alla fantasia.

Credo invece erroneo stabilire una data precisa ad un'opera così grandiosa che evidentemente occupò larghi periodi di attività costruttiva e la cui storia non è possibile ricostruire se non procedendo nello studio ordinato e metodico delle sue singole parti.

Luigi Sorricchio<sup>58</sup> riporta un atto dei *pubblici parlamenti* del Comune (anno 1754) tolto dagli *Annali Ecclesiastici* del suo antenato, in cui si parla di una campana del duomo avente l'iscrizione ricordativa con la data 1102, la quale sarebbe in seguito scomparsa. Ma l'esattezza della trascrizione epigrafica viene messa in dubbio con buoni argomenti dal Casini<sup>59</sup> per quanto riguarda la data.

Ciò che è assolutamente incontrastato è il fatto della esistenza della chiesa dedicata all'Assunzione di Maria, la quale ha preceduto di molti anni la costruzione del decimoterzo secolo, fatto esaurientemente provato da una serie di bolle pontificie e di rescritti imperiali, documenti che incominciano col 27 ottobre 1140 e vanno fino al 1221, diretti ai vescovi di Penne, che riguardano tutti *Sancta Maria de Atria cum omnibus cappellis et pertinentiis suis*<sup>60</sup>.

L'esame critico dei monumenti mi portò alla conferma della esistenza di una grande chiesa benedettina, incominciata avanti all'anno 1100, ma non terminata che nei secoli successivi. Siamo dunque proprio in un periodo di cui mancano notizie e che tutti gli storici locali trascurarono, per quanto il bel chiostro situato dietro alla chiesa dovesse invogliare a qualche ricerca sull'ingerenza monastica in fatto di nuove fondazioni.

Il prospetto posteriore del tempio mostra all'osservatore accurato larghi tratti di muraglia appartenenti al periodo benedettino, i quali bastano ad indicare come la nuova chiesa fu incominciata con grande intendimento e con le



Fig. 71 – Capestrano:  
S. Pietro ad Oratorium - Frammenti

Fig. 72 – Capestrano:  
S. Pietro ad Oratorium - Formelle



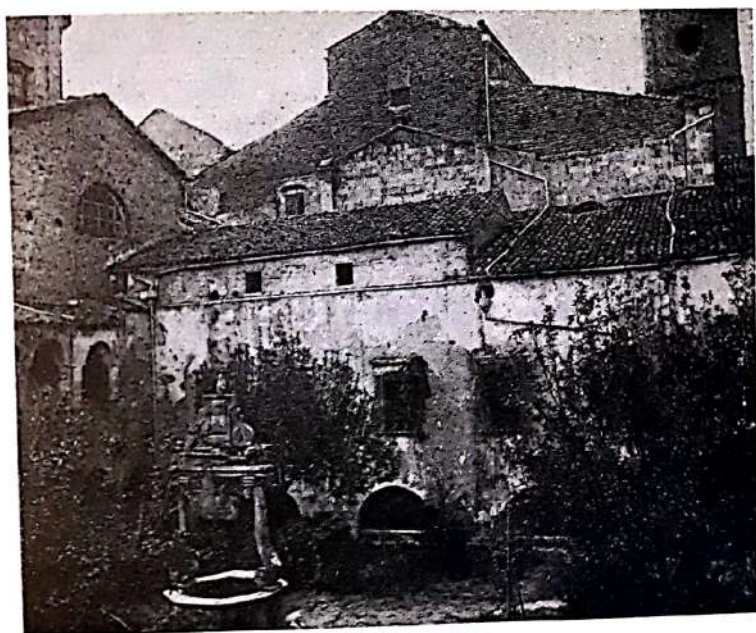
Fig. 73 - Capistrano:  
S. Pietro ad Oratorium - Frammento



proporzioni presso a poco eguali a quelle che mantenne nei successivi periodi artistici, cioè di un tempio a tre navate senza transetto e senza absidi. La costruzione che vi è addossata, e che forma tuttora un lato dell'antico chiostro, non appartiene nè all'epoca del prospetto nè a quella del chiostro; appare come un'opera aggiunta per sostituire un lato del portico forse distrutto e collocarvi la ricchissima sacrestia inaugurata il 17 di agosto del 1559 (fig. 74).

Comunque, il braccio di fabbricato ingombrante tutta la lunghezza del prospetto, lascia visibili al di sopra del tetto e nei locali sotterranei due porzioni della muraglia, in

Fig. 74 - Atri:  
S. Maria - Prospetto posteriore



origine completamente isolata. Se ne può vedere la parte bassa, che è certamente la più antica, discendendo nel grande locale sottostante alla sacrestia, il cui pavimento corrisponde al livello della sottochiesa. L'aula illuminata da finestroni semicircolari radenti il terrapieno del chiostro è coperta da voltoni a crociera malamente impostati contro la costruzione benedettina.

La spessa muraglia del tempio, visibile per tutta la lunghezza, è abbastanza conservata malgrado gli archi ed i muri che v'intestano, le tracce frequenti di manomissioni e rifacimenti. La sua costruzione di opera mista di mattoni e pietra conca presenta l'uso di materiali tolti all'edificio preesistente.

La cortina incomincia con regolare apparecchio di conci a un paio di metri dal terreno. Vi si aprono cinque varchi comunicanti con la sottochiesa, e cioè un portale nel centro e due finestre per la nave maestra, poi due altre finestre per le navi secondarie. Nel portale è applicato il sistema costruttivo delle finestre absidali di San Liberatore, consistente in una serie di piedritti ed archi semicircolari concentrici degradanti nell'interno del muro con più risalti. Lo schema è lo stesso, ma per la prima volta è qui sviluppato con quell'alto concetto che fu comune ai portali di tipo lombardo così diffusamente usati in Abruzzo (fig. 75).

I piedritti sorgono su una base comune che profila ad ogni risalto ed hanno già gli spigoli o attondati o scavati a guscio fino all'imposta delle arcate; le quali, in numero di quattro, scaricano il peso della muraglia ed alleggeriscono il vano rettangolare sormontato da una lunetta ricca di ornati e di sculture rappresentanti due fiere affrontate.

La decorazione a rilievi grandemente schiacciati sulla fronte degli archi stringe sempre più vicino quest'opera alla scuola di San Liberatore ed ai portali del tempo dell'abate Desiderio, benchè qui sia più varia e studiata la scelta dei motivi ornamentali. Esaminandola vi trovo elementi conosciuti tanto nel primo quanto nel secondo periodo della scuola liberatoriana, cioè il tortiglione a finissimi solchi e la collana di *palmette a pannocchia* attorno al margine della lunetta.

Le finestre sono a spalle piene strombate all'esterno con archivolto ad apparecchio conico, ma variano nella decorazione delle rientranze che sono soltanto nella parte centinata. In quella che è verso la scala d'accesso il primo anello dell'archivolto entra a forma di scivolo e s'arricchisce di *palmette a pannocchia* disposte radialmente e tenute a contatto col doppio bocciuolo; poi segue un tortiglione fra due listelli (fig. 76).



Fig. 75 - Atri:  
S. Maria - Portale della cripta

Fig. 76 - Atri:  
S. Maria - Finestra della cripta





Fig. 77 - Atri:  
S. Maria - Finestra della cripta

Le altre finestre conservano circa lo stesso profilo ed una soltanto, molto restaurata, ha la lunetta piena a somiglianza del portale con fiere affrontate nel mezzo. Tutte avevano però nel giro dell'archivolto la caratteristica fila di *palmette a pannocchia*, che sembra fosse divenuta indispensabile per i maestri di questa scuola (fig. 77).

La parte alta della grande muraglia non è altro che la continuazione di quella fin qui descritta. Osservata dal primo piano del chiostro al di sopra dei tetti del corpo addossato, si vede quasi tutta la fronte in buona pietra concia fino ad un'altezza che non è quella dell'attuale edificio, ma che indica chiaramente con la piccola cornice terminale qual era la linea seguita dalla copertura, avanti che il tempio fosse innalzato con le maestose volte (fig. 74). La parte centrale è inclinata a timpano secondo due falde di tetto e rinforzata da larghe lesene, che si ripetono agli angoli dei corpi delle navatelle ove la cornice segue l'andamento orizzontale. Due finestre rotonde con mostre sagomate rientranti spuntano ancora fuori per quel tanto che basta ad illuminare la zona presbiteriale della chiesa.

La perfetta corrispondenza stilistica delle due parti ancora scoperte della vecchia muraglia attesta dunque che Santa Maria di Atri sorgeva con indirizzo unico subito dopo la costruzione della cripta. Si può stabilire così quello che nessun altro documento finora ha provato, cioè che la nuova chiesa era fondata con grandiose proporzioni e innalzata nelle muraglie presbiteriali dalle maestranze discendenti da San Liberatore nel periodo più fulgido di questa scuola, corrispondente agli ultimi anni del secolo.

Le misure di questa fronte rivolta al chiostro, icnograficamente inalterata col successivo sviluppo della chiesa, ci dicono che l'opera incominciò con intendimento di vera grandiosità e che, se i monaci permisero un così ampio estendersi di questo lato, l'edificio dovette svilupparsi anche nella lunghezza con adeguate proporzioni. Però sono indotto a ritenere che soltanto la cripta, che vediamo grandemente trasformata, e l'elevazione della muraglia presbiteriale appartengono a questo periodo preparatorio nel quale si tracciarono le grandi linee dell'edificio.

Ma l'opera dei monaci non si arrestò alla chiesa. Contemporaneamente sorse il monastero al di dietro di essa con il chiostro che oggi vediamo, il più antico chiostro che rimanga in Abruzzo (fig. 78).

L'area rettangolare con la grande cisterna sembra lì disposta per conservare la veduta della faccia posteriore della chiesa, ed è quindi supponibile che fosse recinta soltanto da tre lati, oppure che il quarto braccio dei portici si te-





Fig. 78 - Atri  
S. Maria - Chiostro



Fig. 79 - Atri:  
S. Maria - Loggiato del chiostro

nesse distaccato dal tempio. Oggi il chiostro è limitato da tre lati con due ordini di portici costruiti in laterizio. Le arcate a sesto tondo, dieci per ogni lato, a piano terreno poggiano su piloni rettangolari semplicissimi e sostengono una copertura a volte. Al secondo piano invece i piedritti sono basse colonne sorgenti sul davanzale con fusti in mattoni, le basi e i capitelli in pietra (fig. 79). Le arcate di quest'ordine a sesto tondo alquanto ribassato, le proporzioni massicce delle colonne e la nudità della costruzione inferiore danno al chiostro un aspetto poco leggiadro. Tuttavia sono molto interessanti i capitelli del secondo ordine per la promiscuità delle forme e per alcuni intagli caratteristici della fine di questo secolo. Ve ne sono vari tipi che possono così distinguersi:

- 1 Tavoletta quadra con sottostante girato in tondo.
- 2 Due tavolette: una quadra sopra, l'altra sottostante tagliata in ottagono.

Fig. 80 - Atri:  
S. Maria - Loggiato del chiostro



- 3 Capitello a cuscino basso quadrato in cui un esemplare porta scolpito foglie di palma diritte, slegate e ispide che molto ricordano quelle di San Clemente al Romano (a. 1108).
- 4 Capitello e tronco di piramide rovescia, scantonata con quattro facce triangolari per ridurre ad ottagono il piano di posa inferiore. Un esemplare di questo tipo ha scolpite sulle facce due palme simmetriche; nei triangoli palme angolari ripiegate in alto sotto gli spigoli della tavoletta; collarino girato in ottagono. Un altro esemplare simile fu lasciato appena sgrossato (fig. 80).
- 5 Imitazione del capitello corinzio in un solo esemplare molto grossolano.

Questi particolari, stilisticamente considerati, palesano unità di concetto e di metodo rappresentativo. La disposizione delle rozze foglie d'acanto ispide e scollegate del capitello corinzio, l'uso delle scantonature triangolari nei capitelli a piramide rovescia, la tecnica con cui sono trattate le foglie di palma nel capitello a cuscino e nell'altro a piramide smussata sono caratteri dimostranti in quale ambito si svolgessero le cognizioni tecniche ed artistiche dei maestri tagliapietra, cognizioni che perfettamente collimano con quelle della gloriosa scuola di San Liberatore.

Alla stessa epoca del chiostro appartengono alcuni frammenti venuti in luce nel sotterraneo. Sono pietre centinate che componevano qualche archivolto di portale o di ciborio, le quali recano nella fronte e nelle facce intradosali delicatissimi ornati a bassorilievo. Le sculture ci pale-

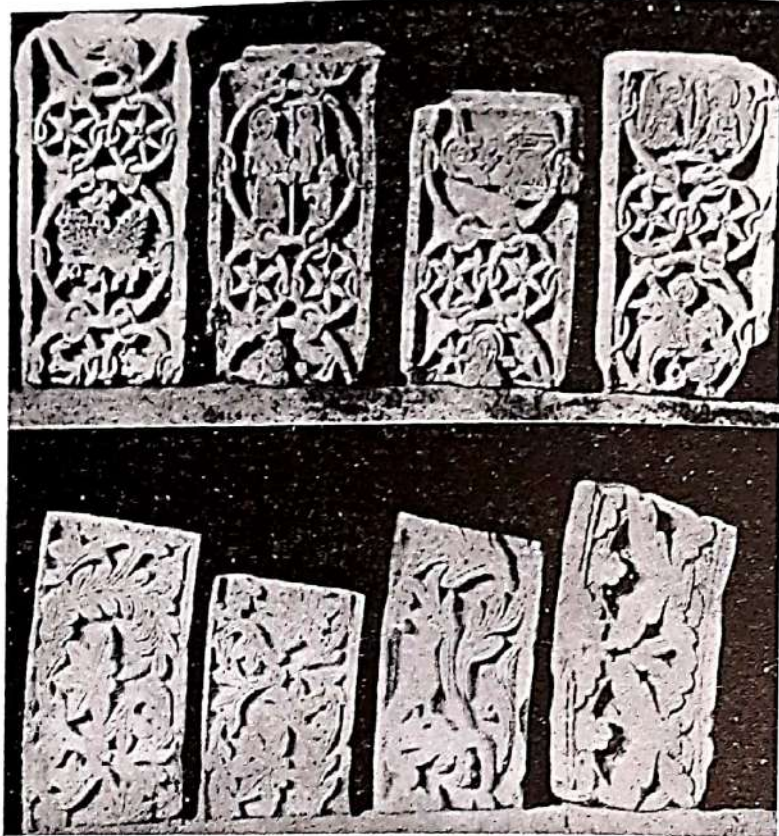


Fig. 81 - Atri:  
S. Maria - Frammenti

sano l'intervento dei maestri decoratori che lavorano a San Pietro ad Oratorium. La tecnica e la scelta dei motivi ornamentali hanno caratteri così ben definiti da non ammettere dubbio (fig. 81).

I rilievi delle facce sono palme sinuosamente sviluppate fra uccelli bezzicanti con un fare largo e piatto che mette fortemente in evidenza i margini e le nervature delle foglie; invece le sculture dell'intradosso riproducono combinazioni di cerchi grandi e piccoli annodati fra loro con legacci; e in ogni cerchio portano inclusi fiorellini a stella o quadretti di soggetto allegorico. Tra essi è da notarsi un'impiccagione eseguita alla presenza di un monaco benedettino.

In questi due generi di scultura così a contatto si riscontra la tecnica di due differenti autori. Nella prima maniera vi è lo scalpello che decorava gli stipiti di cui rimangono frammenti abbandonati nella chiesa di San Pietro ad Oratorium, nella seconda si riconosce la mano delicata che scolpiva nella stessa chiesa quel mirabile capitello con l'idra minacciosa e le grandi stelle chiuse entro ai cerchi.

Questo rapido sguardo ai grandiosi avanzi della chiesa benedettina e del chiostro attiguo non servono che a darci una lontana idea di quella che fu l'operosità di tanti maestri dedicati allo sviluppo del grande edificio. Giac-

ché le maestranze che succedettero, il gusto sempre vario degli uomini e l'ignoranza di chi avrebbe dovuto custodire tante pregevoli opere fino ai nostri giorni contribuirono a disperdere le tracce di un periodo glorioso d'arte che è ancora sconosciuto.

- <sup>1</sup> *Francorum historiae*. In proposito: cf. R. Cattaneo, *L'Architettura in Italia dal secolo VI al mille circa*, pag. 194; A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, Vol. III, p. 1.
- <sup>2</sup> Pulci, *Morgant.*, cant. I, st. 6. V. Balzano, nella "Rivista Abruzzese", Anno XXVI, 1911, p. 599, osserva che varie pertinenze di questa chiesa conservano i nomi di Fontana di Gradassi, Coppa d'Orlando, Sepolcri dei Franchi o Grotta dei Paladini. La tradizione è pure confermata dalle pitture dell'abside in cui è Carlo Magno con la carta di concessione, ecc.
- <sup>3</sup> Gattula Erasmo, *Historia Abbatiae Cassinensis*, ecc., Venetiis, 1733.
- <sup>4</sup> *Victori tertii Romani Pontificis olim Desiderii abbatis Cassinensis, ex Vaticana Bibliotheca*, etc.
- <sup>5</sup> *Mon. Stor. Artist.*, p. 655.
- <sup>6</sup> P. A. Caravita, *I codici e le arti a Monte Cassino*, Vol. I, pag. 172.
- <sup>7</sup> Su questo fianco esisteva il chiostro di cui rimangono alcuni ruderi.
- <sup>8</sup> Op. cit., Vol. I, p. 85.
- <sup>9</sup> I Francesi danno uno stesso significato tanto alla parola *abaque* quanto alla parola *tailloir*; ma ciò non mi sembra giusto se è vero che si tratta di due membrature di differente natura e funzione e dal momento che sul capitello romanico spesso questa differenza si accentua grandemente. In Italia questa diversità fu compresa traducendo il *tailloir* dell'architettura romanica in vari modi. Vi fu chi lo chiamò *tagliere*, chi *dado*, chi *trapezio*; ma nessuna di queste parole esprime chiaramente il significato.
- <sup>10</sup> Vedi il campanile di San Satiro a Milano dell'anno 879.
- <sup>11</sup> Mons. G. Celidonio, *La Diocesi di Valva e Sulmona*, Vol. I, *Le origini cristiane*, Casalbordino, 1909.
- <sup>12</sup> Celidonio, Op. cit., p. 75.
- <sup>13</sup> *Italia Sacra*, in *Ep. Valvens. et Sulm.*
- <sup>14</sup> *Cod. Dipl. Sulmon.*
- <sup>15</sup> Celidonio, Op. cit., p. 75.
- <sup>16</sup> Alfonso Colarossi Mancini, *Memorie storiche di Popoli fino all'abolizione dei feudi*, Popoli, 1911, pag. 38.
- <sup>17</sup> Celidonio, Op. cit., pag. 76.
- <sup>18</sup> Il Moroni nel suo *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, dice: "La chiesa di Sulmona conserva una iscrizione in cui leggesi esservi il corpo di questo santo; ma il Lucente nelle note all'Ughelli lo contraddice e francamente sostiene, le reliquie del santo conservarsi nella cattedrale di Valva". Risulta anche da altri autori che Sant'Alessandro ebbe il martirio il 3 maggio del 132 sulla via Nomentana a sette miglia da Roma, ove fu sepolto. Molti secoli appresso il corpo di lui fu trasferito in S. Sabina.
- <sup>19</sup> *L'Abruzzo Monumentale*.
- <sup>20</sup> E. Bertaux, *L'art dans l'Italie Meridionale*.
- <sup>21</sup> Non credo verosimile questa ipotesi perchè l'organismo stesso della chiesa vi si oppone. Se la navata fosse stata creata per servire da transetto, non sarebbe stata divisa in quattro campate, bensì in tre o in cinque, nel qual caso l'abside sarebbe stata compresa nella campata di mezzo.
- <sup>22</sup> *Storia dei Peligni*, ms. Cattedrale di S. Pelino.
- <sup>23</sup> *Uomini illustri sulmonesi*, pag. 250.
- <sup>24</sup> Op. cit.
- <sup>25</sup> Op. cit., Vol. III, pag. 16.
- <sup>26</sup> *Italia Sacra*.
- <sup>27</sup> *Historia Peligna*.
- <sup>28</sup> *Chiese di Sulmona*.
- <sup>29</sup> *Istoria legale ecclesiastica di Sulmona*, ms. del barone Mazara.
- <sup>30</sup> *Memorie storiche della città di Sulmona*.
- <sup>31</sup> *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Süd-Italien*.
- <sup>32</sup> *Monografia di Sulmona. Il Regno delle due Sicilie descritto e illustrato*, Vol. XVI.
- <sup>33</sup> *Memorie storiche della Chiesa Cattedrale di Sulmona*.
- <sup>34</sup> *Monumenti Architettonici Sulmonesi descritti ed illustrati* (dal XIV al XVI secolo), *La Cattedrale*, Lanciano, 1891.

35 P. Piccirilli, *La cripta della cattedrale di Sulmona*, ne l'Arte di A. Venturi, anno XIII, Fasc. III.

36 Op. cit.

37 N. Faraglia, *Cod. Dipl. Sulmonese*.

38 Celidonio, Op. cit., Vol. I, pag. 119.

39 "Anno 1075: Iste siquidem abbas cum esset Episcopus et Ecclesiam S. Pelini miro opere renovasset et etiam S. Pamphilii Sulmonensis Ecclesiam jam renovare coepisset ecc."

40 P. Piccirilli, *La cripta della Cattedrale di Sulmona*, ne l'Arte di A. Venturi, Anno XIII, Fasc. III.

41 Ughelli Ferdinando, *Memorie storiche intorno la serie de' Vescovi ed Arcivescovi teatini*, Napoli, 1830.

42 Lettera erudita ed antiquaria scritta di Chieti da un religioso letterato al nostro Sig. D. Giovanni Lami, pag. XXV e XXVI. La lapide nella sua paleografia è riprodotta dal Bindi (*Mon. Stor. Art.*, pag. 636), che aggiunge in nota il brano della lettera dell'Allegranza in cui si descrive il ritrovamento e si commenta il testo.

43 Di questo organismo tratterò nella Parte Terza, Capitolo Secondo, *La scuola valvense*.

44 Vedi I. C. Gavini, *I terremoti d'Abruzzo e i suoi monumenti*, in *Rivista Abruzzese*, Anno 1915, Fasc. V.

45 Schede, mss. Vol. 35.

46 *Abbatiarum Italiae brevis notitia*, ecc., Roma, 1693.

47 Petri Diaconi, *Chron. Mont. Cassin.* in *Mon. Germ. Hist. Scrip.*, XII, p. 738.

48 *Rivista Abruzzese*, Anno XXVI, 1911, pag. 606.

49 *L'art dans l'Italie Méridionale*, II P., Ch. II.

50 Il Balzano (*Rivista Abruzzese*, anno XXVI, 1911, p. 608) scrivendo in proposito fece varie congetture, come quella che il monaco Teobaldo fosse veramente il costruttore e l'architetto di San Liberatore. Gli sembrò poi di vedere differenze tanto di mano, quanto di epoca tra gli archi di scarico e dei portali e le parti che compongono il vano, concludendo che nel portale minore (ossia quello di destra) gli stipiti e l'architettura sono del tempo e della scuola di Teobaldo. La mia dimostrazione spero farà ricredere l'egregio autore.

51 Il Moroni nel *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica* scrive: "Antonio proposto del monastero di S. Pietro presso il fiume Tritano, nella contea di Valva, dal Pontefice Pasquale II nel 1099 fu creato prete Cardinale della S. R. C. ed intervenne ai concilii di Guastalla e del Laterano. Il suo nome si trova sottoscritto in una bolla d'Innocenzo II a favore del priorato di S. Pietro di Nanto." L'Antinori ci ha fornito altri documenti: cioè una bolla di Pasquale II dalla quale risulta che il Pontefice venne di persona a consacrare la Chiesa di S. Pietro e di sua mano vi ripose le reliquie dell'apostolo; che diede al preposto il privilegio di mitra e pastorale confermandogli i privilegi territoriali. Il Celidonio che riporta questa bolla (*La diocesi di Valva e Sulmona*, Vol. III, p. 147) scrive: "Nella conferma del 1117 Pasquale II espresse che il Monastero di S. Pietro ad Oratorium era stato, per industria di esso Antonio e dei suoi predecessori Gherardo e Benedetto, rinnovato e da esso Papa ecc.". Infatti queste parole corrispondono al testo della bolla del 1117.

52 P. Piccirilli, *L'Abruzzo Monumentale*, Casalbordino, De Arcangelis, 1899. L'ultimo importante restauro di questa chiesa sembra avvenisse nel 1575 a quanto ci dice una grande lastra oggi conservata presso l'uscita e che una volta era al di sopra della porta laterale. (Anfinate, anno I, n. 3, 1889). Essa reca un grande stemma dei Piccolomini d'Aragona e due piccoli di Vescovi con la seguente iscrizione: SVB DUCE - ALFOSO ECLE PATRONO HIERONIMVS PETI VS RESTAVRAVIT 1575.

53 Entro alla chiesa sono raccolti alcuni frammenti architettonici che presentano esemplari della varia tecnica sperimentata da questa scuola. Tre importanti blocchi di stipiti possono essere riconosciuti appunto come appartenenti al portale donde furono tolti per essere sostituiti con gli stipiti elegantissimi di scuola Casauriense. Nei tre frammenti le misure, la composizione degli ornati e la tecnica corrispondono perfettamente agli stipiti del portale di destra del prospetto di San Liberatore alla Maiella (fig. 71). Vi sono poi due formelle con palme arriciate e striate di finissima esecuzione, che possono attribuirsi ai maestri che eseguirono i migliori capitelli di San Pietro ad Oratorium (fig. 72) e frammenti di sculture ornamentali di scuola benedettina ispirati allo stile di San Liberatore. Uno di questi è un tratto di cornice in curva che sembra provenire da una delle absidi (fig. 73). L'iscrizione FENESTRA DICTA EST QVASI FERENS LVMEN fu notata dal Piccirilli e dal Bertaux.

54 La bolla di Pasquale II trovata nella Biblioteca Vaticana ci fa sapere in data 20 aprile 1117 che il Pontefice non solo confermò le possessioni ed i privilegi del monastero ad Antonio preposto di San Pietro, ma che, essendo venuto di persona a consacrare la chiesa in seguito al rinnovamento subito dal monastero per industria dello stesso Antonio e dei suoi predecessori Gherardo e Benedetto, volle in tale occasione riporre di sua mano le reliquie di San Pietro nella chiesa, creando anche Fr. Antonio Cardinale. Questa bolla, benché giudicata apocrifia da Paolo Fridolino Kehr, ha grande importanza per la storia del monastero in quanto è l'unica testimonianza che viene a confermare i grandi lavori effettuati alla fine dell'XI secolo e dei quali i monaci lasciarono memoria nella grande iscrizione del portale (G. Celidonio, Op. cit., Vol. III, p. 223).

55 L. Sorricchio, *Nicola Sorricchio, vita e bibliografia*, Atri, 1889.

56 C. I. L. Vol. IX, p. 481.

57 *Hatria - Atri*, Roma, Tipog. del Senato, 1911.

<sup>58</sup> *Il Comune Atriано nel XII e XVI secolo*. Atri, 1893. *Notizie storiche ed artistiche intorno alla cattedrale di Atri*, in *Rivista Abruzzese*, anno XII, Fasc. I, Genn. 1897.

<sup>59</sup> *Epigrafia Medioevale Abruzzese. Iscrizioni di Atri*, in *Rivista Abruzzese*, Anno XXII, 1907, pag. 427.

<sup>60</sup> Vedi l'elenco di tali documenti nelle *Notizie storiche ed artistiche intorno alla cattedrale di Atri*, in *Riv. Abruz.* citata.

## L'ARCHITETTURA NEL SECOLO UNDECIMO

La figura di Teobaldo, inviato dall'abate Giovanni III di Montecassino (a. 997-1010), assume particolare importanza storica al principio del secolo undecimo. Per opera di questo monaco, certo di già sperimentato nell'esercizio delle arti, sorge la grande chiesa della Maiella, prototipo di un'architettura speciale degli edifici benedettini d'Abruzzo, vero miracolo per quei tempi nei quali era assente completa di iniziative.

Dal monumento, quale noi abbiamo veduto, traspare tutta la potente preparazione di cantiere, sia come provvista di materiali, sia come tracciamento di un piano adottato da quella comunità religiosa, sia infine come organizzazione di maestranze.

Ed appunto risulta che il preposto Teobaldo aveva posto speciale attenzione a quest'ultimo fattore nel comporre le maestranze necessarie al grave compito, unendo ai monaci trovati a San Liberatore quelli appositamente condotti da Montecassino. Le parole del "Commemoratorium":

*"Ubi cum paucis diebus moratus essem, inspirante Deo atque juvante, cum fratrum adjutorio, quos hic invenieram et quos ego ipse susceperam, omnia edificii monasterii ex lapidibus atque cementis a fundamento construxi sicuti in presenti cernitur..."*<sup>1</sup> provano ancora una volta che l'ufficio dei monaci nelle costruzioni chiesastiche era anche quello di prendere parte attiva al lavoro.

Ma se furono sufficienti al preposto i dodici anni che corsero dal suo arrivo alla compilazione dell'inventario per innalzare il monastero e la sua chiesa, il tempo ed i mezzi forse gli mancarono per il completamento della parte bassa della facciata. La costruzione del portico e dei tre portali sembra rimanesse in sospeso per lunghi anni, nei quali è da supporre che le maestranze si adoperassero in altri edifici ora scomparsi. Poiché altrimenti si dovrebbe pensare che al periodo primo di grande attività ne succedesse un secondo di stasi completa per tutto l'Abruzzo.



Il monastero di San Pietro in Lago, fondato da San Domenico Abate al principio del secolo, ebbe vita breve (a. 1071-1523) e ci lasciò solo qualche rudere presso Scanno<sup>2</sup>; quello di Santa Maria di Cartignano, fondato dai monaci di Montecassino intorno al 1021, fu soltanto una *cella* e non ebbe importanza monumentale fino al duodecimo secolo<sup>3</sup>.

La povertà della produzione artistica può trovare forse una ragione in un avvenimento storico che grandemente interessa l'Abruzzo: l'arrivo in Italia dei Normanni d'Altavilla (a. 1035) e le loro conquiste nell'Italia Meridionale. Dopo la guerra contro i Musulmani di Sicilia questi avventurieri si erano impossessati in breve tempo di tutta la Puglia, proclamando capitale del nuovo stato Melfi, dove Guglielmo Braccio di Ferro aveva il titolo di Conte (a. 1042). Però, occupati in altre guerre, essi non poterono prima del 1092 riunire tutto il territorio abruzzese al ducato di Puglia.

"I Normanni (scrive il Faraglia)<sup>4</sup> tentarono la conquista per due vie, quelli del Ducato di Puglia mossero lungo il mare Adriatico, i Normanni di Capua presero la via della Marsica e di Valva".

"Primi a sentire la violenza degli invasori furono il Marchese Trasmondo di Chieti ed i monaci casauriensi, che possedevano quasi intera la Marca Teatina. Già Goffredo d'Altavilla, Conte di Capitanata, nel 1061 aveva occupato alcune terre di quella Marca; e nel 1064 imprese con maggior violenza la conquista il figliolo di lui, Roberto detto Loretello, da una terra di suo dominio presso Termoli. Ugo Malmozzetto compì la conquista del Pennese e forse imprese quella dell'Apruzzo" (cioè del Teramano, a. 1077).

Dal 1076 al 1097 costui fu in lotta con il vescovo di Valva, Trasmondo, che riuscì ad imprigionare, e con i monaci di Casauria, ai quali volle togliere la loro autonomia<sup>5</sup>.

E' facile comprendere come dalla prima invasione di questo popolo guerriero l'Abruzzo non poté risentire che gravissimo danno. Dice il Celidonio: "I Normanni anziché come conquistatori di un regno appaiono veri predoni di Monasteri, Vescovadi e Castelli"<sup>6</sup>. Dunque i larghi vuoti che si manifestano nella storia monumentale di questo secolo e la povertà dei documenti d'archivio da cui si possa trarre notizia di nuove costruzioni trovano probabilmente le loro origini nei saccheggi, nell'incendi e nel turbamento che ne veniva, di conseguenza, al regolare svolgersi dell'attività monastica.

Però l'abbazia di San Liberatore alla Maiella già quasi

condotta a compimento e la grande scuola che ne era derivata non potevano non esser seme fecondo di un largo risveglio dell'architettura in una terra come l'Abruzzo, dove confluivano tutte le correnti artistiche. L'importanza di questa prima scuola di Teobaldo tanto più appare grandiosa in quanto si considera che in essa possono leggersi come in uno specchio le tendenze stilistiche predominanti a Montecassino cinquant'anni avanti che l'abate Desiderio aprisse una nuova era di splendore alle arti belle innalzando sulla tomba di San Benedetto la nuova sontuosa basilica.

Se mancano i monumenti atti a collegare, con certezza di datazione, la grande chiesa della Maiella al nuovo risvegliarsi della produzione artistica con le due cattedrali di Valva e di Sulmona (a. 1075), non per questo non dovremo riconoscere nell'eloquenza dei caratteri stilistici la dimostrazione di una perfetta continuità di tecnica e d'ispirazione. La cattedrale di Valva col suo Sant'Alessandro ci dice come strette fossero ancora tra le maestranze le affinità di gusto e di metodo nel ripetere in cento applicazioni varie gli stessi principi architettonici. E solo quando, circa l'anno 1080, i maestri di Adenulfo recano nuove forme ornamentali, venute anche queste da Montecassino, s'inizia il secondo periodo, col quale la grande scuola si trasforma lentamente nella fusione delle forme bizantine col gusto lombardo già penetrato nell'architettura.

Queste cattedrali risorte dopo il Mille a nuova e più grandiosa forma ci dicono chiaramente in quanta considerazione fossero tenute dai vescovi le maestranze organizzate dai Benedettini e com'esse certamente allora si ritenessero le sole capaci di assumere grandiose costruzioni.

In quest'ultimo ventennio del secolo la scuola di San Liberatore si moltiplica, si dirama in gruppi che contemporaneamente lavorano ed apprendono sotto la direzione dei monaci a San Benedetto di Pescina, a Santa Maria in Valle Porclaneta nella Marsica, a San Pietro nella valle Tritana e sulle sponde dell'Adriatico a Santa Maria di Atri. Tutta l'arte di questo secolo, arte di ricordi, di tentativi e di pentimenti, sembra dedicata a formare uno stile che nasce e si sviluppa coll'aumentare dell'opera accentratrice dei monaci, col diffondersi del loro spirito colonizzatore.

L'organismo della chiesa benedettina discende direttamente dalla basilica romana. I piloni rettangolari o quadrati in apparecchio di conci che dividono le tre navi sono adottati come principio generale che troverà solo nella seconda metà dell'undecimo secolo e nel duodecimo qualche variante. Il Bertaux esclude che ciò avvenisse qui a causa del carattere montuoso dei luoghi, constatando che,

anche dove non mancavano materiali antichi, come a Sant'Agata dei Goti e ad Aquino, i Benedettini adottarono il sistema dei piloni<sup>7</sup>. Una più chiara spiegazione di ciò, mi sembra, potrà desumersi dallo studio delle chiese del duodecimo secolo, in cui l'edificio prende il carattere della costruzione laterizia.

Sui piloni sorgono arcate di tutto sesto ed apparecchio di cunei atti a formare la base delle muraglie della nave di mezzo. Corrono senza collegamento con le fiancate della chiesa e si prolungano fino alle semicolonne o ai semipilastri messi contro le due muraglie dei lati minori del rettangolo formanti i prospetti. La muraglia posteriore ha generalmente tre absidi semicilindriche, come a San Liberatore, a San Panfilo di Sulmona e a San Pietro ad Oratorium, talvolta una sola abside, come a Santa Maria in Valle Porclaneta, ovvero non ha absidi come a Santa Maria di Atri. Il prospetto anteriore segue con le sue linee l'organismo interno, senza prendere carattere determinato, e spesso si collega ad un portico esteriore.

Il presbiterio è formato dalla zona che precede le absidi non sempre distinta dall'aula, come a San Liberatore, con tre arcate trasversali. Sembra che la tendenza di semplificare al massimo grado la costruzione della chiesa facesse prevalere in Abruzzo il tipo icnografico di cui vedemmo un esempio in Santa Maria a Vico sul Vibrata, nel quale nessuna distinzione si avverte fra l'aula e il presbiterio. Era forse una tradizione che resisteva ancora alla novità.

Nei pochi edifici chiesastici che ci rimangono del secolo undicesimo sembra che l'esempio di San Liberatore di chiudere la zona presbiteriale con arcate e voltare le due campate minori non fosse fecondo di buoni risultati. La cattedrale di Sulmona ha subito trasformazioni troppo radicali per tentare ricerche in proposito, e solo San Pietro ad Oratorium accenna a un arcone che doveva sorgere nella nave di mezzo e forse non fu mai costruito.

Miglior fortuna ebbe l'esempio di San Liberatore nell'organismo architettonico e decorativo. L'uso degli archi concentrici tagliati nel vano delle muraglie, destinati ad alleggerire la massa ed a slanciare le linee, veniva certamente di Lombardia, ove non mancano esemplari antichi<sup>8</sup>, e noi lo troviamo qui applicato nelle finestre absidali con la luce che si restringe per gradi e nelle muraglie presbiteriali ove poggiano le due crociere. Così le stesse maestranze di questa scuola quando, per la prima volta forse, dovettero tagliare il portale del prospetto posteriore a Santa Maria di Atri, ricorsero a questo sistema infallibile per ottenere molto effetto con poca spesa.

Lo stesso avveniva per l'uso delle arcatelle cieche colleganti le lesene o le semicolonne cordonali, per le bifore del campanile sorrette da colonnine minuscole a confronto dei grandi pulvini a stampella, elementi tutti che per essere qui applicati, a quanto sembra, per la prima volta in Abruzzo, poterono avere un'efficacia diretta sull'avanzamento dell'arte di costruire nelle chiese dei dintorni. E infatti un bel monumento ci parla di questa influenza in modo evidentissimo. La chiesa di Sant'Alessandro, unita alla vecchia cattedrale valvense, prende l'organismo completo dell'architettura a volte tutta speciale di questa prima scuola, che porta in trionfo le linee classiche dell'antichità romana. Le quattro grandi crociere spiccate sulle semicolonne, dove la *cornice benedettina* fa da capitello, sono il primo e più grande successo dell'architettura lombarda vestita di particolari dello stile classico.

Ma dove finalmente la scuola di San Liberatore si vede prender possesso veramente regionale è nel campo della decorazione architettonica.

L'arte dell'intaglio sulla pietra, così strettamente connessa ad un'architettura basata su principi schiettamente latini, mi ha fatto trovare nei suoi caratteri peculiari il filo che collega il primo e più importante centro artistico con le sedi che ne seguirono l'esempio.

I primi monaci venuti in Abruzzo nel 1007 sono stati da noi riconosciuti soprattutto nell'applicazione varia della cornice classica a Sulmona e nel Sant'Alessandro di Valva nel 1075, a San Benedetto di Pescina, a Santa Maria in Valle Porclaneta nel 1077 o 1080, a San Pietro ad Oratorium avanti al 1100, ammirando come uno stile in formazione tenacemente si conservasse a fianco delle nuove tendenze portate da maestri che venivano dalla Lombardia o dall'Oriente a riempire i vuoti inevitabilmente scavati dagli anni. Così abbiamo potuto riconoscere come alla vecchia scuola di Teobaldo si mescolassero i maestri di Adenulfo giunti da Montecassino nel 1080, al tempo dell'abate Desiderio, i quali, prima a San Liberatore e poi a San Pietro ad Oratorium e ad Atri, seppero arricchire di nuovi elementi il patrimonio finora povero della decorazione architettonica.

Tutti i monumenti che sono stilisticamente legati a San Liberatore assumono così un carattere concorde in cui è evidente lo studio da parte di chi li concepiva di perpetuare gli elementi dello stile romano anche attraverso il secolo undicesimo.

Nella tendenza generale di rinnovamento ecco dunque apparire in Abruzzo una scuola che avanza con l'obiettivo

di formare uno stile nuovo che sia continuazione della grandezza romana ed alito di novella generazione. Non è più l'epoca in cui l'architettura classica sopravvive nei frammenti tolti alle cadenti rovine; in questo nuovo stile vi è tutta la coscienza di chi crea in base a classiche tradizioni e assorbe dal volgere dei tempi quel tanto di vitalità che assicuri una lunga esistenza all'opera sua. E lo sforzo apparirà più evidente quando, nello studio dei monumenti che seguono, questa tendenza si vedrà ancora qua e là sollevare arditamente la decorazione architettonica a fianco dei metodi romanici.

## NOTE

<sup>1</sup> Gattula E., *Op. cit.*

<sup>2</sup> Celidonio, *La diocesi di Valva e Sulmona*, Vol. II, pag. 96.

<sup>3</sup> Id., id., Vol. III, pag. 127.

<sup>4</sup> *Corografia Abruzzese Medioeva-*

*le*, pag. 222.

<sup>5</sup> *Chronicon Casauriense.*

<sup>6</sup> *Op. Cit.*, V. III, p. 12.

<sup>7</sup> *L'Art dans l'Italie Mérid.*, p. 170.

<sup>8</sup> La chiesa della Trinità a Castellazzo Bormida, la chiesa di San Lorenzo di Tigliole, la chiesa di Rivolta d'Adda ed altre dimostrano che in Lombardia era molto usato l'arco multiplo concentrico.

PARTE TERZA

*i monumenti benedettini  
del secolo duodecimo*

LA SCUOLA DI SAN LIBERATORE

Tra le opere benedettine del secolo duodecimo ho potuto raggruppare in prima linea quelle che per caratteri stilistici e per ragioni storiche presentano una diretta discendenza dalla scuola di San Liberatore e ne formano la naturale continuazione. Le maestranze addestrate alla grande badia della Maiella non potevano disperdersi tutte d'un colpo alla fine del secolo undicesimo; e pur mentre giungevano dal settentrione le nuove e più larghe concezioni, che vedremo accentrate presso la nuova Cattedrale Valvese, esse dovevano necessariamente continuare la loro operosità nelle sedi minori, ove più urgente si presentava il bisogno di nuovi edifici chiesastici.

Santa Maria di Bominaco (Primi anni del XII secolo). — La famosa abbazia dominava dalla vetta di un colle corone di monti e campagne selvagge che i monaci industri dissodavano. Ed anche ora giungendo ai piedi di quel rudere che guarda così da vicino la chiesa di Bominaco e che fu castello turrato, non si sa quale forza avesse lì il predominio, la civile o la religiosa.

Togliamo dal Piccirilli<sup>1</sup> che “Le carte dell’abbazia di Bominaco andarono quasi tutte disperse, e fra questa anche il *Registrum actorum et scripturarum S. Mariae de Bominaco*, ms. in folio, che si conservava nell’archivio del convento nel 1742, come ricorda l’Antinori alla pag. 97 delle *Antiq. Ital. medii aevi* del Muratori”.

I primitivi monaci dipendevano da Farfa. La *Cronica Farfense*, che afferma essere stato Odorisio il fondatore di *San Peregrino*, antico titolo della chiesa, dice a pag. 560 che il Re Corrado confermò “*in comitatu Balbensi Ecc. m S. Peregrini in quo Comiti Oderisio Mon. m compertinere videtur*” e a pag. 585-587 - “*In Com. Balbensi in quo Comiti Oderisius Mon. m costruxit*”.

Anche l’Antinori lasciò scritto che Santa Maria di Bominaco<sup>2</sup> venne fondata, o meglio dotata da Odorisio, figlio

di Bernardo, Conte di Valva, nell'anno 1001; nella quale occasione vi avrebbe introdotto altri uomini, benché la chiesa appartenesse ai Farfensi, ed in Roma il superiore fosse riconosciuto Preposto.

Ma tutto ciò viene contestato dal Celidonio<sup>3</sup>, il quale crede il monastero fondato da Ugo di Gerberto nel 1093. "Ugo di Gerberto, di nazione francese, quel medesimo che donò a S. Pelino S. Benedetto in Perillis nel 1092, e forse edificò S. Alessandro, donò ancora al medesimo S. Pelino ed al Vescovo Giovanni nel 1093 le Chiese di S. Maria e S. Pellegrino in Mamenacu".

Tale notizia, fondata su di un documento di provata antichità esistente nell'archivio di San Panfilo, fasc. 69, mi sembra non provi a sufficienza l'asserzione del Celidonio. Anzi dalla sua testuale traduzione risulta che Ugo di Gerberto dona ed offre all'episcopato e alla chiesa di San Pelino il suo monastero di Bominaco insieme al castello con relative pertinenze, cioè con tutte le chiese, i libri e ornamenti ecclesiastici, terre, vigne, selve, prati, pascoli, campi, mole e i corsi d'acqua; le quali cose, al dire dello stesso Ugo, sono contenute nella carta che il Conte Ode- risio aveva fatta per il monastero stesso.

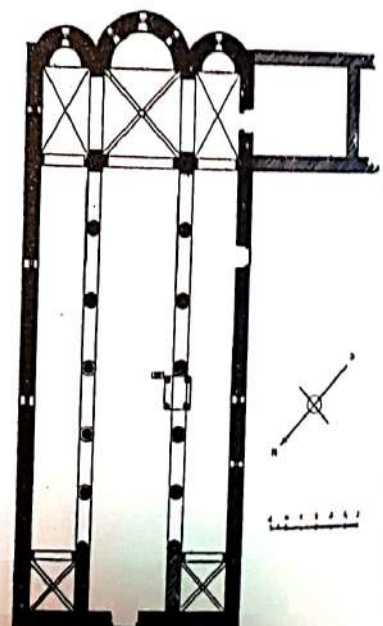
Ammessa quindi l'esistenza del cenobio avanti alle donazioni del Conte Odorisio, come si può sostenere che Ugo di Gerberto ne fosse il fondatore nel 1093? Credo piuttosto che il monastero, passando alla dipendenza del Vescovo di Valva Giovanni, risentisse benefici tali da potersi permettere una sede più grandiosa.

I caratteri stilistici del monumento mi permettono di dimostrare che appunto a questa data può assegnarsi l'inizio di una nuova grande chiesa abbaziale, quella che oggi ammiriamo trasformata internamente con aggiunte barocche. La sua pianta a tre navi e tre absidi conserva il tipo basilicale di San Liberatore in cui sono introdotte le colonne in luogo dei pilastri delle navate (fig. 82). Solo il presbiterio chiuso da tre piccoli archi trionfali su piloni a sezione cruciforme fu coperto da tre volte a crociera con la campata centrale rinforzata da costoloni. La copertura dell'aula rimase a tetto finché non si decorò interamente con volte barocche.

Il monastero si appoggia alla chiesa dalla parte destra; ma ne rimangono poche muraglie in corrispondenza del presbiterio, dove appaiono rifacimenti più tardi e un'elegante bifora ad archetti trilobati.

Non è possibile studiare i particolari di Santa Maria senza ricollegarli direttamente a quella grande scuola che tenne il primato in Abruzzo per tutto il secolo undicesimo e di

Fig. 82 - Bominaco:  
S. Maria - Pianta







*Fig. 83 - Bominaco: S. Maria - Prospetto*

cui qui troviamo una magistrale continuazione. L'edificio, incominciato forse qualche anno dopo il 1093, al principio del nuovo secolo poteva già essere compiuto, data la grande semplicità architettonica delle muraglie perimetrali; ma tutta la decorazione plastica ravvivante la nudità dell'organismo, così minuta e paziente, doveva richiedere un più lungo periodo di lavoro.

Il prospetto è una nuda muraglia in apparecchio di pietre conce terminata a timpano nella parte centrale, ed orizzontalmente nelle due ali corrispondenti alle navatelle. Sull'ala destra un campanile a tre fornici si unisce al corpo di mezzo, e forse, malgrado i restauri a cui fu sottoposto, conserva le ossature antiche e la primitiva cortina. Sul prospetto un semplice portale ed un finestrone arcuato formano tutta la decorazione (fig. 83).

Il vano d'ingresso rettangolare si apre nella muraglia senza rilievo nelle spalle e nell'arco di scarico (fig. 84). L'archivolto, sagomato all'uso di San Liberatore, entra con la doppia corona un poco indietro nel vivo. Gli ornamenti plastici ripetono nella treccia del listello e nel doppio giro di *palmette a pannocchia* i motivi preferiti di questa scuola, con identico mezzo rappresentativo; giacché è evidente anche qui lo sforzo di mantener vivi gli spigoli delle parti rilevate evitandone la modellatura (fig. 85). Strana è la decorazione dell'architrave con un piccolo leone nel mezzo, cinque *palmette a pannocchia* alla destra, cinque fiori stelliformi riquadrati da doppio giro di nastro a sinistra, vago ricordo della tecnica e del gusto predominanti nel nono e decimo secolo.

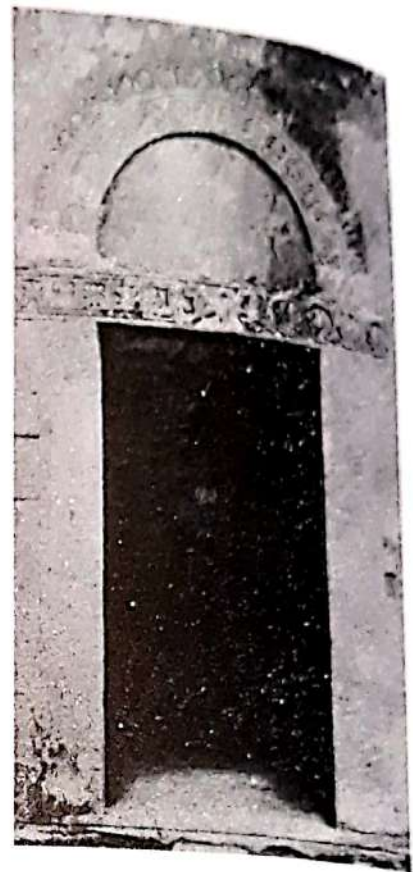


Fig. 84 - Bominaco:  
S. Maria - Portale



Fig. 85 - Bominaco:  
S. Maria - Archivolto del portale

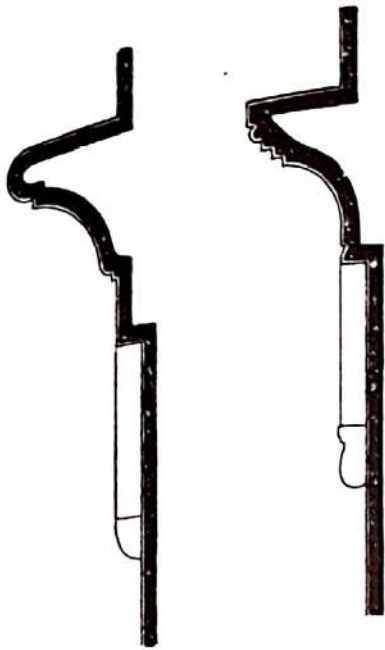


Fig. 86 - Bominaco:  
S. Maria - Profili di cornici

Fig. 87 - Bominaco:  
S. Maria - Porta del fianco



La finestra al di sopra del portale è inquadrata da pilastri e archivolto sporgenti dalla muraglia, sostenuti da quattro leoncini a tutto rilievo che balzano fuori con la parte anteriore del corpo e stringono le vittime tra le zampe. Ma qualche opera di restauro in vari punti del finestrone fa dubitare che questi animali vi siano stati introdotti in altra epoca. Se diversamente si potesse dimostrare, i quattro leoni rappresenterebbero i più antichi esempi esistenti in Abruzzo di questo importantissimo elemento della scultura monumentale.

L'attuale copertura a tetto della chiesa obbligò ad un rialzamento delle muraglie di circa m 1,50 e diminuì la pendenza delle falde, sicché si perdette quasi tutta la cornice di coronamento dei due timpani della nave maggiore. Qualche concio fortunatamente lasciato in sito conserva il taglio primitivo e stabilisce l'antica pendenza dei frontoni.

Il coronamento di prospetto cominciava a destra più in basso della cornice del campanile ed a sinistra subito al di sopra di una porzione di cornice che abbraccia lo spigolo di questo corpo. Si presume che avesse una sagoma a gola diritta eguale a quella che copre le ali delle navatelle, o un aspetto simile all'altra cornice ad arcatelle del fianco. Ed allora quel tratto di cornice a mensole collocato sullo spigolo non rappresenterebbe che uno studio di imitazione romana, lasciato lì dai Benedettini a ricordo della loro ammirazione per le forme classiche<sup>4</sup>.

Il fianco di sinistra della chiesa, deturpato da quelle rialzature di cui ho fatto cenno, conserva nella sua uniforme lunghezza solo una porticina, qualche finestra e le cornici di coronamento. Le arcatelle della cornice superiore nascono da larghe lesene d'angolo, poggiano su piccole mensole e sostengono un finale fortemente sagomato senza intaglio (fig. 86). Entro le lunette risaltano simboli ed emblemi primitivi, come patere, cerchi, fiori circolari e stellati, due serpi ed altre fantasie.

Gli ornamenti si profusero nella porticina e nelle quattro finestre a feritoia della navatella, come se si volesse con ciò riparare alla deficienza decorativa delle linee architettoniche. In questa porta secondaria grandi fiori isolati a doppio giro di petali invadono tutto il campo dell'archivolto, che risalta sulla lunetta incavata per mezzo di una sagoma ad ovoli e dentelli, mentre lo stesso elemento floreale legato da gambi serpeggianti appare leggermente tracciato nell'architrave, come se la scultura fosse stata abrasa. (fig. 87).

Nelle finestre a feritoia gli ornamenti prendono maggior vita e varietà. La prima verso le absidi ha sculture rozzissime nell'archivolto, le quali rammentano l'età barbarica; la

seconda è circondata da ricca zona floreale nascente da due fiere poste in basso entro formelle (fig. 88); la terza ha mostra a volute chiudenti palme e due formelle triangolari mistilinee di fianco all'archivolto, chiudenti un leone e una leonessa; la quarta si circonda di sola mostra decorata a gambi simmetrici e palmette ricadenti.

Sul prospetto posteriore scomparvero il frontone di coronamento della nave maestra e le cornici delle navatelle seguenti la pendenza dei tetti. Due absidi rimasero quasi intatte, la terza perdette ogni decorazione, ma non mancherebbero elementi per risarcirla (fig. 89).

Splendido esempio dell'architettura di quest'epoca è la tribuna centrale, slanciata nelle proporzioni, ricca di fantasia decorativa ispirata alla più grande libertà stilistica. È scompartita in tre campate da semicolonne sorgenti da alta zona basamentale, le quali, mutate poi in pilastri, terminano in capitelli originalissimi. Un coronamento di nove arcatelle collega i sostegni intermedi con le lesene estreme. In ogni campata si apre la feritoia con strombi e ricche decorazioni esteriori. La tribuna della nave di sinistra è anche conservatissima nella cornice a semplice scivolo, nelle arcatelle su mensoline lisce e nella feritoia di centro.

I particolari più interessanti di queste absidi sono:

- 1 Le basi delle semicolonne ad alta sagoma fatta di un doppio toro su plinto scantonato e ornato di incisioni che sembrano ricami. Si legano alla grande gola che copre la risega dell'alta zoccolatura mediante leggeri ornamenti floreali e volutine angolari (fig. 90).  
I capitelli di questi sostegni (nella parte alta divenute lesene). Ambedue sono tagliati a tronco di piramide e portano sulla fronte l'uno un'aquila romana, l'altro una grande foglia d'acanto diritta.
- 2 La cornice di coronamento ad archetti semplici e nudi; originalissima nella sagoma, contiene qualche tentativo di sesto a ferro di cavallo.
- 3 La feritoia centrale maggiore delle altre due. Ha le spalle e l'archivolto contornato da larga mostra in cui si svolgono nastri annodati nascenti da un animale bicipite. Grandi rose di fattura delicatissima, fiori e frutta a grappoli riempiono i grandi cerchi degli annodamenti e i risultanti spazi intorno<sup>5</sup> (fig. 90).
- 4 La feritoia a sinistra adorna anch'essa di larga mostra, in cui salgono due ramoscelli a grandi foglie originiate da due nascimenti diversi, cioè un leone da una parte e due alberelli a forma di cipresso dall'altra.
- 5 La feritoia a destra, anormale nella forma che assume la grande mostra decorativa. Anche qui i nascimenti

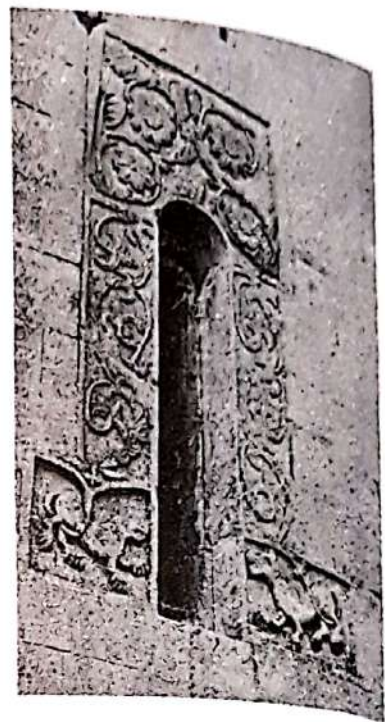


Fig. 88 - Bominaco:  
S. Maria - Finestra del fianco



*Fig. 89 – Bominaco: S. Maria - Prospetto posteriore*



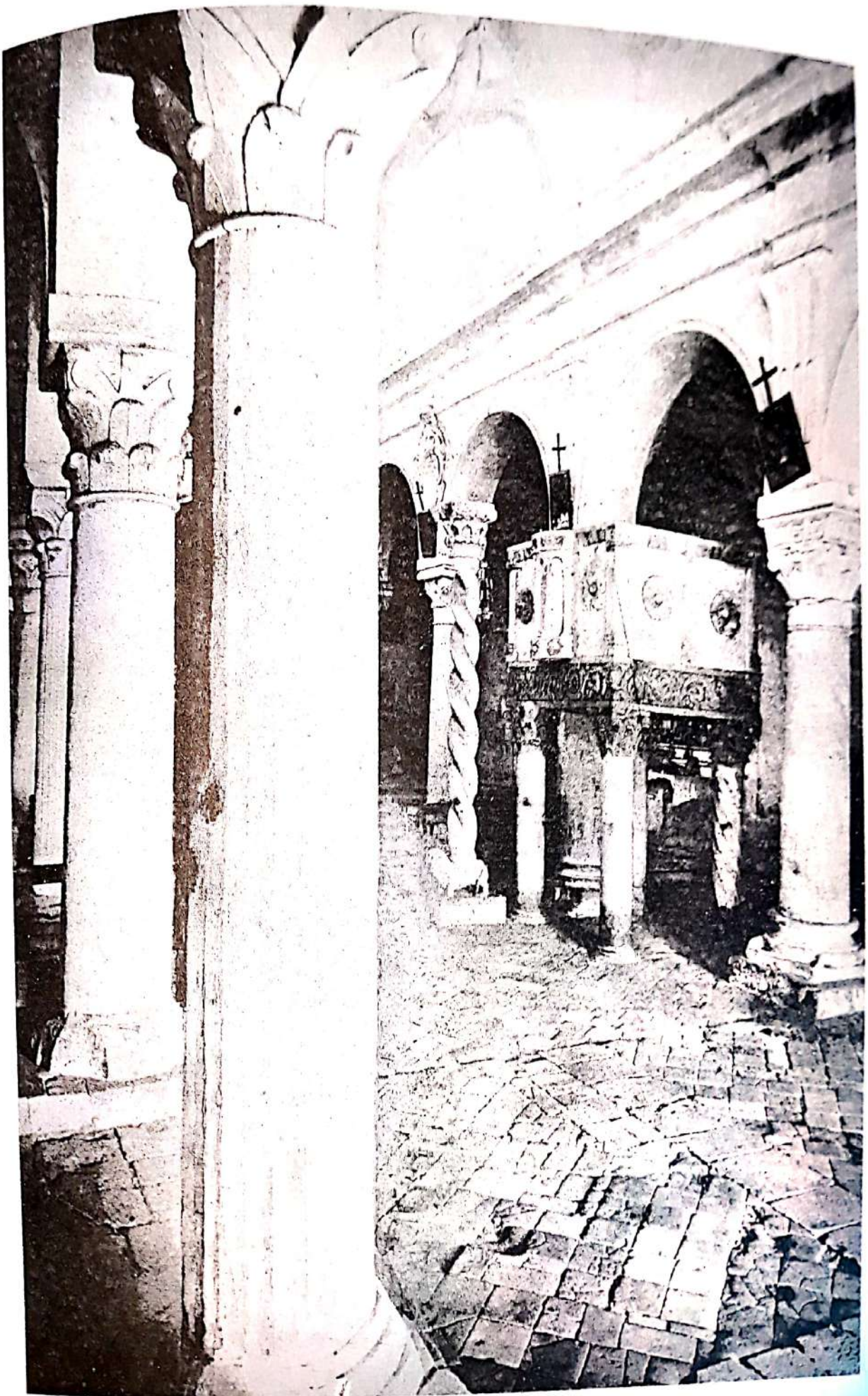
Fig. 90 – Bominaco:  
S. Maria - Particolare delle absidi



Fig. 91 – Bominaco:  
S. Maria - Particolare delle absidi

sono due, ma eguali l'uno all'altro e tratti dalle candelieri classiche. Vi partono due ramoscelli sviluppati in grandi volute recanti fiori e frutta simmetricamente disposti (fig. 91).

Le absidi minori hanno anche una zona basamentale a forma di alta zoccolatura ricorrente con quella della parte centrale, ma non portano sostegni divisorii. La cornice ad arcatelle con mensoline poggia sulle lesene alle estremità della curva. Una sola feritoia rimane nell'abside in *cornu Evangelii* a richiamare la sfarzosa decorazione del centro e



*Fig. 92 – Bominaco: S. Maria - Interno*

ripete nella mostra il motivo dei tralci ascendenti con grandi fiori studiati dal vero.

E siamo finalmente all'interno. Gli *abbellimenti* barocchi non coprono le colonne delle navate, che insieme al mirabile pulpito e al candelabro formano un complesso raro in Abruzzo (fig. 92). Le dodici colonne sono disuguali nelle dimensioni dei fusti e nella forma delle basi e dei capitelli, ma evidentemente tutte uniformate ad un unico concetto stilistico. Donde provengono i fusti monolitici di calcare compattissimo non è facile rintracciare. Le differenze troppo notevoli che si riscontrano in essi fanno escludere l'ipotesi che fossero lavorati dalle maestranze dei Benedettini. Il loro diametro varia da 50 a 80 cm. L'entasi talvolta non esiste o si presenta troppo accentuata in un solo senso; le scanalature, ove esistono, risentono della fattura classica. Vi è tanto da sospettare che questi materiali tolti alle rovine della vicina Peltuino fossero qui trasportati e ridotti al nuovo uso scorciandone le estremità.

Le basi in migliore stato di conservazione si giudicano invece espressamente lavorate per Santa Maria e lo indicano le sagome con le quali venne molto liberamente interpretato il tipo attico, spesso fornito di foglie protezionali. I capitelli, egualmente creati per la nuova chiesa, risolvono in modo abilissimo il problema di raccordare i differenti diametri dei fusti con l'imposta delle arcate, e possono dirsi tutti ispirati ad un medesimo tipo imitante grossolanamente il corinzio.

Si compongono di un collarino e due ordini di otto foglie dalle quali in ogni faccia escono robusti caulicoli in forma di larghi nastri che ai quattro spigoli s'incontrano ripiegandosi in volute; di un sottile abaco a semplice tavoletta leggermente incurvato nel mezzo dei lati, ove risalta una protuberanza di aspetto variato. Al di sopra vi poggia una grossa lastra sagomata in vario modo, la quale funge da *cornice d'abaco* e serve a facilitare l'appoggio dell'arco (fig. 93).

Sarebbe troppo lungo descrivere le differenze che si verificano nello sviluppo di quest'organismo, anche perché la fretta della costruzione obbligò a porre in opera la maggior parte dei materiali prima che fossero terminate le decorazioni. Ciò si desume dalle forme rigide e massicce del fogliame che circonda la campana, talvolta lasciato nella sua massa legnosa senza modellatura e frastagliamento.

Gli esemplari più completi appartengono alle due colonne vicine all'ingresso, le quali rimasero per un lato nascoste dalla muratura addossatevi quando si chiusero le due prime arcate, ed alla terza colonna dal lato dell'Evange-



Fig. 94 - Bominaco:  
S. Maria - Capitello



Fig. 93 - Bominaco:  
S. Maria - Particolare dell'interno



Fig. 95 - Bominaco:  
S. Maria - Particolare del presbiterio



lio<sup>6</sup>. Tali capitelli presentano la loro massa ingentilita dal fine lavoro di uno scalpello che corse carezzevolmente su per le foglie, attorno ai caulicoli, nell'abaco e nel sovrastante coronamento per ammorbidire la rigidità della pietra con un frastagliamento delicatissimo e paziente, ma privo di quella vita che anima la scultura monumentale delle scuole più tarde (fig. 94). In essi possiamo riconoscere la più alta espressione di quella tecnica iniziata a San Liberatore circa il 1080, secondo la quale lo scalpello incide con leggeri solchi quasi pauroso che il troppo rilievo debba nuocere all'effetto di cesello che si vuole imprimere sulla pietra. Nella scelta dei motivi ornamentali vi è grande povertà. L'acanto è trattato come la palma, e non mancano ricordi degli intrecciamenti con nastri a duplice e triplice solco triangolare.

Lo stesso carattere appare qua e là manifesto negli altri capitelli che, pur rimanendo incompiuti, ebbero alcune loro parti carezzate da un intaglio delicato come ricamo.

Le forme di quei grossi cuscini, che chiamiamo *cornici d'abaco*, varia dalla semplice tavola a spigoli vivi a quella che ha sottoposto un toro più o meno grande o uno scivolo e arriva al modello più complesso (terza colonna di destra), in cui tra l'abaco e la tavola quadrangolare s'interpone un tronco di piramide rovescia diviso nelle facce in formelle con rosoni (fig. 92).

Uno dei capitelli che più si allontana dal tipo comunemente adottato, cioè l'ultimo in *cornu Evangelii*, il quale, sorgendo su di un grosso fusto, ebbe le proporzioni più schiacciate degli altri e non poté elevarsi che in un solo ordine di foglie incompiute, ha pure questo tronco di piramide ridotto a minori proporzioni e decorato con una treccia in cui torna a riesumarsi la tecnica italo-bizantina.

La costruzione del presbiterio con le tre volte a crociera mostra ancora sotto le intonacature una buona mescolanza di pietrame minuto e pietra concia dovuta alle stesse maestranze, che vollero lasciarvi un nuovo segno del senti-

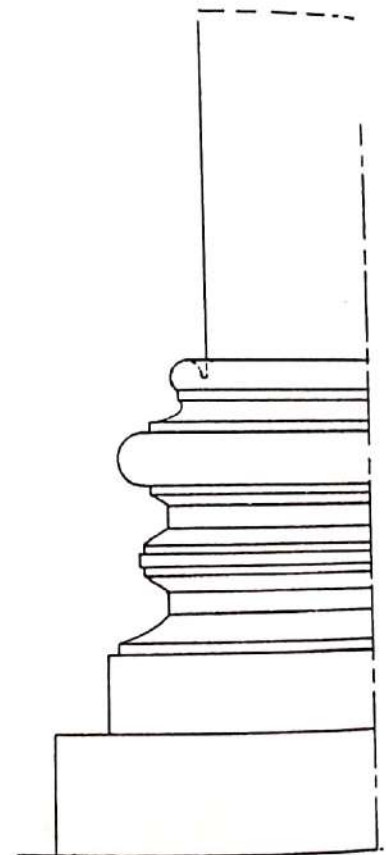
mento classico di cui si erano fatte un canone. Nelle cimase delle larghe lesene a fianco delle absidi rimangono tuttora due *cornici benedettine* intagliate a dentelli, ovoli, mensoline, tortiglioni, prive di risvolto e lasciate mozze alle estremità secondo il facile uso oramai adottato. E nell'intradosso a contatto con la cornice di sinistra vi è un principio di decorazione romana a lacunari, divisi in cassettoni geometrici contornati da ovoli e da tortiglioni e con i fondi adorni di fiori circolari (fig. 95). Questa decorazione occupa soltanto una quinta parte dello sviluppo intradossale dell'arco e sembra lasciata lì come un modello destinato a più ampie soluzioni di un problema che non si aveva la forza di risolvere. Un frammento simile si trova nella quinta arcata dell'aula in *cornu Epistolae*.

Il monastero donato da Ugo di Gerberto alla diocesi di Valva appare così arricchito di una nuova chiesa elevata con semplicità di mezzi, ma non priva di quel complesso d'opere d'arte che la pongono in prima linea d'importanza tra i monumenti abruzzesi. Le nude muraglie, i colonnati interni, le tre grandiose absidi sorsero con unico indirizzo dovuto a principi oramai conosciuti, per opera delle stesse maestranze che i Benedettini avevano diramato da San Liberatore nell'ultimo ventennio del secolo trascorso. Ma difficile tra tanta mole di lavoro riesce circoscrivere entro caratteristiche speciali l'opera individuale di artisti che si succedettero, si sostituirono, si mescolarono nella comunanza di una stessa arte.

La vecchia scuola di Teobaldo è rappresentata da quel gruppo di artefici vincolato alle tradizioni non ancora spente, per le quali tutta la decorazione era legata al classicismo che imponeva la *cornice benedettina* come mezzo unico di creazione. Questo gruppo sembra così fanatico del gusto romano, che, anche quando non occorre, lascia i suoi studi infissi su pel monumento come vedemmo nel tratto di cornice in facciata e nei lacunari applicati nell'interno.

Un secondo gruppo sostiene la decorazione caratteristica dei portali di San Liberatore col suo sfarzoso impiego di una tecnica fine e precisa che si rivela nell'archivolto d'ingresso e nella rifinitura di alcuni capitelli. E finalmente un artefice con caratteristiche del tutto indipendenti si mescola ai sostenitori delle vecchie teorie per iniziare l'uso delle grandi decorazioni floreali applicate nella porticina del fianco e nelle otto feritoie. Con lui incomincia lo studio del vero, sia quando colloca su nascimento tratto dal classico quei bellissimi fiori chiusi entro nastri girati a cerchio, sia quando scolpisce timidamente le aquile romane dei prospetti? (fig. 96).

Fig. 96 — Bominaco:  
S. Maria - Base di colonna



Il capitello vi posa senza collarino e serve semplicemente a ridurre a forma quadra l'appoggio dell'arco che conserva lo spessore eguale al diametro del piedritto (*fig. 101*).

All'esterno la chiesa è rivestita di cortina di pietra conca, che specialmente nelle absidi presenta buona costruzione di tipo lombardo, con disposizione simmetrica di lesene di rinforzo e coronamento ad archetti pensili.

La nave maggiore accusa, nella parte alta, qualche restauro del Rinascimento nelle arcatele delle fiancate e nel prospetto posteriore, con impiego dei materiali di cotto propri della regione Teramana.

Il prospetto, rinforzato da speroni di muratura recente, ha perduto forse la sua forma primitiva e non ha linee architettoniche. Solo il portale attira tutta la nostra attenzione per la ricchezza delle sculture e per una lapide incisa nello stipite di sinistra con la data del lavoro:

+ ANNI ABI  
NCARNA  
IONE DNI  
NOSTRES  
IESV XPI  
SVNT M  
CVIII  
INDC  
IONE XV.

Ripete lo schema della scuola di San Liberatore semplificato al massimo grado. E' sparita la doppia corona dell'archivolto e l'architrave ha preso le forme più misere. Sopra gli stipiti appaiono per la prima volta due rudimentali capitelli (*fig. 102*).

Ma un ornamento ricco ed esuberante anima la freddezza delle pietre macchiate dai licheni. Due candelieri d'acanto, espressive reminiscenze di stile classico, sorgono dal basso degli stipiti per sollevarsi in ampie volute, che stringono grandi fiori a stella, fino ai capitelli in cui la libera ispirazione segna una nota di manchevole senso decorativo. Più che capitelli sono piccole zone di foglie di palma, allineate per diritto le une accanto alle altre, senza collegamento. Su di esse sembra che l'architrave si trovi a disagio e debba schiacciarle col suo peso.

A fianco degli stipiti, sulla stessa pietra, piccole candelieri fiancheggiano le maggiori, imitandone l'andamento a voluta, senza però salire a tutta altezza. Quella di destra è sormontata da un agnello che si rivolge verso un fiore, quella di sinistra termina alla base dell'iscrizione ricordativa.

L'architrave, bassissimo, ha nel mezzo scolpiti due piccoli



Fig. 99 - Guardia Vomano:  
S. Clemente - Capitello



Fig. 100 - Guardia Vomano:  
S. Clemente - Capitello

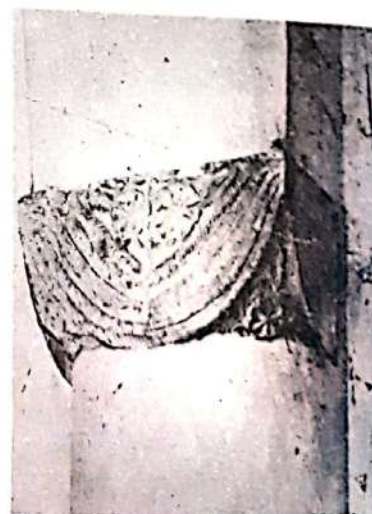


Fig. 101 - Guardia Vomano:  
S. Clemente - Semicolonna



*Fig. 102 – Guardia Vomano: S. Clemente - Portale del 1108*

leoni all'indietro ed ai lati formelle quadrate con piccoli fiori.

Nell'archivolto si ripete il tralcio serpeggiante, dove la foglia d'acanto si riduce alla minima espressione per lasciare il posto a grandi foglie di piante acquatiche messe in luogo dei rosoni.

La storia non ci ha tramandato il nome del geniale ornataista, ma non tardai a riconoscerlo nello stesso che aveva arricchito con eguale ardimento le finestre del fianco e delle absidi di Santa Maria di Bominaco.

L'opera sua svolta sulle muraglie di quest'abbazia è così nettamente precisata nei motivi ornamentali, nelle forme dei fiori e delle foglie largamente applicate, nella tecnica incerta e convenzionale con cui tratta gli animali simbolici accanto al delicatissimo verismo delle parti floreali, che ben a ragione nel raffronto delle sue opere si deve leggere la stessa anima d'artista e la stessa mano abilissima.

Dall'insieme della produzione inerente alla nuova chiesa di San Clemente dobbiamo riconoscere come la mancanza dei mezzi e la fretta dell'esecuzione non permisero di raggiungere quell'unità stilistica che le maestranze girovaghe andavano cercando e che contemporaneamente a Bominaco incominciava ad esplicarsi.

I vari tipi di capitelli messi in opera appena sbozzati, la nessuna decorazione della zona presbiteriale, la ruvidezza della muraglia di prospetto ci dicono come si procedesse con mezzi troppo incerti e inadatti all'abbellimento della nuova San Clemente.

La grande scuola della Maiella nel dividersi in gruppi di maestranze s'era troppo smembrata degli elementi fattivi che potevano conservarle unità stilistica e carattere continuativo. Ed è questo lato manchevole, forse riconosciuto dai monaci, che portava alla necessità di attirare i più grandi maestri del tempo per arricchire le parti più nobili dell'edificio.

**Santi Giovanni e Vincenzo a Turrivalignani** (Prima metà del XII sec.) — Laddove le ultime pendici della Maiella stringono la valle del Pescara, Turrivalignani s'affaccia come un castello dall'alto di una rupe. Là presso è una chiesa dedicata ai Santi Giovanni e Vincenzo, modesto edificio di speciale interesse per la storia dell'architettura, fortunatamente restaurato dal Ministero nel 1902<sup>8</sup>.

Nessun documento finora è venuto a dar luce sulle origini e sulle vicende del monumento, che ebbe evidenti affinità con i vicini monasteri di San Liberatore e San Clemente a Casauria non ancora risorto a nuove forme.



*Fig. 103 – Turrivalignani: SS. Giovanni e Vincenzo - Interno*

La chiesa ha la pianta basilicale ad un'abside, tre navi divise da due file di sostegni di varia forma e cinque arcate ineguali per ogni lato. La metà anteriore dell'aula è al livello dell'ingresso, la metà posteriore ha una profonda cripta ottenuta col rialzamento della zona presbiteriale sul pendio della collina. Ne risulta un effetto scenico derivato dallo sbalzo fra i due livelli interni, dalla gradinata nel mezzo della nave maggiore e da due brevi parapetti separanti la parte alta dalla parte bassa delle navatelle. Una lieve rastremazione è visibile nelle linee longitudinali della pianta con ufficio di acquistare maggior larghezza verso la zona presbiteriale (fig. 103).

I sostegni che dividono le navate sono di forme differenti e originalissime; e conservando i capitelli uno stesso piano di livello, ne deriva che i fusti, di già abbastanza massicci nella parte anteriore, acquistano nella zona presbiteriale proporzioni così tozze da sembrare che un terzo ne rimanga sepolto nel pavimento.

L'abside, molto piccola e disadorna, si alza slanciata insieme alla nave di mezzo, che supera fortemente le due laterali. La cripta voltata a botte è divisa in tre spazi o navatelle da arconi; ha una piccola abside in corrispondenza della superiore e quattro feritoie per la luce. Il suo altare, composto di una lastra di calcare sostenuta da quattro rozzi fusti di colonnette, si trova avanti all'abside, nel cui punto di mezzo è un altro fusto destinato a sorreggere un'antichissima e logora statua di San Vincenzo. Le pietre delle colonnette appaiono tagliate appositamente per il loro ufficio e tutto l'insieme dell'altare ha caratteri di indiscutibile antichità.

La chiesa superiore è dedicata a San Giovanni Battista del quale esiste una statua moderna sull'altare di muratura messo ad ostruire l'abside. Nessuna ricchezza di materiali e di decorazioni disturba l'interesse che destano i sostegni divisorii per la strana promiscuità delle forme. A sezione quadrata in apparecchio di conci sono:

- 1 I due pilastri addossati al muro di facciata, con rudimentali cimase ottenute l'una con semplice listello, l'altra con un masso intagliato a mensoline.
- 2 Il primo ed il secondo pilastro di sinistra, dove i massi a tronco di piramide rovescia indicano come i capitelli dovessero scolpirsi in opera.
- 3 I due pilastri corrispondenti al limitare del presbiterio, i quali simmetricamente s'armonizzano nella massa e nella decorazione dei capitelli. In essi le facce leggermente curvate a gola diritta si rivestono del minutissimo intaglio delle lunghe foglie di palma messe a con-



Fig. 104 - Turrivalignani:  
SS. Giovanni e Vincenzo -  
Capitelli di destra

Fig. 105 - Turrivalignani:  
SS. Giovanni e Vincenzo -  
Capitelli di sinistra



tatto l'una dell'altra e tutte egualmente stilizzate con lunghi solchi a ventaglio. Ma queste foglie sembrano schiacciarsi al peso delle arcate.

Fusti a sezione circolare in apparecchio si trovano nel primo e nel secondo piedritto di destra, ideati come due vere colonne con enormi basi attiche fatte di due soli tori, senza listello e plinto e con capitelli a campana sorgenti su grosso collarino. In ambedue fu ripetuta la stessa decorazione vegetale dei pilastri descritti, cioè lo stesso fogliame di palma lanceolata, ma disposto in modo da ricordare il capitello corinzio. Uno ebbe tutta la campana fasciata dalle rigide palme aderenti, nell'altro questa decorazione si limitò alla metà inferiore e si aprì come a formare un calice da cui uscirono quattro foglie triangolari e otto rozzi caulicoli a riempire gli spazi interposti.

Altri modelli originalissimi sono nei sostegni che precedono le ultime due arcate del presbiterio; di maggiore ampiezza delle altre, in quanto si compongono di una strana mescolanza tra le forme della colonna e quelle del pilastro. In *cornu Epistolae* il fusto esce dal pavimento senza base e va fino al collarino con sezione mistilinea, come se avesse in sé innestata una colonna, e s'interrompe per breve tratto per dare alle facce l'aspetto di grandiose T. Il collarino, molto sottile, segue le movenze del fusto, ed il capitello a campana, rivestito delle solite foglie di palma lunghe ed ispide, assume necessariamente la strana forma adatta a risolvere il raccordo tra la sezione mistilinea del fusto e quella quadrata dell'abaco (fig. 104).

In *cornu Evangelii* il fusto nasce dal pavimento con sezione ottagonale, che poco al di sopra della metà diviene quadrata, per finire poco al di sopra cilindrica: cambiamenti di forma i quali sembrano anche qui originati dal proposito di ricavare sulle facce quattro grandiose lettere T capitali (fig. 105).

E' interessante a vedersi come nel capitello di questo sostegno l'artista volle cimentarsi nella difficoltà di applicare la *cornice benedettina* raccordandola alla forma cilindrica del fusto. Gli stessi elementi classici, come i listelli, i tortiglioni, le fusaiole a gemma e i dentelli, si riuniscono anche qui in sagome rettilinee nella parte alta, dove possono seguire la forma rettangolare dell'abaco, ma poi, degradando verso il basso, si piegano leggermente a festone e si contorcono per avvicinarsi sempre più alla forma circolare che dovrà adattarsi al fusto. Le sagome, pur non avendo la semplicità degli esempi veduti nella grande chiesa di Teobaldo, hanno tali caratteristiche di identità con questi da non ammettere dubbio circa la loro provenienza.



Anche le semicolonne poggiate contro il muro presbiteriale, con cui terminano le ultime due arcate, hanno nei due mezzi capitelli la stessa soluzione per cui il tortiglione, le fusaiole e i dentelli sembrano collane di gemme pendenti dall'abaco.

L'esterno della chiesa costruita a cortina di parallelepipedi ha le cornici di coronamento varie e d'intaglio molto delicato. Nel corpo delle navatelle la modanatura è molto semplice, componendosi di due bastoni alternati con gusci, mentre nel corpo della nave maggiore assume altra importanza.

Sul lato destro il coronamento è adorno di una serie di arcatelle a piedritto molto rialzato e di una cornice terminale recante un grosso tortiglione (fig. 106). Le piccole arcate sono tenute a filo di muro e delineate dal fondo rientrante nel vivo come a San Benedetto di Pescina;

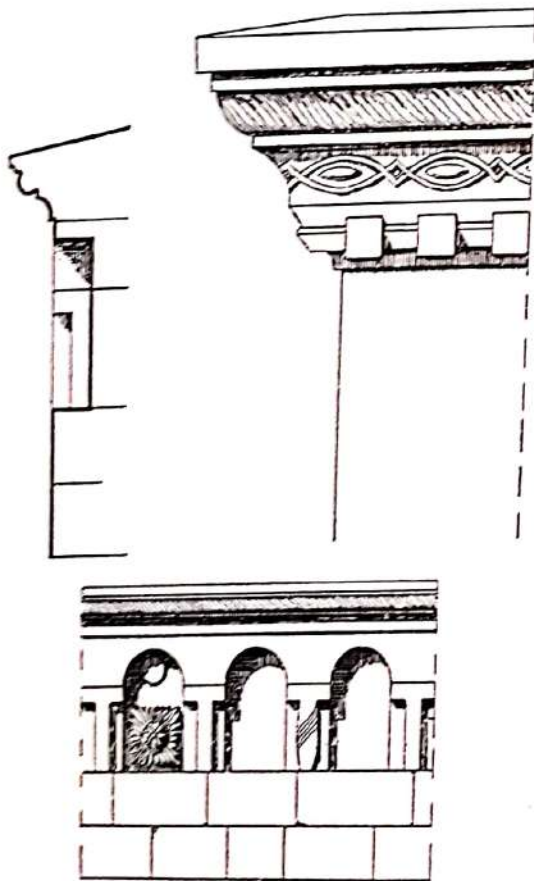


Fig. 106 – Turrivalignani:  
SS. Giovanni e Vincenzo -  
Particolare della cornice

sulla fronte dei piedritti spiccano grandi lettere T; negli sfondi qualche cerchio e un rosone quadrato di minuto intaglio. Anche qui la lettera T sembra indicare l'iniziale di Turri o Turrivalignani.

Il coronamento del lato di sinistra della grande nave è per lunghi tratti sprovvisto della cornice, caduta forse per il triste abbandono che precedette l'ultimo restauro. Qualche pezzo che ne rimane esclude l'esistenza delle arcatelle e si compone di una sagoma piuttosto complicata, in cui

gli elementi della *cornice benedettina* s'innestano con una specie di gocciolatoio ornato di intrecciamenti con grosse gemme incastonate.

La fronte posteriore della chiesa è in cortina di conci rinforzata alla base da una muraglia a sperone di pietrame grossolano. Non ha decorazioni, e solo l'abside nella metà superiore appare divisa in tre spazi rientranti da lesene tenute al vivo della cortina inferiore, le quali si collegano nel coronamento per mezzo di tre arcatelle semicircolari in ogni campata. Le tre feritoie della cripta e le due finestre delle navi laterali sono a strombo, ma completamente disadorne; quella in corrispondenza dell'abside ha il bancaletto ed una mostra intagliati con una serie di *palmette diritte* eguali a quelle trovate in una cimasa di pilone a San Pietro ad Oratorium.

L'ingresso nella parte anteriore del fianco (essendo il prospetto della chiesa una muraglia perfettamente cieca) si compone di un portale in pietra da taglio ottenuto con un arco a ferro di cavallo disposto a filo di muro e un controarco interno a sesto tondo di poco rincassato, ambedue tenuti all'imposta da semplici cornicette che coronano i piedritti. L'organismo del portale non può dirsi cambiato, ma l'introduzione dell'arco a ferro di cavallo indica ancora un passo avanti nelle facoltà assimilatrici di queste maestranze benedettine.

Sembra che un fabbricato distrutto si appoggiasse al prospetto della chiesa, e questo conforta la supposizione di un piccolo monastero annesso e forse dipendente da San Liberatore.

Lo stile di Teobaldo, che qui vediamo persistere in alcune parti del monumento, appare in una forma tarda ed evoluta, la quale non disdegna di accogliere tutte quelle innovazioni che giungono dai monasteri lontani. Ed è importante osservare come, pur essendo informato a quelle caratteristiche oramai uniformi nell'architettura monastica della prima metà del secolo, ad eccezione della *cornice benedettina*, non possenga tutti gli elementi decorativi di cui fecero sfoggio i mastri che lavoravano a Santa Maria di Bominaco e a Santa Maria di Atri.

Ciò sembra dimostrare a sufficienza come la grande scuola di San Liberatore si fosse diramata, durante il corso di più di un secolo, in scuole minori o piuttosto in gruppi di maestri destinati ad arricchire, con gusto talvolta tutto personale, le squallide pareti delle nascenti chiese.

**San Martino di Nereto** (Primo quarto del XII sec.). — La piccola chiesa nascosta tra le folte piantagioni che circon-

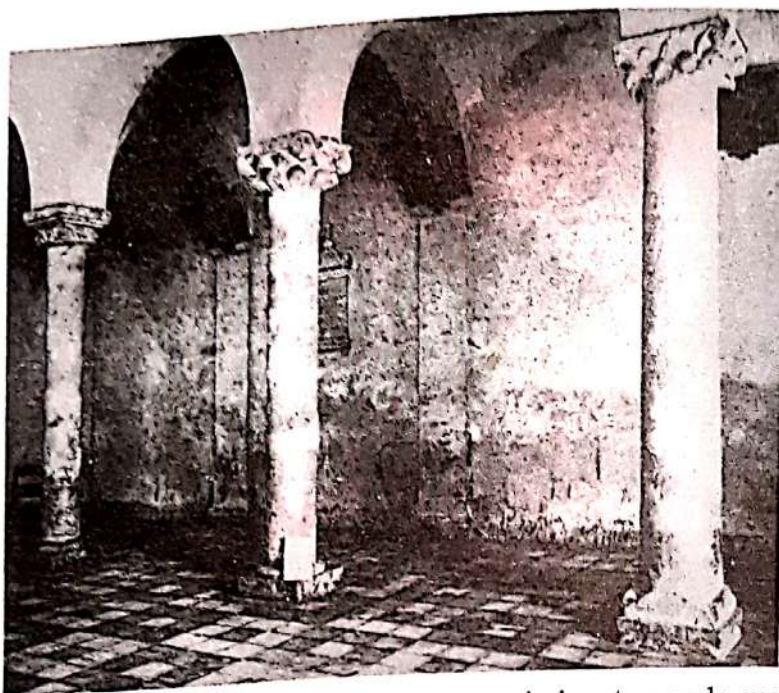


Fig. 107 - Nereto:  
S. Martino - Colonnato interno

dano Nereto, nella valle del Vibrata, ci riporta con la sua struttura alla semplicità delle prime chiese dei Benedettini. Meno antica della vicina Santa Maria a Vico, ne riproduce la pianta basilicale con abside nel mezzo e grandi colonne divisorie delle tre navi (fig. 107).

I recenti restauri, mentre conservarono l'organismo generale dell'edificio, riuscirono a confondere sotto gl'intonachi le vecchie strutture con le nuove, sicché poco può dirsi delle sue vicende edilizie.

Sono moderne le lesene addossate internamente alle muraglie laterali e gli archi che le uniscono con le colonne e le volte a vela delle navatelle. Ma le colonne conservano gran parte del materiale antico. Sul largo plinto si posa generalmente un grande toro, ovvero secondo i lati del quadrato s'incurvano quattro segmenti di circolo salienti come a foggia di un capitello cubico rovesciato. I fusti sono tra i più grandi monoliti che abbia visto in Abruzzo ed accennano a piccola rastremazione verso il capitello, che sorge spesso senza collarino. Sei soltanto degli otto capitelli hanno caratteri sicuri di autenticità. Gli altri sembrano imitati più tardi, ovvero in quest'ultimo restauro. Tutti però hanno la massa attorno alla campana schiacciata contro la tavola dell'abaco e fatta di duplice ordine di foglie massicce scomposte e disordinate, che si protendono all'infuori come tante lingue o si alzano aderenti al nucleo in forma lanceolata. Agli angoli sorgono goffe volute come nastri accartocciati senza nesso organico col rimanente della decorazione (fig. 108).

Questi esemplari, tanto scorretti quanto interessanti per la storia dell'arte, nella loro pedestre imitazione del clas-

sico corinzio non mancano di quell'audacia che viene dall'ignoranza di chi lavora di memoria senza cercarsi un modello qualunque da copiare.

Il prospetto della chiesa, quasi interamente ricostruito a cortina moderna, ci riproduce uno dei tipi fondamentali dell'architettura d'Abruzzo ed ha grandi relazioni e con la prossima Santa Maria a Vico e con Santa Maria di Bomnaco e con San Pelino di Valva.

Si compone di una muraglia con finali disadorni disposti in piano secondo l'altezza dei tre corpi delle navate, forata da una porta moderna, da una piccola finestra circolare in alto e due finestrini ai lati dell'ingresso. Questa linea di coronamento, che a Santa Maria a Vico è disposta orizzontalmente soltanto nel corpo di mezzo, si ripete qui anche nei corpi delle navatelle.

Le finestre ed il portale perdettero forse nella ricostruzione ogni carattere del tempo in cui predominava tra i Benedettini questa grande semplicità architettonica.

Fig. 108 - Nereto:  
S. Martino - Particolare interno

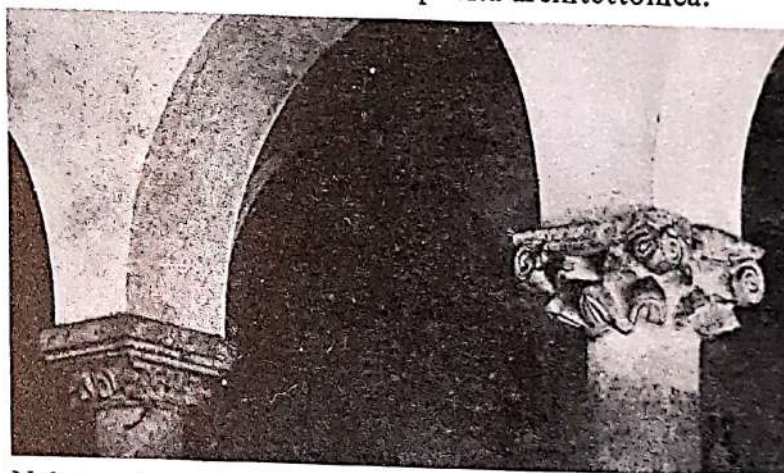
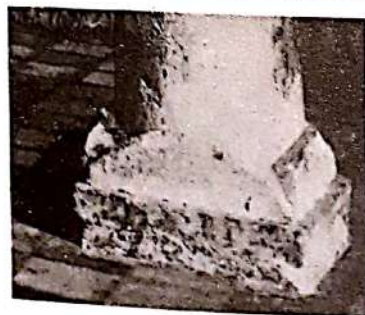


Fig. 109 - Nereto:  
S. Martino - Particolare delle colonne



Nel complesso dunque, sia per lo schema generale dell'edificio, sia per la tendenza di disporre orizzontalmente le linee terminali della fronte, mi è dato aggregare la chiesetta di San Martino a quel gruppo di edifici che nella prima metà del duodecimo secolo conservava le tradizioni della scuola di San Liberatore, senza risentire ancora del potente soffio di avanzamento dato all'arte dalla fabbrica di San Pelino di Valva. Ed a riprova di ciò mi è di conforto l'aver trovato nei capitelli ruvidissimi gli stessi caratteri d'inabilità e di pretensione artistica, gli stessi metodi tecnici che ebbi già campo di notare studiando i particolari interni della chiesa abbaziale di San Clemente al Vomano (fig. 109).

**San Giovanni ad Insulam o al Mavone** (Prima metà del XII sec.). — La storia del monumento è scritta nelle sue muraglie più che negli scarsi documenti d'archivio. Una lite esistente nel 1183 tra Odorisio, vescovo di Penne, e Se-

nibaldo, abate di San Quirino presso Antrodoto, e il decreto del 19 Gennaio 1184, col quale Lucio II conferma ai legati Teodino, vescovo Portuense, e Ottaviano, Cardinale dei SS. Sergio e Baco, l'incarico di risolverla<sup>9</sup>, sono le uniche prove della floridezza che godeva la chiesa nel duodecimo secolo.

Ma l'oscurità delle sue origini viene abbastanza chiarita dall'esame dell'edificio, che fortunatamente sfuggì ai rifacimenti barocchi.

Il tempio, diviso in tre navi da sei arcate per ogni lato, presenta tanto all'interno quanto all'esterno l'aspetto più ineguale che si possa immaginare. Varietà di livello nei pavimenti, varietà di costruzione nelle muraglie lasciate scoperte da intonaci, varietà di forma nei piedritti divisorii.

Una cripta occupa i due terzi dell'area come nella chiesa dei SS. Giovanni e Vincenzo a Turrivalignani, sicché solo la zona delle prime due arcate verso la fronte mantiene il livello del portale. Il rialzamento superato con sei alti gradini fece pensare al Balzano<sup>10</sup> che una chiesetta anteriore al Mille con accesso di fianco fosse utilizzata come cripta quando si costruì la chiesa superiore; ma questo soccorpo non ha caratteri di grande antichità, né forme indipendenti dalla planimetria del tempio che gli fu sopra. Ammettiamo piuttosto che la cripta prima e la chiesa poi siano sorte con unità di concetto in successivi periodi di lavoro che occuparono più di un secolo (*fig. 109*).

Non è raro trovare esempi di costruzioni sacre di così lunga durata e specialmente nei paesi montuosi di Abruzzo, dove alle tante cause politiche si aggiungevano le lunghe soste dei mesi invernali. Ed appunto in questo fatto delle frequenti sospensioni di lavoro, messo a contrasto con le necessità del culto, possiamo trovare la ragione per cui alla chiesa più antica "si scendeva solo dalla campagna a mezzo della porta, verso tramontana, ove ne restano ancora le tracce" ecc.<sup>11</sup>.

Però la cripta fu spiccata secondo le regole benedettine in rapporto al tempio che doveva sorgerle sopra. L'aula all'incirca quadrata (m 9,30 x 9,90) ebbe solidissime muraglie in giro confacenti all'altezza dell'erigendo edificio, e fu scompartita in nove campate mediante quattro sostegni isolati, sui quali poggiarono le arcate semicircolari colleganti le volte a crociera. La navatella centrale ebbe maggior ampiezza delle altre perché anteposta alla tribuna semicilindrica. Oggi le opere di consolidamento hanno chiuso quest'abside e le prime tre arcate in senso trasversale, nascondendo o sopprimendo i due piedritti anteriori. L'effetto d'insieme è così completamente svisato.

Fig. 110 – Isola del Gran Sasso:  
S. Giovanni - Pianta

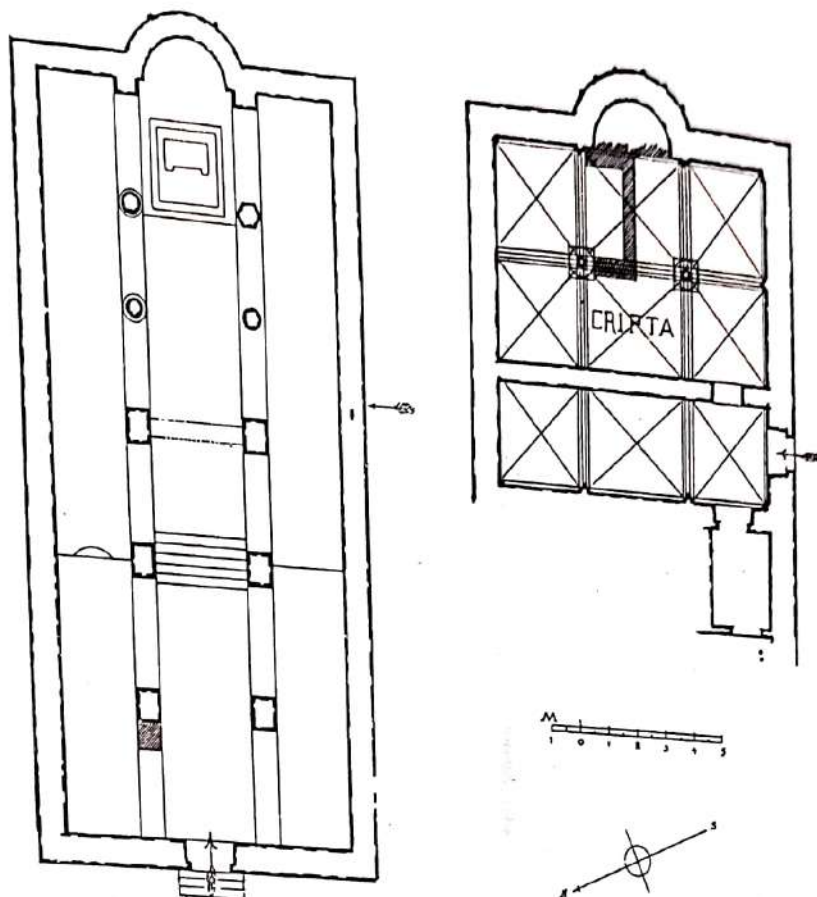
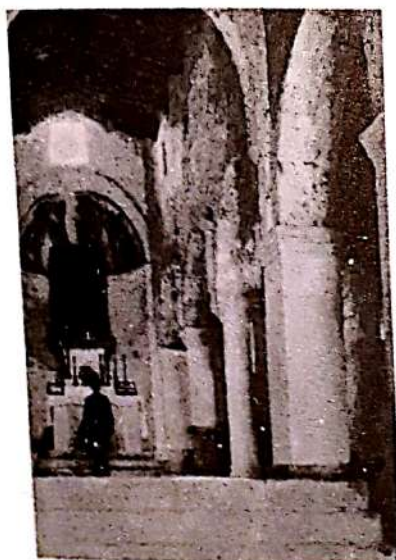


Fig. 111 – Isola del Gran Sasso:  
S. Giovanni - Interno



La costruzione benedettina è palese nelle colonne rimaste per il largo cuscino di base, per il fusto sottile e per i capitelli rozzamente tagliati a tronco di piramide rovescia, scantonata agli spigoli da facce triangolari riproducenti in abbozzo le foglie lanceolate dei capitelli cubici di San Liberatore; appare anche più chiara nelle arcate divise in archi e controarchi e ricadenti su lesene triple come in molte cripte del duodecimo secolo. Esternamente una muratura uniforme di pietrame digrossato e disposto a filoni irregolari occupò tutta la cortina, e il semicilindro dell'abside incominciò con sei fusti di semicolonne cordonali addossate. Piccole finestre con arco a strombo esterno mandarono luce nel mistico soccorpo che attese, a quel che sembra, molti anni prima che potesse gloriarsi di divenire chiesa.

Ad un secondo periodo più attivo e più fecondo di buoni risultati si deve la costruzione dell'edificio fino alla copertura, riconoscibile per il mutare della tecnica muraria all'altezza della copertura della cripta ove incomincia la cortina di conci squadrati sulle pareti interne ed esterne. Con questo apparecchio, tanto diffuso in Abruzzo, si elevarono le fiancate fino all'altezza della copertura delle navatelle, il muro di fondo e l'abside, la quale rinunciò a quattro colonnine cordonali e ne mantenne solo due, e finalmente le muraglie del corpo centrale che si poggiarono sulle arcate divisorie.

La costruzione, protendendosi verso il piazzale, uscì dal perimetro della vecchia cripta, determinando nella chiesa due differenti livelli. E forse coloro che voltarono la sottochiesa pensarono che una gradinata per guadagnare la differenza di altezza, anziché nell'interno del tempio, avrebbe potuto più opportunamente farsi all'esterno del prospetto. Ma i nuovi costruttori sembra si beassero di qualche effetto scenico e appositamente, nella zona presbiteriale, dessero ai piedritti divisorii la forma di colonne e nel resto dell'aula quella di piloni rettangolari, mantenendo il piano d'imposta delle arcate ad un unico livello. La differenza così sensibile di architettura che risulta tra le due parti di uno stesso interno, tanto qui a San Giovanni quanto nella chiesa di Turrivalignani, sembra dunque, piuttosto che una conseguenza necessaria del variare del piano, un mezzo per ottenere una forte separazione tra il presbiterio e l'aula e sfuggire alla monotonia delle forme basilicali (fig. 111). Perciò non mi è dato convenire col Balzano<sup>12</sup> che crede di vedere nei sei piloni anteriori un rivestimento a colonne ancora esistenti nel nucleo della muratura.

Altre differenze notevoli tra le due parti della chiesa si trovano nel fatto che nella zona sopraelevata, in continuazione dei piedritti, risaltano dalle muraglie della nave di mezzo brevi lesene con ufficio soltanto decorativo, mentre sui piloni più prossimi al presbiterio le stesse lesene servirono d'imposta a quella specie di arco di trionfo che stabilisce un altro indice della netta separazione che si volle fra le due zone. L'assenza di queste lesene sui piloni della parte anteriore e la semplicità delle cimase rendono sempre più interessante l'eleganza della zona più alta, ove le maestranze agirono liberamente.

Tuttavia una grande semplicità di decorazione è ovunque. A sinistra la prima colonna ha la metà superiore del fusto di minor diametro della metà inferiore e la sagoma che raccorda il salto sembra una base sopraelevata, come vedemmo a San Clemente, nella stessa valle del Vomano, nelle semicolonne absidali. Il capitello è una semplice tavola smussata negli spigoli. La seconda colonna ha il fusto cilindrico su base circolare e il capitello adorno di quattro foglie angolari piene.

A destra la prima colonna ha pure fusto cilindrico su base attica e il capitello a campana con foglie angolari piene recanti nel mezzo piccole rose a rilievo (fig. 112). L'ultimo sostegno col suo fusto prismatico esagonale è caricato da pesante capitello a cimasa, adorno agli angoli di foglie piene, di colombi ad ali spiegate e di un volto mostruoso che stringe fra i denti un quadrupede dalle forme canine (fig. 113).

Fig. 112 - Isola del Gran Sasso: S. Giovanni - Particolari dell'interno





Fig. 113 – Isola del Gran Sasso:  
S. Giovanni - Scultura di facciata

Fig. 114 – Isola del Gran Sasso:  
S. Giovanni - Porta del fianco



Il muro absidale non ebbe altro ornamento che un semplice giro di mattoni disposti per punta intorno al semicatino della tribuna.

Alle sculture dei capitelli si riconnettono le formelle incastrate negli stipiti del portale duecentesco di questa chiesa. Sono a parer mio null'altro che le prime prove di quella decorazione di carattere frammentizio che tanto occupò gli artisti del duodecimo secolo, ispirati alle rappresentazioni demoniache e bestiarie che era uso infiggere sulle muraglie delle grandi chiese (fig. 113).

Queste pietre di misura variabile non hanno ufficio di comporre un insieme col portale di architettura più tarda. Rappresentano per lo più a basso rilievo gli animali simbolici della Chiesa, e cioè leoni minacciosi, draghi, colombe e piccoli ornati entro formelle. Vi si riscontra la tecnica della scuola di San Liberatore, piatta e informe nella preparazione, scorretta nei contorni, come nei due leoni simmetrici che sembrano riprodurre quelli del portale di destra del tempio della Maiella. Il grifo e la leonessa rappresentati nell'atto di spiccare il salto, i due galli con testa umana e il drago che morde un serpente sono tra le opere più finite e più avanzate di questa scuola, che rifugge dai grandi chiaroscuri e raramente arriva a modellare.

Probabilmente quando sorse la chiesa fino alla copertura queste pietre del portale rimasero inutilizzate ed entrarono a far parte del prospetto nel terzo periodo costruttivo, nel quale nuove maestranze intervennero.

Un portale sul fianco di destra, che sembra congiungesse la chiesa con un torrione prossimo alla facciata, manifesta caratteri di contemporaneità con la costruzione del duodecimo secolo (fig. 114). Consiste in un semplice vano rettangolare chiuso con posteriore muratura, nel cui arco di scarico semicircolare è intagliato un ornamento a grandi volute. La frastagliatura minuta dei due piccoli nascenti a calice e il rilievo del gambo che si svolge come un bastone sfrondato, generando stranissimi bocciuoli, palezano, come le sculture del portale maggiore, un avanzamento nella tecnica del rilievo, ma non ancora quella padronanza decorativa degli scultori che più tardi apprendevano la modellatura completa dell'acanto romano.

Le affinità che legano questa chiesa con la scuola di San Liberatore, e specialmente con San Clemente sorta nella stessa valle, e il piccolo santuario di Turrivalignani ci hanno provato dunque che i due periodi fin qui descritti si svolsero nella prima metà del duodecimo secolo. Quando più tardi i lavori venivano ripresi, un'altra scuola predominava nella regione.



## NOTE

<sup>1</sup> *L'Abruzzo Monumentale*, in *Rassegna Abruzzese di Storia ed Arte*, Casalbordino, 1899, anno III, n. 7.

<sup>2</sup> Mss. in Bominaco, vol. 27.

<sup>3</sup> *La diocesi di Valva e Sulmona*, vol. III, pag. 173.

<sup>4</sup> Forse anche sull'altro spigolo di destra vi era in simmetria un altro tratto di questo cornicione, a giudicare dalla mancanza delle pietre conce proprio in quel punto.

<sup>5</sup> Il Piccirilli (Op. cit.) ha pubblicato i versetti incisi intorno a queste feritoie.

<sup>6</sup> Probabilmente nel XIV secolo,

volendosi creare i due locali appartati a guisa di cappelle, oltre al chiudersi le due arcate prossime all'ingresso, si gettarono arcate trasversali tra le due prime colonne e il muro perimetrale. Per far ciò si addossarono alle colonne ed ai muri d'ambito quattro coppie di pilastri a sezione semi-ottagona con capitelli a ricco fogliame perché servissero d'imposta alle arcate ed ai costoni delle volte a crociera. Uno di questi locali serve per il suono delle campane.

<sup>7</sup> Un'aquila simile a quella del capitello absidale, ma più grandiosa, si trova infissa al sommo del prospetto. Ambedue meriterebbero uno studio attento, giacché presentano

caratteri stilistici importantissimi per la scultura monumentale.

<sup>8</sup> *Relazione dei lavori eseguiti dall'Ufficio nel quadriennio 1899-902*, (Ufficio tecnico per la conservazione dei monumenti di Roma e Provincia e delle Provincie di Aquila e Chieti), Roma, 1903.

<sup>9</sup> V. Balzano, *San Giovanni ad Insulam o al Mavone*, in "Rassegna d'Arte degli Abruzzi e del Molise", Anno III, Fasc. I, Marzo 1914.

<sup>10</sup> Op. cit.

<sup>11</sup> Balzano, op. cit.

<sup>12</sup> Op. cit.

LA SCUOLA VALVENSE

**Cattedrale Valvense. San Pelino (a. 1104-1124).** – L'opera del Vescovo Trasmondo, riconosciuta oramai nell'oratorio di Sant'Alessandro, fu continuata dopo la sua morte alla distanza di circa trent'anni dalla prima fondazione, quando il Vescovo Gualterio, assumendo il governo della diocesi, incominciò un nuovo edificio allo scopo di riedificare la cattedrale. Una lapide, ora scomparsa, ricordava il termine della costruzione che gli storici fanno coincidere con una solenne consacrazione avvenuta nel 1024 vivente lo stesso Gualterio<sup>1</sup>.

Osserviamo ora fino a qual punto l'esame del monumento viene a confermare la tesi storica, e ricordiamo anzitutto come la basilica mantenga la posizione originaria, con la fronte rivolta sulla via Valeria, il fianco di destra a contatto con l'oratorio di Sant'Alessandro ed il lato di sinistra del presbiterio in comunicazione con il palazzo vescovile (fig. 34).

Modificata da restauri ed aggiunte, la chiesa ha tuttora la primitiva ossatura, che, se all'interno perdette ogni carattere medioevale, poté all'esterno conservarsi fino ad oggi alla nostra ammirazione. La pianta basilicale a tre navi, divise da piloni ed arcate a sesto tondo, la collega al tipo oramai adottato dai Benedettini, nel quale il presbiterio, iniziandosi con tre archi trionfali, forma la naturale prosecuzione dell'aula. Le campate laterali di questa zona sporgono come nella croce latina, e si elevano con volte a botte al di sopra dei corpi delle navatelle, prendendo l'aspetto delle ali di un transetto. Una piccola abside all'estremità del braccio destro del presbiterio, la quale doveva essere simmetrica rispetto ad un'altra comunicante dal lato opposto con la sacrestia, e l'abside maggiore, corrispondente alla larghezza della campata centrale, sono elementi organici della chiesa a croce latina trasformata all'uso dell'Italia settentrionale.

Dell'abside del lato di sinistra non vi è memoria, e solo ne

fa supporre la probabile esistenza un arcone del quale si vedono le tracce attraverso l'intonaco della parete. Basterebbe mettere a nudo le murature per provare se quel semicircolare sia l'inizio della terza abside distrutta. Decorato da stucchi moderni il presbiterio ha perduto la sua semplicità, specialmente con l'introduzione di un fastoso altare coperto da un grande ciborio al di sotto della cupola ottagonale, riconosciuta opera coeva alla chiesa di Gualterio<sup>2</sup>.

Le ultime indagini fatte nell'aula misero in vista nel terzo pilone dal lato di sinistra la forma dei sostegni di pietra conca che sono chiusi nella muratura moderna. Demolito il rivestimento, apparve il piedritto in apparecchio a sezione ottagonale con quattro lati di cm 50 e quattro di 27, piantato con la base 60 cm al di sotto dell'attuale pavimento, cioè allo stesso livello dell'oratorio di Sant'Alessandro. I lati minori del prisma terminano con unghioni nella parte alta del fusto a guisa di smussature, onde la sezione, divenendo quadrata, origina un capitello a quattro facce distrutto dalla mazza dei restauratori (*fig. 115*).

Di esso rimane soltanto quella parte che non impacciava l'applicazione degli stucchi e fortunatamente serve a indicare uno dei modelli più semplici in uso fra le maestranze di quel tempo. Consiste in una gola diritta schiacciata lungo le quattro facce del masso, la quale serve a raccordare il piedritto con l'abaco (*fig. 116*). È lo stesso sistema che nella chiesa di Turrivalignani vedemmo arricchito di lunghe e delicatissime palme lanceolate a piccolo rilievo.

Oggi i piloni sono ridotti a sezione rettangolare con cimase doriche ed hanno verso la nave centrale addossati pilastri con capitelli barocchi salienti al di sopra delle arcate trasversali. Ma recenti saggi hanno dimostrato che la maggior parte di essi erano in apparecchio di conci a sezione quadra.

La facciata e tutto l'esterno del tempio conservano meglio l'antica struttura che, malgrado i guasti prodotti dall'apertura di nuove finestre e l'aggiunta della cappella del Sacramento, si può dire visibile in tutte le sue parti originarie (*fig. 117*).

La muraglia di prospetto segue le linee organiche dell'interno tranne che nel coronamento della nave maggiore, il quale corre orizzontalmente come un grande attico ed è certamente opera di restauro. Sola apertura in tutta questa fronte è il portale fiancheggiato da due arcate cieche in corrispondenza delle navatelle, le quali arcate farebbero pensare ad un portico esteriore non eseguito. La cortina di pietra conca risega al piano dove s'attaccano le

*Fig. 115 – Pentima:  
Cattedrale Valvense - Pilone*

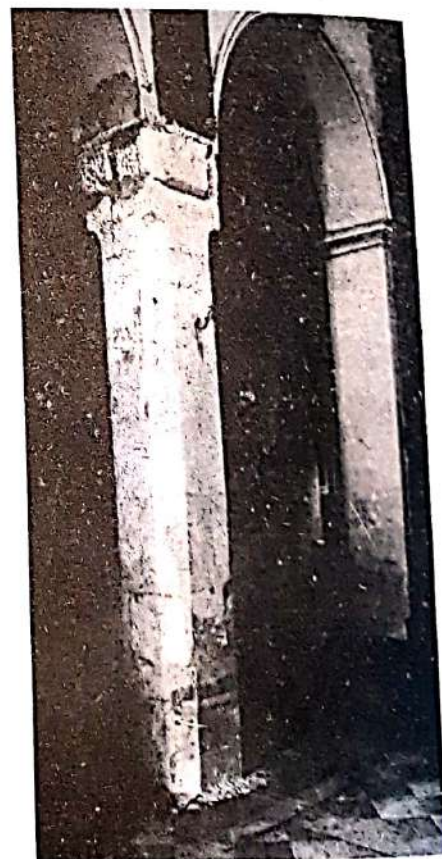
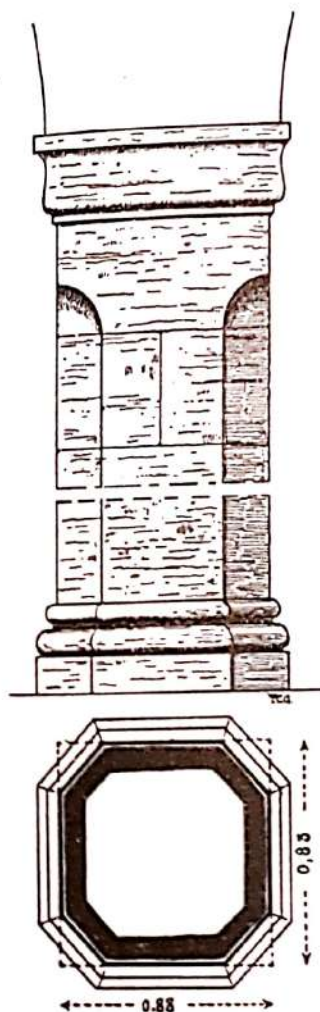


Fig. 117 - Pentima:  
Cattedrale Valvense - Prospetto



Fig. 116 - Pentima:  
Cattedrale Valvense - Pilone



pendenze delle navi minori con una gola che forma la linea di divisione tra le due zone della facciata. Ma questa muraglia superiore sembra ricostruita in epoca tarda sia per i frammenti di vario stile che si trovano nell'apparecchio, sia per l'assenza della finestra a ruota che poté sopprimersi quando si aprirono le nuove luci laterali. E ciò fa perdere autenticità a quel coronamento orizzontale che servì a raffronti stilistici mal fondati e non è altro che un segno del tardo ripetersi di una caratteristica entrata in Abruzzo a qualche secolo di distanza<sup>3</sup>.

Il portale maggiore e l'ingresso laterale del tempio sono una trasformazione del tipo diffuso dalla scuola di Teobaldo. Anzi, la porta minore ha più spiccati i caratteri di discendenza da questa scuola in quanto le sagome del vano rettangolare e dell'archivolto sono incavate in un piccolo avancorpo che s'innalza sulla muraglia e sparisce man mano mediante riseghe (fig. 118). Ciò non avviene nel portale maggiore, dove le spalle e l'archivolto sporgono egualmente sulla cortina d'intorno. Tranne questa differenza, lo schema architettonico è lo stesso: larga mostra rettangolare scorniciata riccamente nello spigolo del vano; archivolto semicircolare largo quanto la mostra, adorno di una gola dritta che risvolta orizzontalmente sulla mostra quasi a formare due basette all'imposta dell'arco di scarico.

Ma nel portale del prospetto (fig. 119) la maggiore importanza è affidata alle sculture che lo rivestono. La gola dell'archivolto, col suo giro di foglie radialmente disposte ed imitanti nel frastagliarsi l'acanto romano, rappresenta uno dei primi esemplari di un partito decorativo molto usato in Abruzzo fino al secolo decimosesto. Gli stipiti intagliati da candelieri a volute d'acanto copiano fedelmente le

tre formelle tolte a un monumento imperiale, conservate ancora nella parete esterna dell'oratorio di Sant'Alessandro come pietra da cortina. Le differenze tra l'originale e la copia sono minime.

Le formelle classiche (fig. 120) hanno sopra un nascimeto a forma di calice due sole volute d'acanto e sono inquadrate da gola e listello, mentre i marmorari del duodecimo secolo modellarono i nascimenti e girarono le volute fino all'alto del portale, terminando le due candelieri con leoni rampanti che vennero ad occupare i due angoli superiori della mostra, incontrandosi con lo stesso ornato svolto nell'architrave.

Raramente accade di trovare nella storia dell'arte esempi così eloquenti del rispetto e dell'ammirazione che queste scuole artistiche del medio evo sentivano per i resti dell'età passata. Gli artisti non solo sceglievano i più bei modelli romani ancora esistenti presso le abbazie in costru-



Fig. 118 - Pentima:  
Cattedrale Valvignone - Portale minore



Fig. 119 - Pentima:  
Cattedrale Valvignone -  
Portale maggiore



Fig. 120 - Pentima:  
Cattedrale Valvignone - Sculture

zione o presso le chiese in restauro per servirsene quali fonti d'ispirazione nelle loro opere, ma, dopo averli applicati con gusto tutto personale, li esponevano perché rimanessero ad insegnamento di nuove generazioni.

Le arcate del portale, cieche ai fianchi, poggiano sulle lesene angolari e su pilastri intermedi sorgenti su una zoccolatura in gran parte sepolta nel rialzamento stradale. Anche qui, oltre alla base attica, troviamo una palese imitazione del capitello corinzio ad un solo ordine di foglie che manifesta l'opera di un artista non ancora piegato alle stravaganze della scultura romanica. E lo stesso capitello in proporzioni minori si vede esattamente ripetuto nelle lesene dei fianchi della basilica.

Queste sono certamente le parti più antiche della nuova chiesa di San Pelino, dovute ad un gruppo di artefici innamorati delle forme classiche.

Le muraglie della basilica, a buona cortina di pietra conca, s'innalzano solennemente nella fiancata di destra a formare in due ordini la navatella e la nave maggiore con perfetta rispondenza organica (*fig. 121*). Sono perciò rinfiancate le lesene esili e lunghe salienti fino ai coronamenti decorati con arcatelle cieche correnti da capitello a capitello, sostenute da mensoline variatissime alternate con bassorilievi a guisa di metope. Interrompe l'uniformità di questo organismo la parete sinistra della nave maggiore ove, in luogo di ripetersi l'architettura della navatella, uniforme al resto della chiesa, per la metà della sua lunghezza si svolge una serie di grandi arcate cieche includenti talvolta il vano concentrico di finestre a doppio strombo. L'altra metà della muraglia priva della cortina di conci lascia comprendere che la costruzione delle arcate venne probabilmente soppressa in qualche restauro per economia di spesa<sup>4</sup> (*fig. 122*).

Le arcate cieche rimaste sono in numero di sei e se ne vedono soltanto quattro, essendo state le altre celate da una camera aggiunta al di sopra del tetto della navatella. Hanno il sesto ad arco spezzato in chiave che, come dissi avanti, segna un primo passo verso l'arco acuto; poggiano su piedritti al vivo della cortina ad un piano segnato da una cornice corrente nell'interno dei vani rincassati e risaltante ad ogni pilastro. Una cornice inferiore più vigorosa percorre tutto a lungo la parete al piano ove la serie delle arcate appoggia con le basi dei piedritti, e ove forse un tempo funzionava da gocciolatoio al primitivo attacco del tetto sottostante.

Non è facile trovare una plausibile spiegazione di questa anomalia di organismo esistente nei due fianchi di una



Fig. 121 – Pentima:  
Cattedrale Valvense -  
Fianco di destra



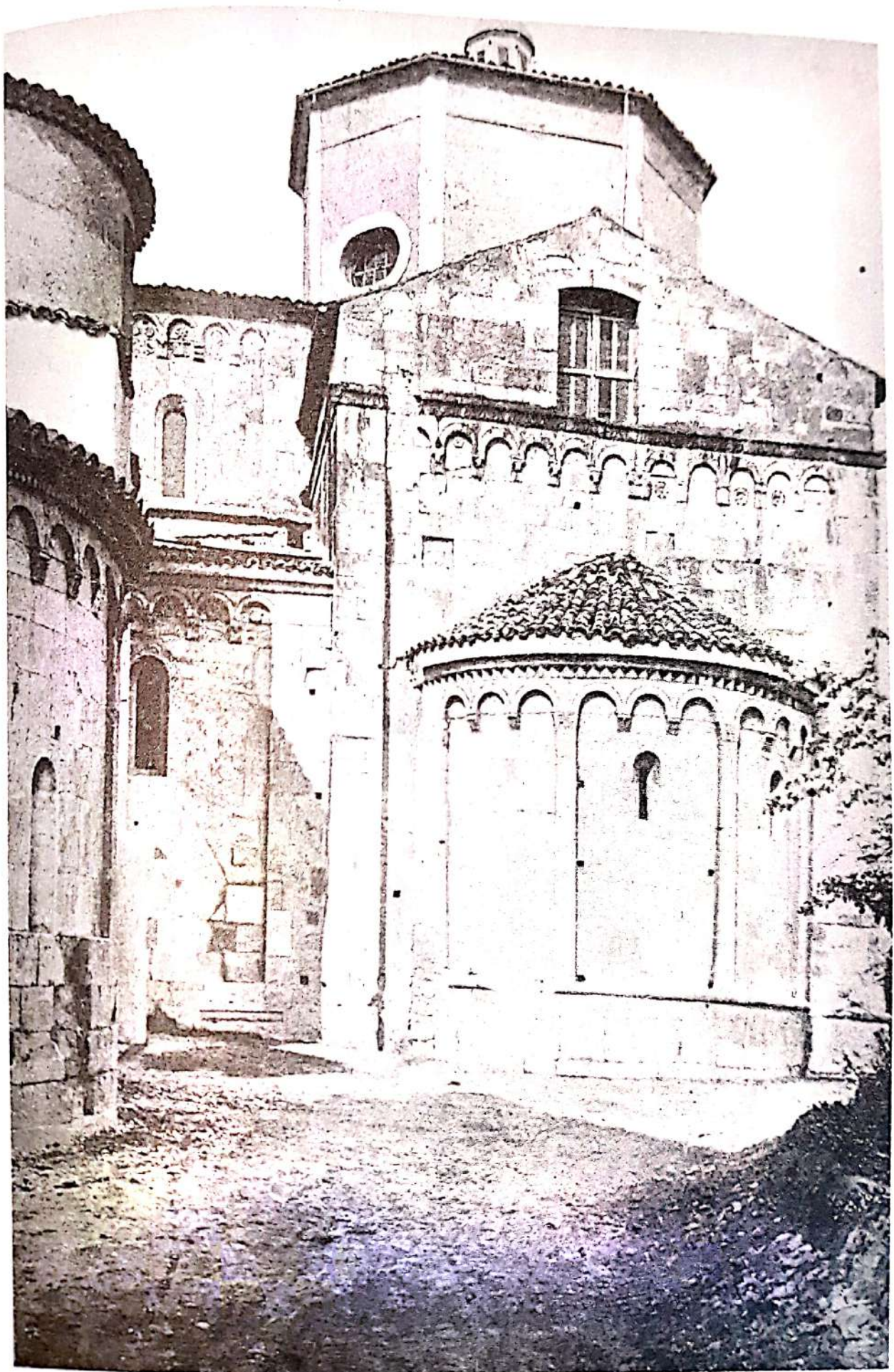
Fig. 122 – Pentima:  
Cattedrale Valvense -  
Fianco di sinistra

stessa nave se non attraverso il concetto che in queste scuole si procedesse molto per tentativi e senza unità direttiva.

Nel fianco di destra le campate tra le lesene hanno finestre originali ad arco tondo recentemente rimesse in luce.

Quest'architettura schiettamente lombarda è ripetuta riccamente nel corpo del presbiterio (fig. 123) e nell'abside di destra (fig. 124), dove la grandiosa gola che sormonta il coronamento è intagliata a delicatissimo fogliame e sostenuta da una zona di robusti *denti di ruota* (fig. 125), elemento originato dalle cornici a mattoni che qui per la prima volta fa la sua apparizione in forma solenne, dopo essere stato provato in piccole proporzioni sull'oratorio di Sant'Alessandro.

L'abside maggiore non ha esatta ricorrenza di linee con le decorazioni del presbiterio e sembra aggiunta da ultimo alla grande mole. Si piega in giro mediante una spezzata di nove lati ergendo su quattro ordini la sua architettura (fig. 126).



*Fig. 123 – Pentima: Cattedrale Valvense - Esterno del transetto*



Sopra una zona basamentale terminata da semplice cornice comincia il primo ordine, scompartito da esili colonnine tenute agli spigoli del corpo poligonale, dove sono ancora finestre arcuate recentemente riaperte. Su queste colonne poggia un largo fascione che funge da architrave all'ordine inferiore e da davanzale al secondo ordine, dividendosi in nove plutei disposti secondo i lati del poliedro; e tanto al di sotto come al di sopra di esso corrono ricche sagome intagliate a tortiglioni, che tengono il posto delle cornici. Il secondo ordine raffigura un loggiato cieco di sette archi a tutto sesto sostenuti da colonnine distaccate dal fondo e le cui basi poggiano sul dorso di vitelli o di leoni in coincidenza delle colonnine inferiori.

Sopra la cornice che corona il loggiato l'ultimo ordine termina a guisa di attico, con semplice cornice ad arcatelle e poche decorazioni nelle mensoline, sollevandosi al di sopra delle ali del presbiterio; le quali anch'esse dimostrano, nelle muraglie lasciate interrotte, come fosse intenzione dei maestri dell'opera di sollevare questa specie di transetto fino all'altezza del corpo della nave maggiore.

Speciali analogie avvicinano i particolari di questa basilica con le decorazioni del contiguo oratorio di Sant'Alessandro. Lo studio profondo dell'arte imperiale e la felice applicazione dei suoi elementi allo schema dell'architettura lombarda sono i tratti comuni a queste due opere, le quali ci appaiono chiaramente l'una continuazione dell'altra. Differenze notevoli tuttavia si riscontrano in quelle parti decorative che escono dalla comune ispirazione classica. Nell'oratorio la *cornice benedettina* reca spesso una larga treccia di stile italo-bizantino e le mensoline delle arcatelle, generalmente spoglie di ornamenti, prendono talvolta



Fig. 125 – Pentima:  
Cattedrale Valvese -  
Particolare delle cornici



*Fig. 124 – Pentima: Cattedrale Valvense - Particolare del transetto*

rozzi attributi o nastri annodati alla maniera del nono secolo. Nella basilica invece queste forme sono bandite, ed uno spirito di novità vive in tutte le decorazioni delle cornici, delle arcatelle e delle innumerevoli mensoline. Le cornici del presbiterio, espresse con una semplice gola, hanno delicatissimi intagli di fogliame in cui è una scelta di forme elettissime finora mai usate e che meriterebbero ognuna speciale rilievo. I piccoli sestri, pur conservando talvolta un ricordo antico nelle fusaiole poste al ciglio dell'intradosso, ripetono quasi tutte sulla fronte una mostrina fatta di piccoli denti di ruota. E nelle mensole e nei rosoni che le fiancheggiano quasi costantemente, una grande varietà di studi, di tentativi, di esperimenti bellissimi parlano alla fantasia di uno stile che ora si avvanza ispirato a rimembranze ellenistiche ed a ricordi di arte romana o bizantina, ora, liberato da ogni legame, si afferma poderosamente con lo studio del vero in combinazioni del tutto originali. Non è possibile descrivere particolarmente le cento forme dei rosoni che occupano le lunette, né le mensole adorne di foglie, di fiori, di uccelli, di modiglioni, né le formelle che le stringono ai lati riproducendo composizioni floreali originalissime racchiuse entro figure geometriche, rosoni stilizzati di tutte le specie, uccelli ed animali fantastici (fig. 127). Gli stessi motivi delle formelle troviamo applicati in modo più grandioso nell'abside maggiore, dove gli animali affrontati, i leoni con due corpi ed una testa ed i plutei bellissimi indicano un maggiore studio di sviluppo e di tecnica, una virtù speciale nell'arte dell'intaglio (fig. 128).

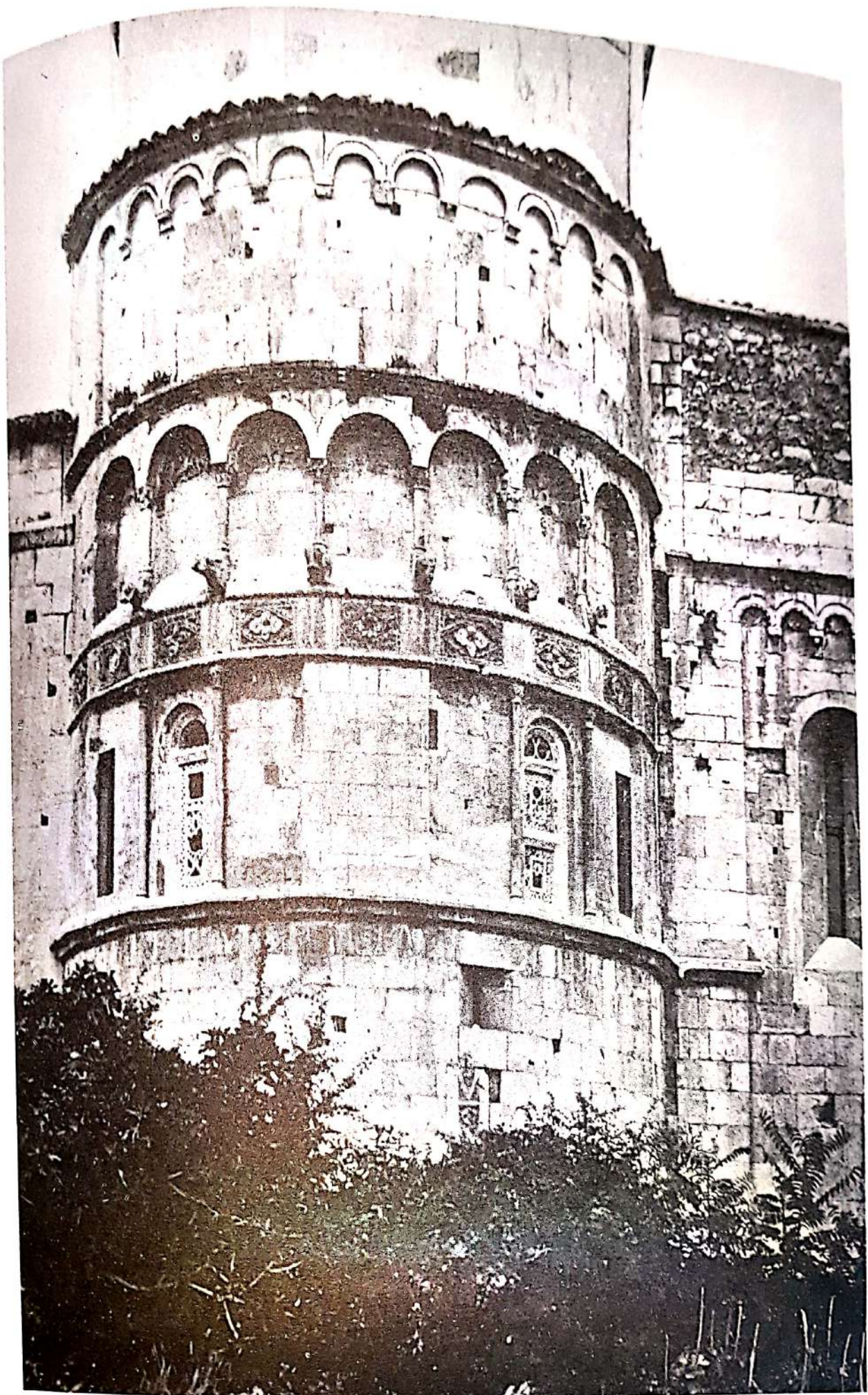
Ed anche questi plutei hanno i lati del rettangolo che li

Fig. 127 - Pentima:  
Cattedrale Valvense -  
Particolari delle cornici



Fig. 128 - Pentima:  
Cattedrale Valvense - Frammenti





*Fig. 126 – Pentima: Cattedrale Valvense - Abside maggiore*

circoscrive e del rombo inscritto adorni di fusaiole chiuse entro listelli, mentre i fondi sono occupati da rose e rosoni di tutte le forme, riproducenti con gusto squisito l'acanto spinoso o il cardo.

I capitelli di quest'abside e di quella laterale sono pure una scelta esposizione di motivi originali, dove ogni forma classica non è bandita, ma vi predomina una genialità inventiva tutta speciale di questa scuola.

Qualche importazione francese trovo in uno dei capitelli del loggiato cieco, il primo esempio che mi si presenta di quel doppio ordine di foglie piene le cui estremità, ricurvandosi, sostengono delle piccole sfere. Quanta differenza tra l'austera semplicità del Sant'Alessandro e la ricchezza fantastica di quest'abside!

Al confronto mi sembra evidente come le due costruzioni, pur avendo ambedue organismo lombardo, recano indizi manifesti di periodi artistici differenti, ma vicini e congiunti. L'uno segue fedelmente i canoni prescritti dalla scuola di San Liberatore, l'altro, pur non volendo escludere lo studio dell'ornato classico, bandisce l'applicazione della *cornice benedettina* per introdurre tutta un'arte nuova, basata sulla decorazione floreale e bestiarica e su elementi importati da lontane scuole. Infatti l'applicazione dell'arco spezzato in chiave ad un intero organismo architettonico, il capitello con foglie terminate in piccole sfere e l'uso frequente del giglio di Francia come elemento decorativo sono la prova dell'arrivo dei primi maestri francesi in Abruzzo.

Queste differenze si accentuano man mano che nella stessa basilica ci avviciniamo dalla fronte verso il presbiterio, e sono tanto più notevoli in quanto dimostrano un'evoluzione dell'arte avvenuta in un lungo periodo di lavoro. Rimane così confermata la precedenza cronologica della chiesa di Sant'Alessandro sulla basilica valvense, la quale, se poté sorgere, nelle murature soltanto, contemporaneamente all'oratorio fondato nel 1075, deve certamente alla prima metà del secolo duodecimo il suo completo sviluppo.

Le ragioni stilistiche fin qui esposte mi permettono di dubitare, anzi, che il lavoro di rivestimento in pietra, e specialmente quello delle absidi, possa restringersi ai venti anni assegnati dagli storici perché il vescovo Gualterio potesse veder compiuta l'opera sua (*fig. 129*).

La consacrazione e la traslazione delle ossa di San Pelino<sup>5</sup> poté avvenire egualmente nel 1124 senza che le decorazioni esteriori della basilica fossero al loro termine.

Fig. 129 - Pentima:  
Cattedrale Valvense -  
Veduta posteriore



La cattedrale di Sulmona. San Panfilo (a. 1119-1196). — Sembra che alla morte di Trasmondo, avvenuta circa il 1081, i lavori della cattedrale di Sulmona non fossero tanto avanzati quanto quelli che si svolgevano intorno alla Badia di Valva perché, al di fuori della cripta, nessuna opera in elevazione conserva tracce di quello stile caratteristico delle maestranze abruzzesi dell'undecimo secolo che è compreso nella scuola di San Liberatore.

Si crede che la costruzione del grandioso edificio fosse continuata dai canonici alla fine del secolo e nel secolo seguente, giacché è rimasta memoria di una lapide ricordativa esistente nella cripta, la quale indicava l'anno 1119 come termine dei lavori. La lapide, ora scomparsa, è riportata dal De Mattheis<sup>6</sup>, dall'Antinori<sup>7</sup>, dal Di Pietro<sup>8</sup>, dallo Schulz<sup>9</sup> e dal Piccirilli<sup>10</sup>; ma non tutti gli autori sono d'accordo sul testo di essa.

Ad ogni modo, una nuova gloria si dovrebbe ascrivere al Vescovo Gualterio, che nel tempo del suo governo (a. 1104-1128) avrebbe saputo condurre a termine le due cattedrali di Valva e Sulmona. Però la prima consacrazione di cui si ha prova sicura è molto lontana dal 1119, riferendosi all'anno 1196, nel quale il vescovo Guglielmo col vescovo pennese procedettero all'invenzione delle sacre ossa di San Panfilo<sup>11</sup>.

L'esame stilistico del monumento è ostacolato dai frequenti restauri subiti in varie epoche e specialmente in seguito al terremoto del 1706, che ne minò la massima parte; onde è forza che si limiti a quelle strutture che indubbiamente si riferiscono al duodecimo secolo. Il fianco di sinistra, visibile dall'orto che prese il posto del palazzo vescovile scomparso, mostra ancora qualche tratto di muraglia a cortina di pietra conca, alternata qua e là con opera

incerta posteriore al terremoto. In questa cortina vi è un portale che comunicava con la navatella in corrispondenza del quinto vallico del maestoso colonnato interno, e serviva a rendere comodo l'accesso al palazzo. Ha lo stesso organismo dei portali di San Pelino e specialmente di quello del fianco, in quanto che è ricavato addentro ad un piccolo avancorpo formato dall'innalzamento degli spigoli esteriori degli stipiti al di sopra dell'archivolto.

La ripetizione, maggiormente palese nella identica scelta delle sagome, ci prova intanto la contemporaneità delle due costruzioni, uscite certamente da una stessa mano (fig. 130). La grande iscrizione dell'architrave, a caratteri che il Piccirilli<sup>12</sup> crede si possano ritenere longobardi della metà del duodecimo secolo perché somiglianti alla scrittura dei codici longobardi cassinesi, mi sembra che confermi l'epoca di questa fiancata.

Dallo stesso lato, nel corpo della nave di mezzo che sovrasta al tetto della navatella, rimangono cinque finestre appartenenti alla stessa età. Sono feritoie larghe cm 35 ed alte m 1,25, coperte ad arco leggermente acuto trilobato, con grande strombo esterno, perfettamente eseguite in apparecchio di conci, le quali dovevano illuminare assai scarsamente l'interno, ed ora, in parte otturate, servono da ventilatore alla soffitta al di sopra delle volte. Esse somigliano grandemente alle finestre dei fianchi della chiesa di Sant'Eusanio Forconese e stabiliscono un termine di raffronto fra le due costruzioni. Le lesene di rinforzo di questa parete sono scomparse, ed a stento se ne può riconoscere qualche traccia nelle murature di restauro.

L'interno allo stato presente custodisce troppo gelosamente sotto le decorazioni moderne le antiche strutture, che potrebbero indicarci come procedette l'innalzamento della chiesa nelle successive epoche. Tuttavia due file di poderosi piloni cilindrici in apparecchio di conci possono con certezza credersi sopravvissute ai vari incendi ed ai movimenti tellurici (fig. 131). Di questo parere fu anche il Piccirilli che, visitando l'apparecchio al di sopra delle volte, vide che le arcate "volgevano tutte in acuto". E non fa meraviglia la scoperta, benché oggi le arcate nelle ultime decorazioni abbiano preso il sesto rotondo, se si considera che i colonnati e i relativi archi di collegamento dovettero sorgere insieme alla superiore muraglia, dove notai il sesto acuto depresso delle feritoie.

Il Piccirilli disse anche: "Le sedici colonne che dividono le navate, falsamente credute dal Salazzaro (*Studi sui monumenti dell'Italia Meridionale dal IV al XIII sec.*) del VII secolo, sono quelle della prima costruzione. Esse han-

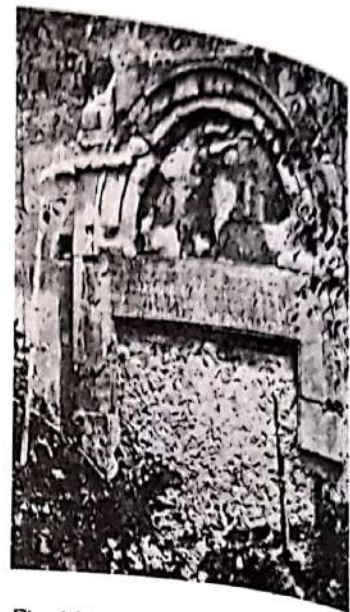


Fig. 130 - Sulmona:  
Cattedrale - Porta del fianco

Fig. 131 - Sulmona:  
Cattedrale - Interno

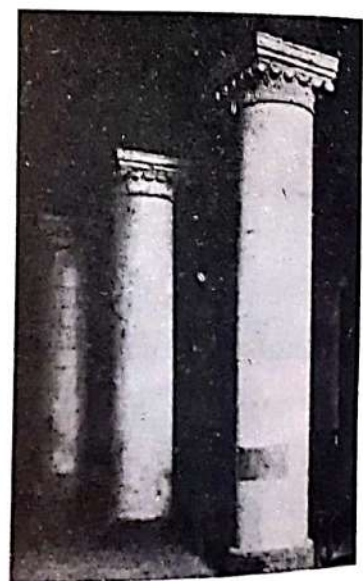
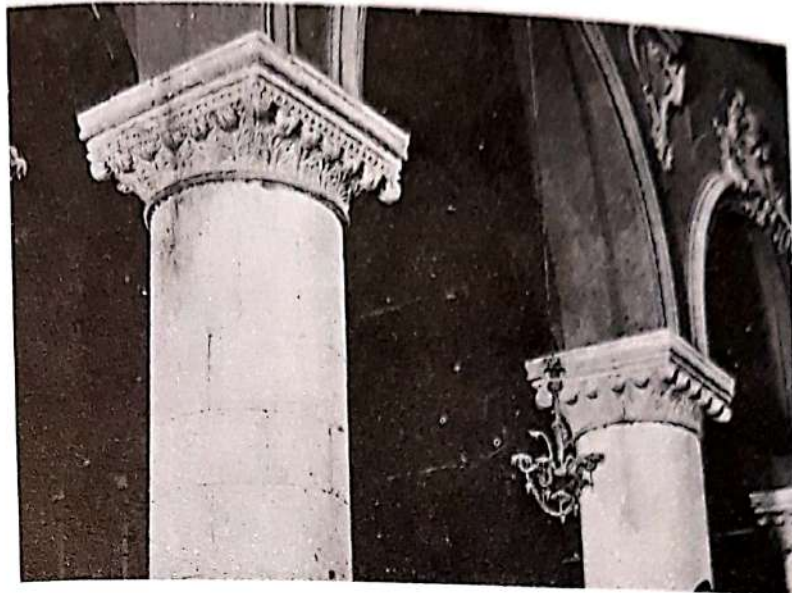


Fig. 132 - Sulmona:  
Cattedrale - Capitello delle navate



no un basamento circolare composto di un plinto e di un toro. Il plinto però, un tempo, aveva la forma quadrata, e ciò è provato dalle scarpellature alle foglie d'angolo e dalle due mezze colonne a destra e a sinistra dell'entrata, oggi rivestite in parte dai pilieri di sostegno del palco dell'organo. I fusti, di un diametro di circa cm 95, sono cilindrici, ed i capitelli, ornati di foglie di cardo, di acanto e di cappuccio, terminano con cimasa quadrangolare contornata con una gola diritta" (fig. 132).

Queste osservazioni, messe in rapporto con la planimetria generale dell'attuale fabbricato (fig. 133), fanno credere che nella chiesa, anziché seguire l'organismo nuovo tentato a San Pelino, si preferisse rimanere nelle forme basilicali di San Liberatore, evitando le braccia del transetto sporgenti dalle fiancate e le relative absidi. Però è evidente che al termine delle tre navi tre arcate divisorie, o di trionfo, dovevano immettere nelle tre campate presbiteriali riunite a guisa di transetto molto elevato sul resto della chiesa, e nella campata centrale doveva elevarsi una cupola ottagonale, a somiglianza di quella di San Pelino. Infatti lo stato attuale dell'edificio, benché ci rappresenti nella zona presbiteriale il risultato del restauro eseguito dopo il terremoto del 1706, ci dimostra chiaramente che esso ripete all'esterno, sia pure grossolanamente, lo schema dell'edificio quale doveva essere prima del crollo e che è conseguenza diretta dell'altezza che raggiungono le absidi nel disegno primitivo. Il rapporto tra l'altezza delle absidi e quella delle navatelle stabilisce la necessità o meno del transetto. A San Liberatore l'altezza delle absidi era compresa entro le campate presbiteriali, vera e propria continuazione delle navi; a San Panfilo questo rapporto ci dimostra una sproporzione e quindi la necessità di un



transetto, cioè di un corpo di edificio più alto delle navi e dentro cui potessero aprirsi le tre calotte sferiche delle tribune (fig. 51).

Il Piccirilli si fa questa domanda: "Ma così ricostruita la nostra Basilica è poi quella cominciata dal vescovo Trasmondo e finita ai tempi del vescovo Gualterio?"

Ora, pur convenendo che la storia ci lascia al riguardo molto dubbiosi, bisogna riconoscere che la pianta, sia nella cripta, sia nella basilica, rimase quasi inalterata; che tutta la parte architettonica riguardante la nave maggiore e le mura laterali delle navatelle possono assegnarsi allo stesso ventennio 1104-1124, in cui sorgeva la cattedrale consorella di Valva, e perciò la data 1119 della lapide scomparsa può ritenersi giusta nell'indicare la fine dei lavori ordinati dai canonici. Tuttavia per quanto riguarda la storia artistica di questa cattedrale si procede ancora molto a tentoni, sia per la mancanza di documenti di archivio relativi a questo primo periodo, sia perché allo stato del monumento riesce impossibile ogni indagine tecnica, giacché a fianco della constatazione abbastanza fondata che la grande chiesa incominciò ad innalzarsi sulla cripta contemporaneamente alla cattedrale corfiniese, e quindi per opera delle stesse maestranze, sorge qualche discordanza per il fatto che nella chiesa di Sulmona sembra di vedere un maggiore avanzamento stilistico nei particolari architettonici.

E l'ultima parola credo non potrà dirsi finché nuove scoperte non vengano a gettare un po' di luce in quel lungo

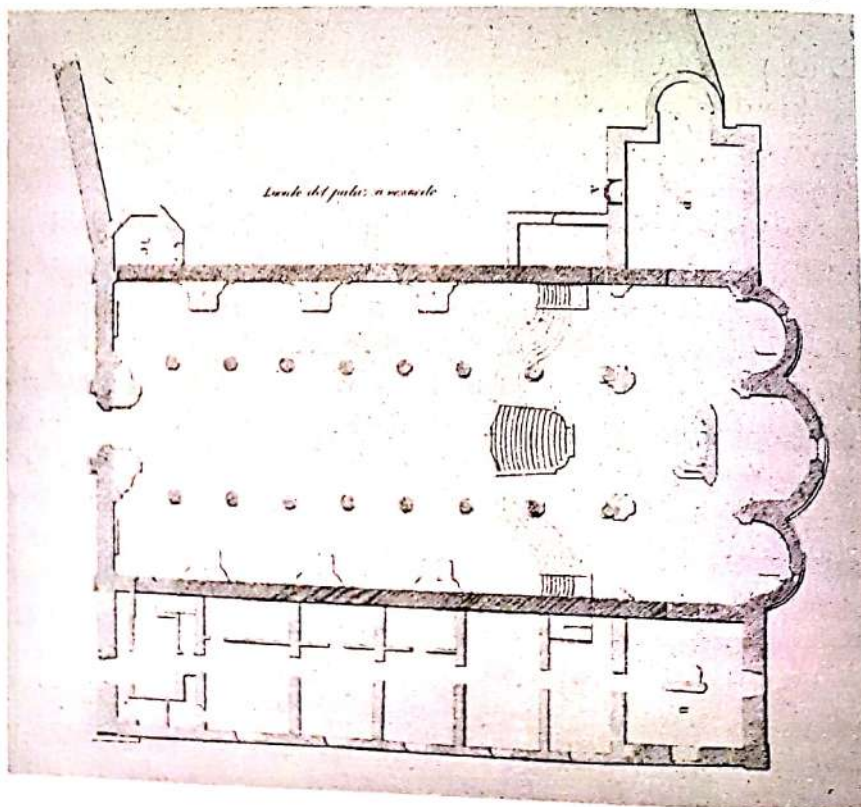


Fig. 133 – Sulmona:  
Cattedrale - Planimetria

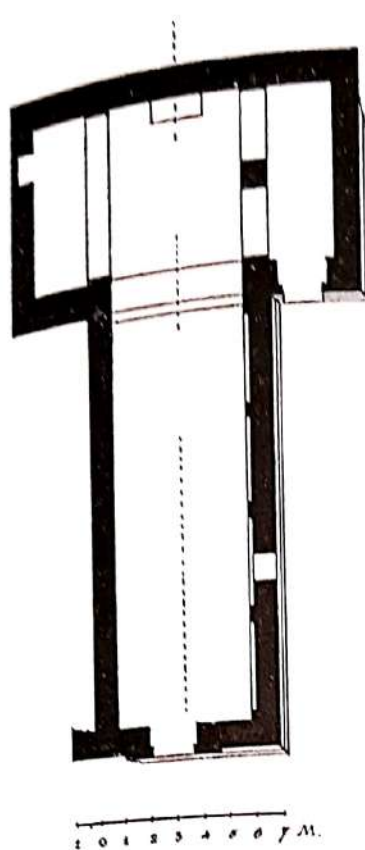


Fig. 134 - Prata d'Ansidonia:  
S. Paolo - Pianta

periodo che va dal 1119 al 1196, anno in cui la cattedrale veniva solennemente consacrata. Tuttavia potrebbe avanzarsi qualche induzione circa la forma e la composizione dei capitelli delle navate (*fig. 132*) i quali, per le rassomiglianze stilistiche con i capitelli della basilica di San Nicola di Bari e della cattedrale d'Altamura, reclamerebbero meglio l'intervento dei maestri pugliesi o comunque provenienti dall'Italia meridionale, che non i meravigliosi particolari della chiesa di San Pelino.

**San Paolo di Peltuino** (Prima metà del XII sec.) - La chiesa sorta sulle rovine di Peltuino ebbe una completa ricostruzione al principio del duodecimo secolo. Lo dimostrano non i documenti scarsissimi, ma l'indagine stilistica del monumento, che ci ha portato a situarlo tra quelle opere che più risentirono l'influenza della scuola di Valva.

Il Piccirilli<sup>12</sup> credette la chiesa riedificata "con buona parte del vecchio materiale verso il mille"; ma contro questa opinione si oppongono le palesi discendenze dal sistema architettonico di San Liberatore e i caratteri comuni con la più grande diramazione di esso avvenuta a San Pelino.

La chiesa venne citata in un documento del 1113<sup>13</sup> e in una bolla del 1138<sup>14</sup> come facente parte della diocesi di Valva e Sulmona, e probabilmente per la ragione che essa in quest'epoca aveva già vissuto in quella maggiore ricchezza che era la causa prima di qualunque nuova costruzione.

La sua pianta, composta di una nave e di transetto che s'incrociano a forma di T, fu detta dal Bertaux una varietà propria della regione aquilana. Ma ciò non è esatto (*fig. 134*). Effettivamente tale forma fa qui la sua prima apparizione in Abruzzo, discostandosi radicalmente dal tipo basilicale finora adottato dai Benedettini; ma l'esser situata nella valle dell'Aterno non basta a stabilire un tipo locale quando mancano esempi contemporanei.

Ha una lunghezza di m 24,10 e una larghezza di m 5,50 nella navata, e m 12,20 nel transetto che funge da presbiterio ed è sfornito di abside. La fronte è una vaga composizione di linee che ricorda i concetti stilistici della facciata di San Liberatore alla Maiella (*fig. 135*). Sormontata da timpano, si spezza in tre zone verticali mediante un piccolo avancorpo originato dagli spigoli dei due pilastri formanti le spalle del portale. Si ripete così lo stesso organismo adottato dalle prime maestranze dei costruttori che da Montecassino vennero in Abruzzo e che ha il merito di non lasciare il portale slegato dal resto dell'architettura e di farne la parte più importante del prospetto. In questo esempio gli stipiti dell'ingresso prendono la forma di pi-



Fig. 136 - Prata d'Ansidonia  
S. Paolo - Particolare del portale

loni ed assumono le proporzioni di solidità conveniente a servire da base al corpo centrale, che s'innalza su di essi fino al coronamento. Hanno basi molto semplici, fusti in apparecchio di conci larghi cm 88, i capitelli molto schiacciati che si compongono ciascuno di cinque larghe foglie di acanto spinoso sorgenti dal collarino, tra le quali si spiegano bassi caulicoli a contatto con un abaco di poco rilievo diviso in tre listelli sovrapposti. Il disegno scorretto, la modellatura timidamente infantile palesano uno scalpello di artefice malsicuro nella composizione e nella tecnica (fig. 136). Sul robusto architrave monolitico gira l'arco di scarico decorato di gola diritta molto schiacciata come nei portali di San Pelino e di San Panfilo.

Nella parte alta dell'avancorpo, sull'asse del portale, si apre una piccola finestra a ruota, spartita da otto colonnine disposte a raggi, sulle quali girano otto arcatelle di sesto tondo, che mi è dato ritenere sia il più antico esempio rimasto in Abruzzo di questo genere di chiusura. Le basette su cui sembrano apparire le foglie protezionali, i capitellini con foglie al di sotto dell'abaco, gli archetti sagomati a guscio, i pennacchi riempiti da rosette incavate ed una mostra in giro con gola diritta intagliata nello stesso apparecchio di conci sono particolari elegantissimi di una grande semplicità, ma che palesano già il grande avanzamento della tecnica architettonica in confronto delle misere sculture ornamentali dell'ingresso.

Ad interrompere la predominanza della linea verticale dell'avancorpo, l'architetto intese il bisogno di introdurre una cornice orizzontale che dividesse le due ali all'altezza della finestra circolare; ed a tal uopo impiegò i frammenti di una base classica, capovolgendoli in modo che il toro, invece di sottostare alla grande gola, occupasse il posto del listello superiore della cornice. E al di sopra egli volle applicare ancora altri frammenti classici, cioè vari pezzi di un architrave, per servire da zoccolatura alla seconda zona delle due ali del prospetto. Il timpano, che corona l'edificio secondo le pendenze del tetto, appartiene ad un re-



*Fig. 135 – Prata d'Ansidonia: S. Paolo - Prospetto*

stauro recente, nel quale forse l'architetto ebbe in animo di riprodurre un timpano preesistente.

L'asse del prospetto non coincide con l'asse della chiesa, giacché, mentre il fianco di destra si attacca direttamente ad angolo retto sullo spigolo, la muraglia di sinistra verso il monte si ritira di circa un metro più indietro, lasciando la bella cortina nettamente interrotta dopo il risvolto. Ciò fece supporre al Piccirilli<sup>15</sup> che questo lato non fosse stato condotto a compimento; ma la questione mi sembra molto più complessa e potrà trovare forse la soluzione con lo studio delle altre parti del monumento<sup>16</sup>.

In tutto l'edificio non vi sono tracce murarie appartenenti alla primitiva chiesa dell'ottavo secolo i cui resti abbiamo avanti esaminato; le strutture come oggi si presentano offrono invece un largo campo di osservazioni e non facili problemi circa la parte che esse ebbero nella ricostruzione della chiesa avvenuta dopo il Mille e dei successivi restauri. La muraglia di destra, di buona pietra concia, è rinforzata internamente da cinque lesene di poca sporgenza, con capitelli semplicissimi, nei quali vige ancora l'uso di impiegare gli elementi classici della *cornice benedettina*. Su di essi girano quattro arcate a tutto sesto portanti la parte superiore della parete (fig. 137). Invece la muraglia di sinistra è tutta di costruzione frammentizia e vi sono impiegati materiali di varia indole ed epoca.

E' più giusto supporre che questi materiali, racimolati nei dintorni, servirono a ricostruire la muraglia caduta non precisamente al luogo primitivo, ma più in dentro, stringendo l'aula della chiesa, come apparirà in seguito nello studio fatto sull'importante restauro del decimoterzo secolo. Ed anche a questo restauro debbo rimandare il lettore per quello che riguarda l'aspetto che attualmente presentano il presbiterio e le braccia del transetto. Aggiungo qui soltanto brevi osservazioni sull'esterno della muraglia di destra.

La cortina di pietra concia fino all'altezza delle attuali finestre rettangolari con la porticina secondaria e le tre finestre a strombo è quanto rimane della stessa epoca della fronte. La porticina, della massima semplicità costruttiva, ha un vano rettangolare e una lunetta incavata sotto l'arco di scarico, secondo il sistema benedettino. Nessuna decorazione in questi vani, nessuna lesena nella muraglia che poggia su di un basamento tolto a edificio pagano.

**San Nicola a Prata Ansidonia (Prima metà del XII sec.).** —

La chiesa parrocchiale di Prata mi sembra si possa identificare con la "*Eccl.m Sancte Marie in Ancedona*" nomi-



Fig. 137 — Prata d'Ansidonia:  
S. Paolo - Interno

nata, nelle bolle corografiche di Pasquale II del 1112<sup>17</sup> e del 1138<sup>18</sup>, fra le chiese della diocesi di Valva.

Il Piccirilli<sup>19</sup> dice in proposito: "La terra di Prata, che non figura in queste bolle, poté essere un borgo di Ansidonia; onde la chiesa attuale, dedicata al Santo di Bari, doveva portare altro titolo e probabilmente quello di S. Maria della bolla del 1112".

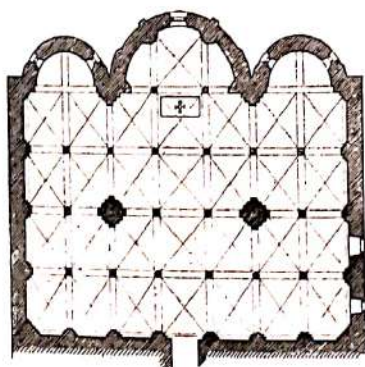
Ci conferma la supposizione il fatto che l'attuale chiesa è una ricostruzione barocca sulle vestigia di un edificio del duodecimo secolo. Vi sono tratti delle muraglie laterali con finestrine ad arco acuto depresso, trilobato, avanzi di ornati a rilievo, di cornici ad archetti pensili lavorate con lo stesso gusto dei maestri di scuola Valvense, e qua e là, sparsi nelle murature, frammenti architettonici della chiesa primitiva.

**Sant'Eusanio Forconese (a. 1198).** — Il Coppola<sup>20</sup> narra come il 12 maggio del 1784 avvenisse lo scoprimento del corpo di Sant'Eusanio in un altare della cripta, insieme ad una pergamena in caratteri longobardi da lui trascritta. Il documento ci dà notizia della consacrazione della chiesa fatta da Odorisio vescovo forconese nel 1198, cioè 887 anni dopo la traslazione del sacro corpo<sup>21</sup>. La nuova chiesa del duodecimo secolo, che oggi si vede grandemente trasformata da restauri moderni, ha la pianta a tre navi di tipo benedettino alterata introducendovi un transetto e una cupola ottagonale, con decorazione interna di gusto seicentesco. Il corpo centrale, sia nella parte delle muraglie che supera i tetti delle navatelle, sia nei sostegni divisori delle tre navi, appare tutto di nuova costruzione. L'abside maggiore entrò a far parte della chiesa moderna, mentre le laterali, chiuse dietro le braccia del transetto, servirono da sacrestia. Fortunatamente una grande cripta presbiteriale, che occupa la larghezza delle tre navi, si conservò quasi integra.

Di grande interesse artistico e degna di stare a fianco della cripta sulmonese, questa sottochiesa si informa anch'essa ai dettami già stabiliti dall'architettura dei Benedettini sopra tutto nel sistema delle volte. Ha m 15 di larghezza per m 10 di lunghezza, non comprese le absidi, e si divide in sette navatelle parallele organicamente disposte in corrispondenza delle navate superiori: tre nel mezzo per la navata maggiore, due e due ai fianchi per le navate minori (fig. 138).

I sostegni degli archi, disposti in modo regolare, originano ventotto piccole campate coperte di crociere. Sono pilastri quadri scantonati negli spigoli con grandi gusci che li fanno sembrare di sezione ottagonale, o colonne alternate sen-

Fig. 138 — Sant'Eusanio Forconese:  
S. Eusanio - Pianta della cripta



za ordine, ma con evidente ricerca di effetti prospettici variati. Sorgono per lo più senza base o su cuscini larghissimi di semplice pietra squadrata. Vi è un solo esempio di colonna poggiante su una base rotonda che pare fosse destinata ad altro uso.

In quest'architettura sembra evidente anche lo studio di evitare quell'effetto di pesantezza e di gravità tanto facile ad ottenersi nelle cripte romaniche. Invece che in un sotterraneo si ha l'illusione di essere in una piccola moschea, anche per il fatto che la luce non vi manca.

I fusti monolitici, sottili al massimo grado, hanno il diametro che varia dai cm 25 ai 30, e laddove il loro ufficio è di sostenere i pesi concentrati della nave superiore si riuniscono creando piloni di sedici spigoli che oggi vediamo in parte rinforzati per assicurare le basi della cupola.

I capitelli hanno sempre nell'insieme una forma che si avvicina al tronco di piramide rovescia; così tagliati evidentemente per ricevere le imposte di quattro archi e di quattro peducci di crociera, variano solo nei particolari interessantissimi.

Tranne due capitelli avanti all'abside centrale provenienti da un monumento corinzio, tutti i sostegni appaiono creati contemporaneamente. Un primo gruppo, ispirato al dorico, è formato dalla sovrapposizione degradante di listelli, fusaiole, tortiglioni, gusci e gole girati sulle quattro facce di un tronco piramidale, con abaco e pulvino seguenti l'andamento della piramide. Questo tipo, che si trova applicato ai fusti prismatici o quadrati, discende direttamente nei suoi elementi dalla *cornice benedettina* della quale abbiamo veduto le applicazioni durante tutto il secolo undecimo (fig. 139).

Un secondo gruppo trae l'ispirazione dal capitello cubico stilizzato in modo alquanto differente dal tipo finora usato nei monumenti benedettini. Le quattro facce semicirculari si appoggiano a ridosso di una specie di campana a tronco di cono rovescio, prendendo la disposizione piramidale. I quattro raccordi sferici del capitello cubico non esistono e sono ricordati da quattro lingue nascenti all'incontro delle facce semicirculari. Questo tipo si trova costantemente sovrapposto ai fusti cilindrici che non sempre raggiungono l'altezza necessaria per l'imposta degli archi. In tal caso nasce un terzo gruppo formato degli stessi capitelli sormontati da un alto pulvino, anch'esso piramidale, che permette di raggiungere il piano d'imposta. Uno di questi esemplari reca incisa, nella faccia semicirculari che guarda l'abside una croce greca eguale ad altra esistente nella decorazione esterna delle feritoie (fig. 140).



Fig. 139 - Sant'Eusanio Forconese:  
S. Eusanio - Interno della cripta

Fig. 140 - Sant'Eusanio Forconese:  
S. Eusanio - Interno della cripta





*Fig. 141 – Sant'Eusanio Forconese: S. Eusanio - Interno della cripta*



Un quarto tipo di capitello, che però è rappresentato da un solo esemplare, è una creazione che sembra ispirata allo ionico e si compone di un prisma quadrangolare come continuazione del fusto e di quattro bariletti coperti da tavolette, che gli stanno attaccati quasi a figurare l'arricciamento delle volute. Questi bariletti, larghi come il prisma sottostante, s'incontrano sugli spigoli ad angolo retto e sono apparentemente sostenuti da legacci che gli girano intorno e si aprono sulle facce del prisma a guisa di zampe d'oca (fig. 141).

Tutti questi capitelli, che il Bertaux chiamò "oeuvre de charpentier"<sup>22</sup>, hanno la tecnica speciale delle maestranze benedettine ed il loro stile si mantiene nella predilezione per gli elementi classici, quali le fusaiole, i cordoni intagliati a spirale, e per l'uso del capitello cubico, sempre variato soggetto di studio e origine di nuove forme. Né le caratteristiche di questa scuola si arrestano qui, perché tutta la costruzione della cripta parla un solo linguaggio. Gli archi congiungenti i sostegni, le volte, benché sformate nella ricostruzione, dimostrano anche qui come ogni curva della copertura dovesse trovare in origine la corrispondente verticale o sui piedritti addossati alle muraglie o sui piloni isolati.

La cripta ebbe cinque finestre absidali oggi in parte murate e sostituite da altre luci aperte squarciando la muraglia. Ciò è visibile, oltre che dall'interno, sul bellissimo apparecchio esteriore delle absidi. Le finestre più antiche a contatto col terreno sono a doppio strombo, e l'archivolto esterno, tagliato in un monolite, ne segue regolarmente la forma conica.

È interessante a vedersi questo lato dell'edificio per la stranezza delle linee e per i particolari delle feritoie dell'abside di destra, ove si riconosce un'altra testimonianza delle maestranze discendenti da San Liberatore. I due archivolti presentano la faccia del masso finemente lavorata a intagli bassi e delicati con una tecnica eguale a quella dei celebri portali del 1080. In quello di destra trovo un intaglio ad arcatelle minuscole, come piccole lobature, ed un cordone attorcigliato che accompagna lo spigolo dell'arco, e al di sopra cerchi con croci e palmette a fianco di una formella con annodamenti che ricordano i complicati disegni del nono secolo (fig. 142). Nell'altro archivolto vi è egualmente la corona di arcatelle formate da tanti piccoli gigli accostati, ed il tortiglione alternato con fusaiole, ma lo spazio al di sopra è rivestito anch'esso di un giro più grandioso di palmette combinate con gigli (fig. 143). Le muraglie delle tre absidi appaiono interamente infor-

Fig. 142 - Sant'Eusanio Forconese  
S. Eusanio - Finestra absidale



Fig. 143 - Sant'Eusanio Forconese  
S. Eusanio - Finestra absidale



mate ad uno stesso concetto organico e ad una fattura uniforme. Le tre superfici curve sono così sviluppate da occupare tutto il fondo della chiesa, lasciando solo visibili a destra e sinistra due piccole ali delle navatelle. Queste muraglie absidali sono mosse da sporgenze e rientranze verticali sagomate a gola presso l'inizio delle curve e da lesene simmetriche sull'asse della tribuna centrale. Ogni abside ha l'antica finestra, chiusa da muratura internamente, con strombi esterni intorno al vano sottile, girato ad arco spezzato in chiave e fornito di piccola trilobatura. Il coronamento delle tre navi appare come una semplice cornice in pietra profilata ad ogni sporgenza e con la particolarità stranissima che seguendo le tre curve absidali scende a timpano in due pendenze a cominciare dall'asse della chiesa fino agli spigoli delle ali a fianco delle absidi minori, e risvolta per continuare orizzontalmente sulle fiancate (fig. 144).

Le murature aggiunte al di sopra di questa linea, tutte appartenenti al restauro barocco, non presentano nessun avanzo di vecchia cortina, onde sono autorizzato a credere che la cornice non ebbe solo ufficio decorativo, ma servì ad accompagnare le grondaie del tetto che copriva con le stesse falde tanto le navate quanto le absidi.

Il principio di ricoprire le tre navi con due sole falde di tetto non ha questo esempio isolato e lo vedremo esteso ad altre chiese del duodecimo e tredicesimo secolo. Riconosciuto in seguito di pratica utilità, ci darà il punto di partenza per giustificare una enorme quantità di restauri. Questo genere di copertura, mentre ha il difetto di rendere meno slanciata la nave centrale in confronto alle navatelle e di creare un minor movimento nelle masse esteriori, offre d'altra parte il pregio di rendere più spazioso l'in-

Fig. 144 – Sant'Eusanio Forconese:  
S. Eusanio - Prospetto posteriore

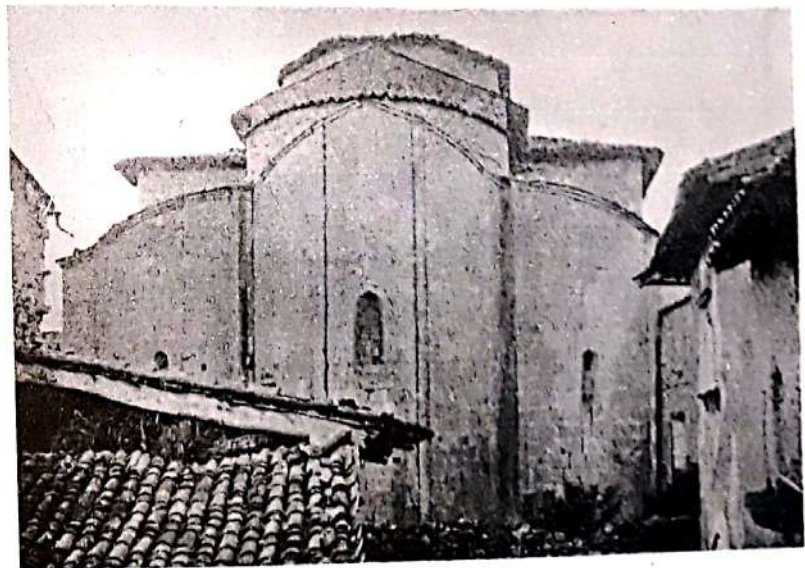




Fig. 145 -- Sant'Eusanio Forconese:  
S. Eusanio - Fianco

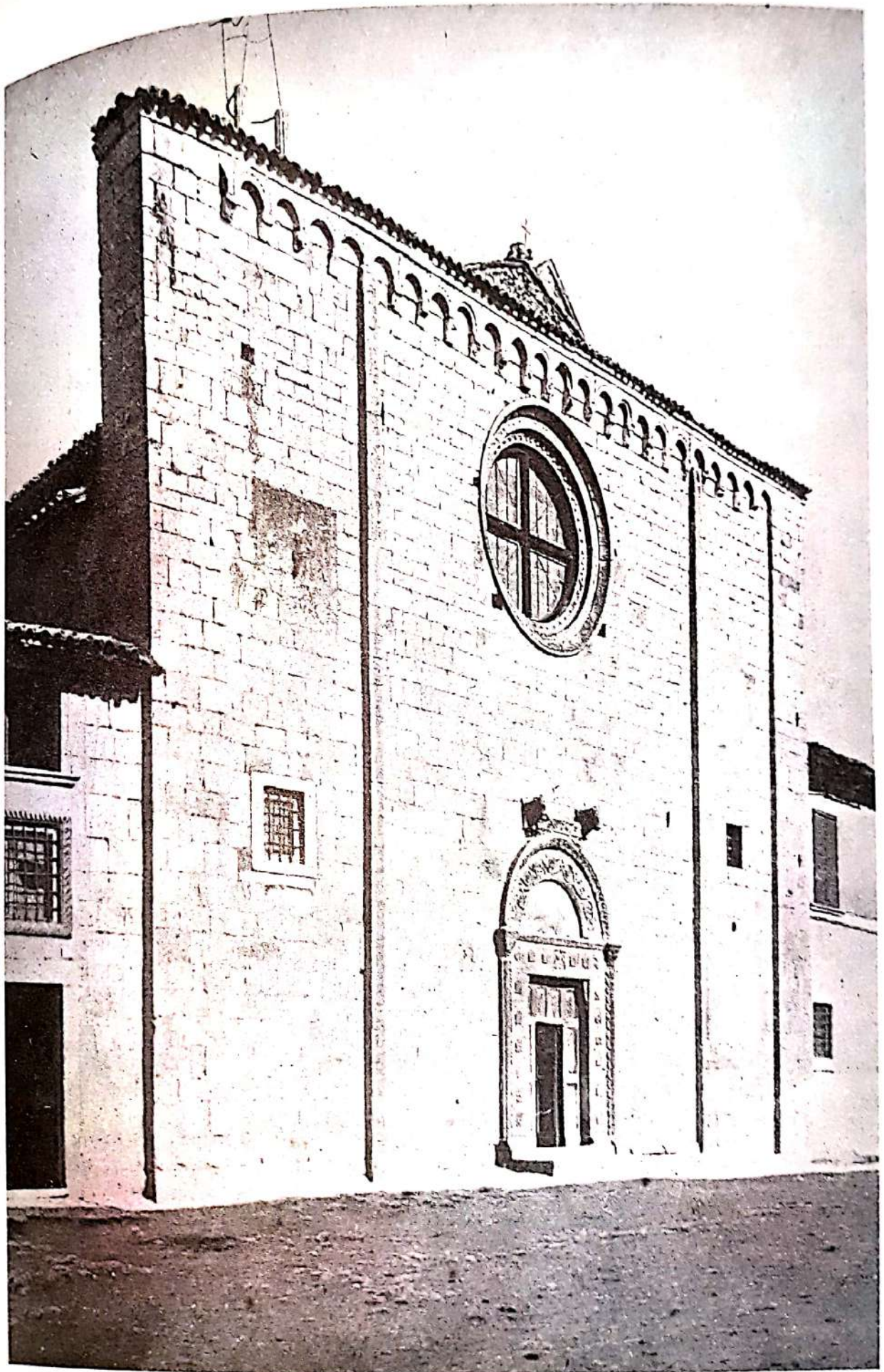
terno del tempio, sia per la maggiore altezza che acquistano le navi laterali, sia per lo sviluppo in ampiezza che possono avere le arcate divisorie.

A questo tipo, che in Germania fu detto *a sala*<sup>23</sup>, fu ispirata la costruzione di Sant'Eusanio Forconese con l'importante particolarità di prolungare il tetto allo stesso piano fin sopra le absidi. L'architetto di questo edificio proveniva forse dal nord e volle qui applicare il nuovo tipo di costruzione, ottenendo un bel movimento nella linea terminale del prospetto posteriore, la quale osservata dal basso si profilava sul cielo con eleganza nuova.

Larghe porzioni delle muraglie laterali sono visibili a destra e a sinistra nella uniforme cortina di conci a sottili lesene di rinforzo coronate dalla stessa cornice del prospetto posteriore. Nei campi liberi, che sembrano dovessero corrispondere alle campate interne, si aprono ancora piccole finestre ad arco spezzato trilobato nel sesto, oggi divenute inservibili dopo la trasformazione della chiesa (fig. 145).

Presso il prospetto dal lato a destra che guarda l'orto Cappelli si apriva anche un portale minore su corpo sporgente cm 14 che si collega all'architettura della fiancata secondo un sistema iniziato a Pentima e seguito a Sulmona nei due ingressi laterali delle cattedrali. Ma qui non si tratta di una derivazione stilistica eguale a quella avvertita nel portale maggiore di San Paolo di Peluino, bensì di una vera imitazione che nell'architrave monolitico, nell'archivolto incassato al di sotto di un arco di scarico a sistema falcato e in altri particolari diviene così evidente da far pensare all'intervento degli stessi maestri che lavorarono nelle due cattedrali gemelle.

Non è possibile sapere se la fronte dell'edificio seguì in origine le linee del suo organismo perché la facciata attua-



*Fig. 146 – Sant'Eusanio Forconese: S. Eusanio - Prospetto*

le appartiene ad un periodo più tardo. E' una muraglia rettangolare di pietra conca divisa in tre spazi da lesene, coronata orizzontalmente da una bassa cornice sostenuta da arcatelle pensili. La zona di centro ha il portale e il finestrone rotondo, da cui furono tolte le colonnine a raggio, mentre le zone laterali non presentano che due moderne finestre dissimetriche (fig. 146).

Il Piccirilli<sup>24</sup>, dopo aver notato che sulla muraglia si vedono "usati come materiale avanzi di ornati di epoca più remota e iscrizioni romane e medioevali", denuncia la scoperta di un frammento di lapide "presso il quadrante dell'orologio, che potrebbe indicare un restauro della chiesa innalzata sulle rovine della basilica romana". Infatti la data che si legge chiaramente ed è incompleta dalla parte destra prova che la costruzione della facciata può rimontare alla seconda metà del secolo decimoquarto, "anche perché l'insieme molto risente dell'architettura di alcune chiese aquilane appartenenti allo stesso secolo".

Il problema però non è tanto semplice, perché l'attuale facciata appare tutta una raffazzonatura di elementi di più secoli. Infatti la notizia del terremoto, che nel 1461, secondo gli storici aquilani<sup>25</sup>, distrusse totalmente il castello di Sant'Eusanio ed il seguente restauro della chiesa che avvenne solo pochi anni dopo, cioè nel 1468 per volontà del vescovo Amico Agnifili<sup>26</sup>, mi sembra stabiliscano un importante periodo edilizio.

Sono anzitutto da notarsi la inesatta formazione della cortina in pietra, derivata da larghe riprese fatte senza rispettare le linee dei ricorsi, e l'allargamento eccessivo delle lesene angolari che produssero poi difficoltà insormontabili nella disposizione delle arcatelle di coronamento. Gli spazi fra i risalti delle quattro lesene non furono un multiplo esatto della larghezza del monolito formante l'arcata, sicché oggi si vede il coronamento procedere con passo indipendente da qualsiasi coincidenza con gli spigoli dei piedritti. Altri segni di un brutto restauro sono nel portale dove un inesperto scultore, probabilmente nel 1468, riproduceva a suo modo le parti andate distrutte.

D'altra parte appaiono in molti particolari di questa facciata gli elementi superstiti del terremoto del 1461, informati ai dettami della scuola Valvense. Sono anzitutto i pezzi componenti la cornice di coronamento, dove è la caratteristica decorazione a *denti di ruota* e dove i beccatelli sono animati da quella scultura varia e fantastica propria di San Pelino. Vengono poi alcune parti essenziali del portale, riconoscibili nell'arco di scarico e nella cimasa sporgente che l'accompagna, su cui furono incastrate due

Fig. 147 - Sant'Eusanio Forconese:  
S. Eusanio - Portale



teste di vitello a tutto rilievo, disposte simmetricamente alle estremità di un fregio (fig. 147).

L'ornato largo e vigoroso a grandi volute d'acanto ben modellate, sorgenti dalla bocca di facce mostruose, il fregio superiore, composto dello stesso vegetale e le foglie d'acanto radialmente disposte intorno all'archivolto sono particolari che hanno strettissime relazioni stilistiche con le sculture del portale e delle absidi di San Pelino e non possono confondersi con la trita e scorretta decorazione dell'architrave e degli stipiti.

Tutte queste parti, identificate quali spoglie della chiesa benedettina consacrata nel 1198, mi dimostrano come il famoso restauro del 1468, per quanto scorretto, dovette servirsi in gran parte dei materiali di un prospetto preesistente.

Intorno al portale vi sono elementi sufficienti per stabilire come esso non fosse che un avanzamento del tipo adottato a San Panfilo ed a San Pelino; lo stesso non può dirsi per il finestrone circolare, che sembra piuttosto opera quattrocentesca. La chiesa di Sant'Eusanio ebbe dunque il suo prospetto in pietra da taglio con lesene angolari e coronamenti orizzontali, come indica il taglio stesso delle arcatelle. Ma con ciò non si può affermare che fosse già entrato in uso il tipo della facciata aquilana che vedremo più tardi svilupparsi ed a cui il restauro si attenne. I coronamenti furono disposti forse in due ordini diversi a mascherare le pendenze del tetto, come a Santa Maria di Bomnaco, con quella tendenza alla linea orizzontale pronunciata nei monumenti contemporanei. Molto probabilmente il coronamento, eseguito alla fine del secolo, mantenne il concetto stesso che vediamo quasi contemporaneamente apparire a San Giovanni ad Insulam.

Un ricordo dell'interna mobilia presbiteriale ci è rappresentato da un capitello che esiste rovesciato sul pavimento con l'umile ufficio di porta aste, secondo un antichissimo uso abruzzese. Ha un collarino robusto, l'abaco a tavoletta sottile rettilinea, la campana fasciata completamente da doppio ordine di foglie piatte, piegate nella massa secondo la curva di una grande gola rovescia e disposte in modo che il giro inferiore segue la forma circolare del fusto, mentre il giro superiore si foggia secondo l'andatura quadrata dell'abaco (fig. 148).

Il diametro del fusto su cui poggiava, calcolato in cm 27, mentre esclude che fosse impiegato nelle arcate divisorie, ammette piuttosto che facesse parte di un ciborio, di un ambone o di un candelabro pasquale.

La chiesa di Sant'Eusanio nel suo insieme ci appare dun-

Fig. 148 - Sant'Eusanio Forconese:  
S. Eusanio - Capitello



que un'opera sviluppata nel lasso di tempo che va dal primo quarto del secolo al 1198, in cui era consacrata dal vescovo Odorisio. Il primo periodo della costruzione in cui sorgeva la grande cripta s'informava al senso decorativo che la scuola di San Liberatore aveva diffuso in Abruzzo; il secondo periodo affermava come le maestranze di Valva, eredi della classica ispirazione, sapessero arditamente affrontare i nuovi problemi architettonici.

**Santa Maria Assunta in Assergi (a. 1150).** — Pochi scrittori si occuparono di questa chiesa, forse perché situata ai piedi del versante meridionale del Gran Sasso, lungi dalla via provinciale che costeggia l'Aterno. Il Tomei<sup>27</sup> per primo nel 1791 mise in luce l'importanza del castello d'Assergi, illustrandone la remota antichità e le vicende attraverso le quali la chiesa, da semplice ritiro di monaci equiziani del sesto secolo, divenne Collegiata e Prepositura.

Il rinvenimento della pergamena relativa alla costruzione del duodecimo secolo diede origine alle parole dell'Antonori<sup>28</sup>: "Nell'anno 1150 fu gettata la prima pietra per l'edificazione della Chiesa..... da Berardo Vescovo Forconese, sotto il dominio e la dizione di S. Massimo". Sullo stesso argomento il Tomei racconta come, spostandosi l'altare di Sant'Egidio, fu trovato nella colonna dove poggiava la mensa "un cassetto rotondo con molte Reliquie di Santi, tra le quali una piccola pergamena, nella quale con carattere antico sta scritto così: *Anno D.ni M.C.L. Indlc. XIII edificatum est hoc templum in honore Beate Marle sep. Virgs. et beator. scor. P. Ap. Laur. Hyer. Greg. atq. Ben. a Berardo forconensi Epo sub Dominio et dclone Beati Maximi. Am. Qui infringere et tollere temptaverit anathema sit*"<sup>29</sup>. Dunque l'iscrizione che leggesi nell'interno della chiesa: *D. O. M. Templum hoc B. M. V. dlc. ab Episcopo Forcon. dedic. anno 1150 ad altlorem formam reductum est anno 1871* — può dirsi veramente riasuma gli avvenimenti più importanti dell'edificio.

La chiesa conserva sotto le aggiunte barocche tutta la sua antica struttura. Figuriamoci di togliere la facciata in pietra conca che nasconde l'organismo delle navate ed appartiene al decimoquinto secolo, immaginiamo demolite le volte dell'interno e riportato il tetto all'antico livello, ben dimostrato dalle strutture murarie visibili dal prospetto posteriore, tagliamo ai piloni e alle arcate la nuova architettura di stucco sovrapposta e tornerà ad apparire la chiesa del duodecimo secolo.

L'aula ha la più semplice forma basilicale ad un'abside a tre navi larghissime, sproporzionate, le quali insieme mi-

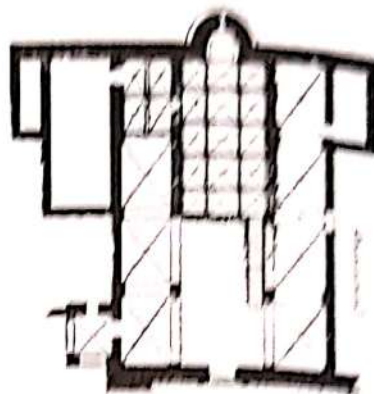


Fig. 149 — Assergi:  
S. Maria Assunta - Planta



Fig. 152 — Assergi: S. Maria Assunta -  
Interno della cripta

Fig. 151 — Assergi: S. Maria Assunta -  
Interno della cripta





*Fig. 150 – Assergi: S. Maria Assunta - Prospetto posteriore*



surano m 22 di lunghezza per 17 di larghezza. Due file di tre colonne robustissime in apparecchio di conci sostengono archi di tutto sesto ampi e bassi. Una cripta presbiteriale, organicamente disposta con la chiesa di sopra, occupa precisamente la metà della nave di mezzo ed una quarta parte della nave dell'Evangelio (fig. 149).

La chiesa del 1150 è fondata sul ciglione di roccia che fu la naturale difesa del castello d'Assergi dal lato della principale via d'accesso, lungo la valletta del Raiale, e con ogni probabilità nel luogo medesimo dove in precedenza esisteva l'antico monastero di Santa Maria in *Silice*. Evidentemente si approfittò della conformazione del monte per situare la cripta verso lo scoscendimento della rupe (fig. 150), mentre la superiore chiesa rivolta con la fronte all'interno del paese si tenne al livello della piazza. La cripta, scavata in gran parte nella pietra, si estende in tre piccole navate divise da due file di quattro sostegni monolitici, che sostengono sui larghi capitelli archi a tutto sesto e volte a crociera. La stessa struttura è applicata al locale attiguo, fatto per uso di sacrestia, dove un solo pilastro nel mezzo sorregge quattro archi in croce, che dividono l'area in quattro campate. I fusti spiccano dal suolo senza base e sono per lo più tagliati rozzamente a cilindro od a prismi quadrangoli smussati negli spigoli. I primi due capitelli verso l'ingresso richiamano la forma cubica pulvinata, mentre gli altri si compongono di un semplice lastrone, talvolta grossolanamente intagliato a dentelli ineguali, grande quanto basta a reggere l'imposta degli archi (figg. 151 e 152). Uno di essi ha su due facce incavata la seguente iscrizione a grandi caratteri latini:

ALDO PR MONAHI

A questo Aldo si deve probabilmente la costruzione della cripta.

Anche gli archi sono rozzamente girati: la loro struttura, nascosta da accurati intonaci, rimonta certamente alla primitiva costruzione. Impostano sull'orlo del capitello senza che questo figuri una cosa staccata, creando anzi l'illusione che le volte sorgano direttamente dai fusti. Tale particolarità, comune a molte cripte di tipo romanico, si riscontra anche in quelle già studiate della cattedrale di Sulmona e di Sant'Eusanio Forconese. In questa di Assergi l'ampiezza dei capitelli permette che il largo intradosso dell'arco si divida in tre parti eguali che tendono, spezzando le masse, ad alleggerire la costruzione. Ne risulta che in ogni arcata la parte centrale funziona da vero arco, mentre le due alette o controarchi ne risaltano per la maggiore monta senza aumentare il loro diametro. Questo si-

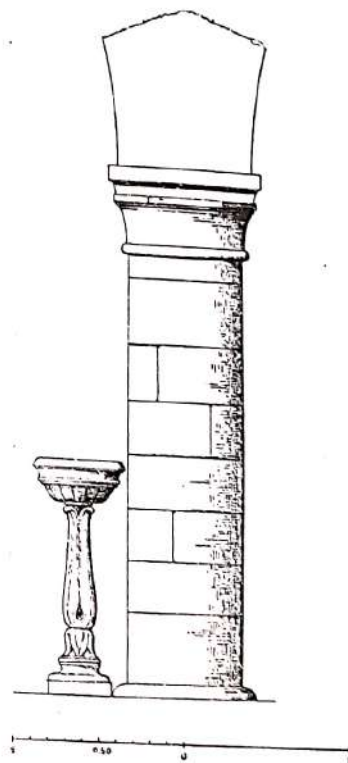
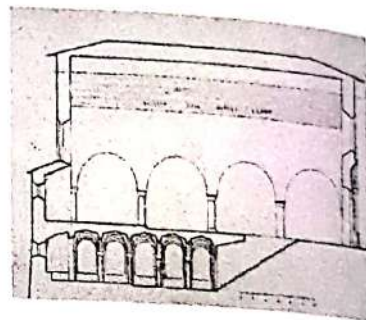


Fig. 153 - Assergi:  
S. Maria Assunta -  
Sezione. Rilievo di una colonna

stema di arco, che è giusto chiamare *falcato*, doveva apparire nella cripta di Sant'Eusanio prima del restauro.

Anche le volte a crociera girano con lo stesso criterio attorno ai contro archi risaltando sempre di più a misura che con la curva s'allontanano dal piano d'imposta.

I costruttori di questo soccorso, inabili nel taglio della pietra, rozzi e quasi primitivi nell'intaglio dei capitelli e nel girare delle arcate, appaiono diretti da un concetto unico che li guida, nell'esecuzione, a regole generali già in uso fra i Benedettini. Così a ridosso delle muraglie vediamo ripetersi le stesse linee organiche degli archi e contro archi, le quali scendono fino a terra delineando arcate cieche di poco incassate nella parete. La zona presbiteriale nelle ultime tre campate si alza di un gradino sul pavimento e s'apre nella piccola abside corrispondente alla superiore con relative lesene di spartizione e sedile in giro per i cantori.

Nella chiesa superiore le riduzioni barocche fasciarono le robuste colonne in apparecchio di conci, riducendole piloni rettangolari con pilastri addossati. Non furono nascosti completamente i capitelli, dei quali si vede uscir fuori l'abaco quadrato e porzione della campana (fig. 155). Lo stesso Tomei<sup>30</sup> lasciò scritto che "le forti colonne di pietra ben lavorate una volta erano rotonde e poi nell'anno 1746 furono riquadrate, mentre veniva insieme ristuccato tutto l'interno del tempio".

Nel 1899 ebbi l'occasione di mettere a nudo quasi completamente una di queste colonne, la prima a sinistra dell'ingresso<sup>31</sup>; ne risultò che la base è a forma di mezzo toro, il fusto cilindrico in apparecchio di pietra conca, il capitello fatto di largo abaco quadrato in alto, ottagono nel limite inferiore sopra una bassa campana liscia tagliata a cono rovescio leggermente svasato. La tecnica è molto più avanzata di quella dei capitelli della cripta (figg. 153 e 154).

Anche questa chiesa in origine non ebbe volte. Quelle che attualmente si vedono appartengono al restauro settecentesco, per il quale i tetti furono alzati di qualche metro. Le pesanti volte a crociera delle navatelle furono impostate sulle muraglie, senza alcun riguardo alle pitture del decimoquinto secolo che ebbi la ventura di scoprire nella soffitta<sup>32</sup>.

**Sant'Angelo di Pianella (Prima metà del XII sec.)** — Le notizie storiche raccolte su Pianella sono sprovviste di documenti per quanto riguarda le origini della chiesa di Sant'Angelo. Sembra probabile che l'odierno abitato sor-

Fig. 154 - Assergi:  
S. Maria Assunta - Interno



ga sulle rovine dell'antica *Plenilia* e che le chiese maggiori occupino il luogo di templi dedicati a divinità pagane. Ma non è credibile la notizia tratta dal Bindi<sup>33</sup> dall'archivio Farnesiano, secondo la quale dal 331 al 340 sulle vestigia del tempio di Vesta fu innalzata una sontuosa chiesa a cinque navi dedicata all'Assunta e poi chiamata Santa Maria Maggiore *extra moenia*. Si oppone a ciò il fatto che le chiese del quarto secolo erano per lo più composte di materiali tolti a monumenti pagani quando sorgevano presso città in distruzione, e che anche quando venivano più tardi riedificate, mai perdevano completamente le antiche spoglie.

La chiesa di Sant'Angelo invece è una costruzione totalmente medioevale, ove non appare traccia dei primi secoli.

Secondo le notizie del Bindi<sup>34</sup> dopo le scorrerie saracene dell'879 e 914, e propriamente circa l'anno 962, il Rettore col popolo e coi sacerdoti avrebbero abbellita la chiesa impiegando due anni di tempo, onde nel 964 Benedetto V l'avrebbe dichiarata *collegiata insigne*.

Finalmente nel 1080 *Plenilia* fu donata per metà a Montecassino<sup>35</sup>, e da quest'epoca sembra incominciare un periodo di rinnovamento anche per la chiesa di Santa Maria Maggiore o Sant'Angelo. Lo si giudica dalla struttura e dalle decorazioni sfuggite non si sa per quale fortuna ai restauri e che escludono qualsiasi provenienza dagli stili predominanti nei secoli avanti al Mille.

La chiesa di Sant'Angelo sorge isolata su di un poggetto presso il paese. Ha pianta basilicale a tre navi e tre absidi semicircolari, divisa da piloni e colonne in muratura di mattoni che sostengono archi a tutto sesto non collegati con le fiancate. E' lunga m 23,60 e larga complessivamente m 10,70. I sostegni, cinque per parte, si alternano in modo che ad ogni pilone seguono due colonne; due semicolonne si appoggiano ai tratti di muro che separano le absidi. Vi è un accenno a stabilire la zona presbiteriale a cominciare dalle penultime arcate avanti alla tribuna, con due pilastri che risaltano nella nave di mezzo soltanto, senza che vi siano i corrispondenti nelle navatelle; ma un pentimento durante la costruzione restrinse questa zona alle ultime due arcate, dove il piancito si rialza di due gradini (fig. 156).

Una grandiosa torre campanaria occupa la prima campata della navatella destra, innestandosi perfettamente con l'architettura della fronte.

La costruzione benedettina ebbe la nave di mezzo emergente sulle navi minori, come indicano le murature ag-

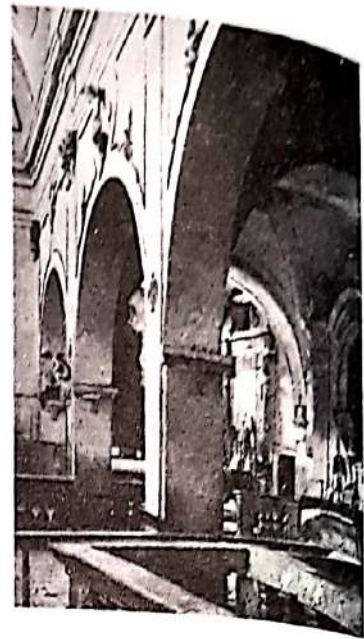
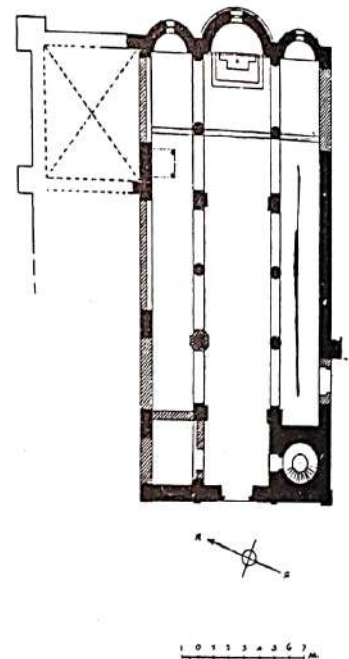


Fig. 155 - Assergi:  
S. Maria Assunta - Interno

Fig. 156 - Pianella:  
S. Angelo - Pianta





*Fig. 157 – Pianella: S. Angelo - Interno*

giunte su tutte le muraglie quando alla fine del duodecimo secolo o ai primi del seguente la chiesa fu ridotta in forma di *sala*. Il rialzamento è visibile anche per il fatto che dalle navatelle si possono osservare le tracce dell'attacco del primitivo tetto, i due coronamenti laterali della nave maggiore e qualche finestra. Qui l'opera laterizia si manifesta in tutta la sua perfezione: il coronamento posa su arcatelle di cotto con mensoline tagliate a scivolo o a quarto di cerchio, terminando con due filari di mattoni disposti a denti di ruota (fig. 157).

Appartengono anche alla stessa epoca i piedritti su cui posano le arcate divisorie, originalissimi nella forma dei capitelli. Queste colonne dai fusti in laterizio sembra che abbiano le basi nascoste al di sotto del pavimento rialzato; sopportano massi tagliati in forma parallelepipedica di altezza inferiore alle altre dimensioni e decorati nel modo più schematico. Quelli di sinistra e gli ultimi due di destra arieggiano la forma dei capitelli cubici, dove è indicato un semplice listello per abaco e le facce sono attondate agli spigoli a guisa di cuscino, fino a ridurre circolare il piano inferiore per l'appoggio del fusto. Queste facce, pur non essendo verticali, sono tagliate a triangolo isoscele col vertice in basso, in modo da creare ai quattro spigoli foglie rudimentali. E' una ripetizione più semplice del concetto veduto nell'unico capitello superstite del portico di San Liberatore (fig. 158).

Le prime due colonne di destra sono un esempio eloquentissimo della stranezza creativa di queste maestranze e del loro senso didattico. I capitelli, benché abbiano la massa degli altri, appaiono veramente come il risultato di più tentativi non riusciti. Uno con listello e gola nell'abaco è diviso su ogni faccia in arcatelle rampanti verso gli spigoli, le quali danno origine a quattro specie di foglie piene angolari, mentre l'altro ha un lato coperto di rozze foglie a forma di cucchiaio e tre lati divisi ciascuno in arcatelle ovali che sembrano abbozzi di foglie concave (figg. 159 e 160).

Tutto il resto dell'interno è di una semplicità veramente benedettina; solo la mostra che accompagna il semicatino dell'abside maggiore, col suo grande tortiglione minutamente solcato, ricorda i maestri della scuola di San Liberatore.

Contemporanea è la decorazione della fronte absidale, in gran parte mascherata da speroni di sostegno (fig. 161). Le linee dei piovanti del tetto non seguono le pendenze delle arcatelle rampanti del prospetto poiché la pendenza delle falde fu diminuita negli ultimi restauri tanto su que-

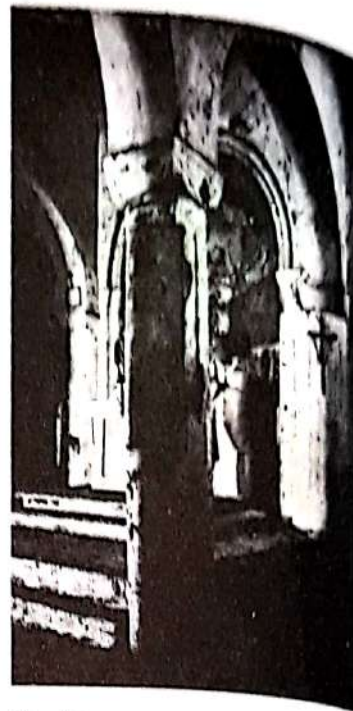
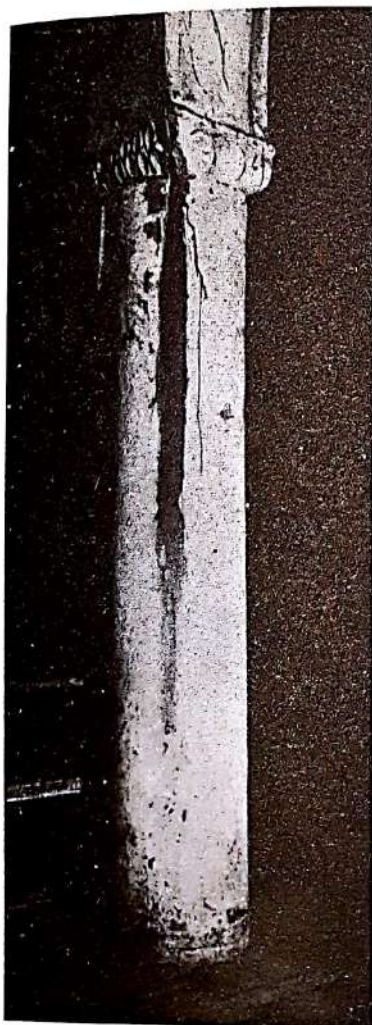


Fig. 158 - Pianella:  
S. Angelo - Presbiterio

Fig. 159 - Pianella:  
S. Angelo - I colonna di destra



Fig. 160 - Pianella:  
S. Angelo - Il colonna di destra



sta fronte quanto sulla anteriore danneggiando l'eleganza delle masse. La tribuna centrale ha due ordini di sottili semicolonne addossate alla cortina e riunite da coronamenti ad arcatae. L'ordine inferiore, molto elevato in proporzione a quello che gli sovrasta e che ha l'aspetto piuttosto di un attico, include nel mezzo la finestra arcuata, che con la sua mostra rettangolare ricorda le decorazioni delle feritoie di Santa Maria di Bominaco. La luce della finestra ha due risalti nelle spalle secondo il tipo inaugurato a San Liberatore, ma lo sguincio segue anche una esatta strombatura terminata da un bastone ricavato sullo spigolo esteriore. Al di fuori della mostra leggerissimi intagli a palmette accompagnano la curva del sesto e riempiono, come fiori stellati, i due cerchi posti nei triangoli mistilinei (fig. 162).

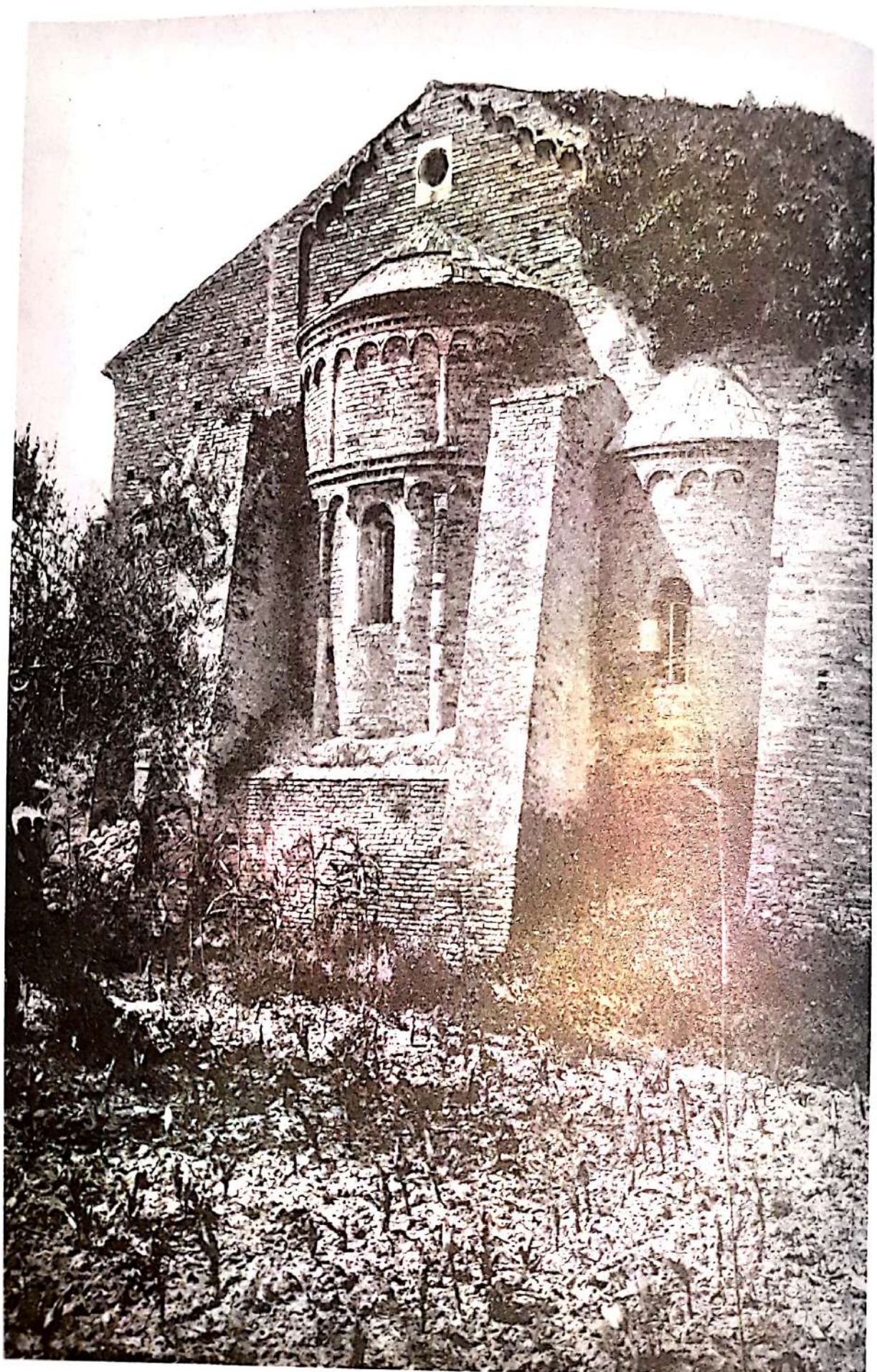
I due coronamenti ad arcatae ripetono il tipo veduto nell'interno delle navate minori; solo il più elevato è fornito nella gronda di una modanatura a quarto di cerchio fatta di mattoni in coltello. Di pietra da taglio sono alcuni tratti delle colonnine cordonali e i capitelli dell'ordine inferiore, mentre nell'ordine superiore la pietra si limita a fornire le basette e i fusti striati a spirale (fig. 163).

La massa dei capitelli è sempre il cubo raccordato col cerchio, ma una decorazione finissima ispirata ai capitelli absidali di San Pelino illegiadrisce le facce di quelli che fiancheggiano la finestra absidale. Gli altri sono semplici masse di mattoni sovrapposti.

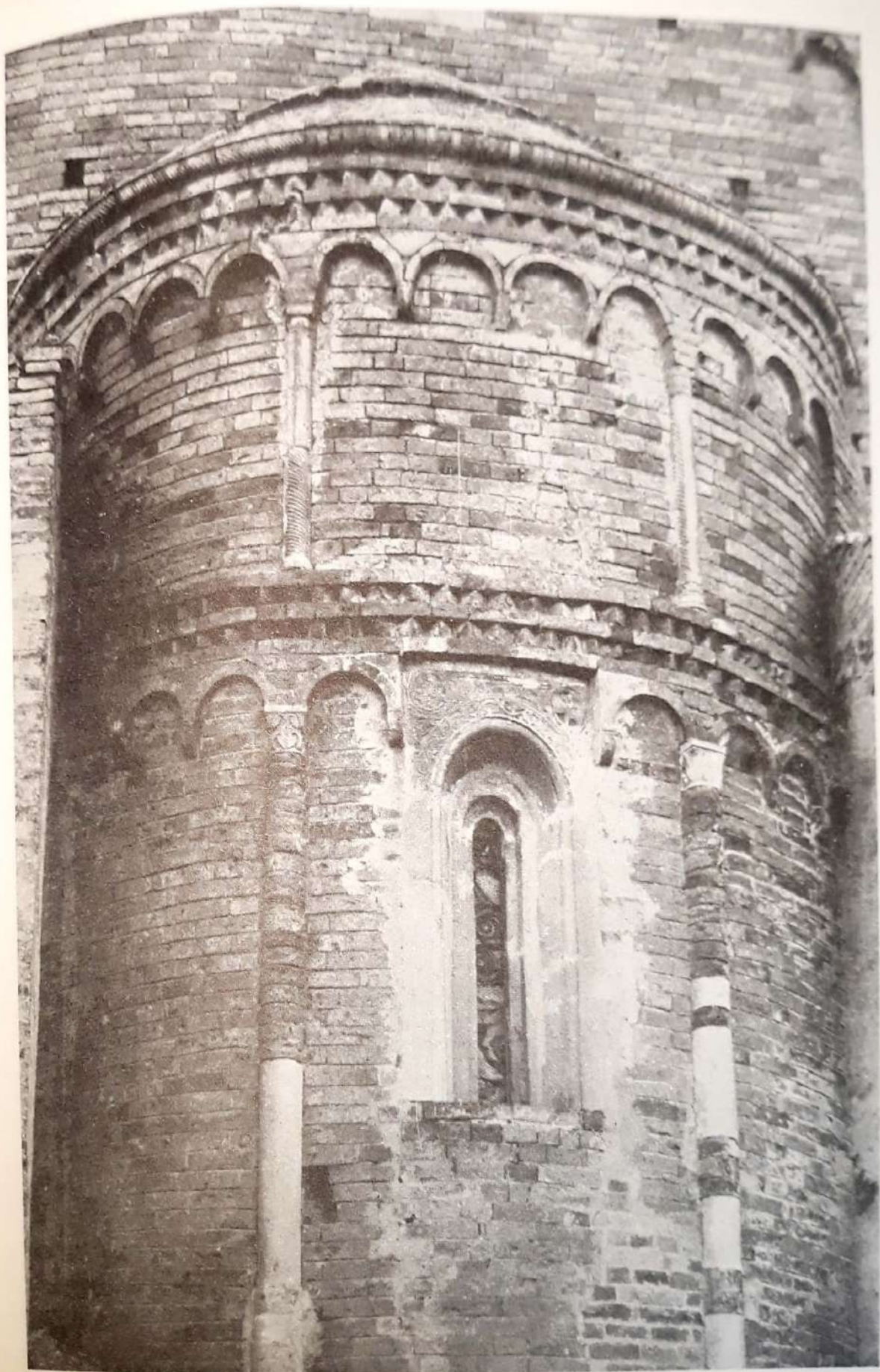
Nelle absidi minori mancano le colonnine cordonali, ma tanto i coronamenti quanto le finestre mantengono lo stesso sistema costruttivo. E' notevole solo una larga decorazione che accompagna sul vivo della cortina l'arco della finestra in *cornu Epistolae*, giacché si compone di un doppio giro di mattoni centinati racchiudenti formelle quadrate di pietra messe a contatto sugli spigoli (fig. 164).

Una finestrina circolare in pietra da taglio posta sul frontone del corpo centrale indica probabilmente che l'aula fu coperta con soffitto in piano.

Il prospetto della chiesa, per quanto alterato dall'innalzamento della navata sinistra, dichiara il suo organismo con lesene di rinforzo angolari e intermedie. La parte centrale a timpano ha perduto il suo coronamento originale con la diminuzione delle pendenze del tetto, ma rimane una cornice intermedia che divide la massa in due ordini (fig. 165). Anche questa cornice in laterizi si uniforma al tipo ad arcatae veduto nelle navate e nelle absidi. Nei due ordini un portale ed un finestrone circolare, benché tanto

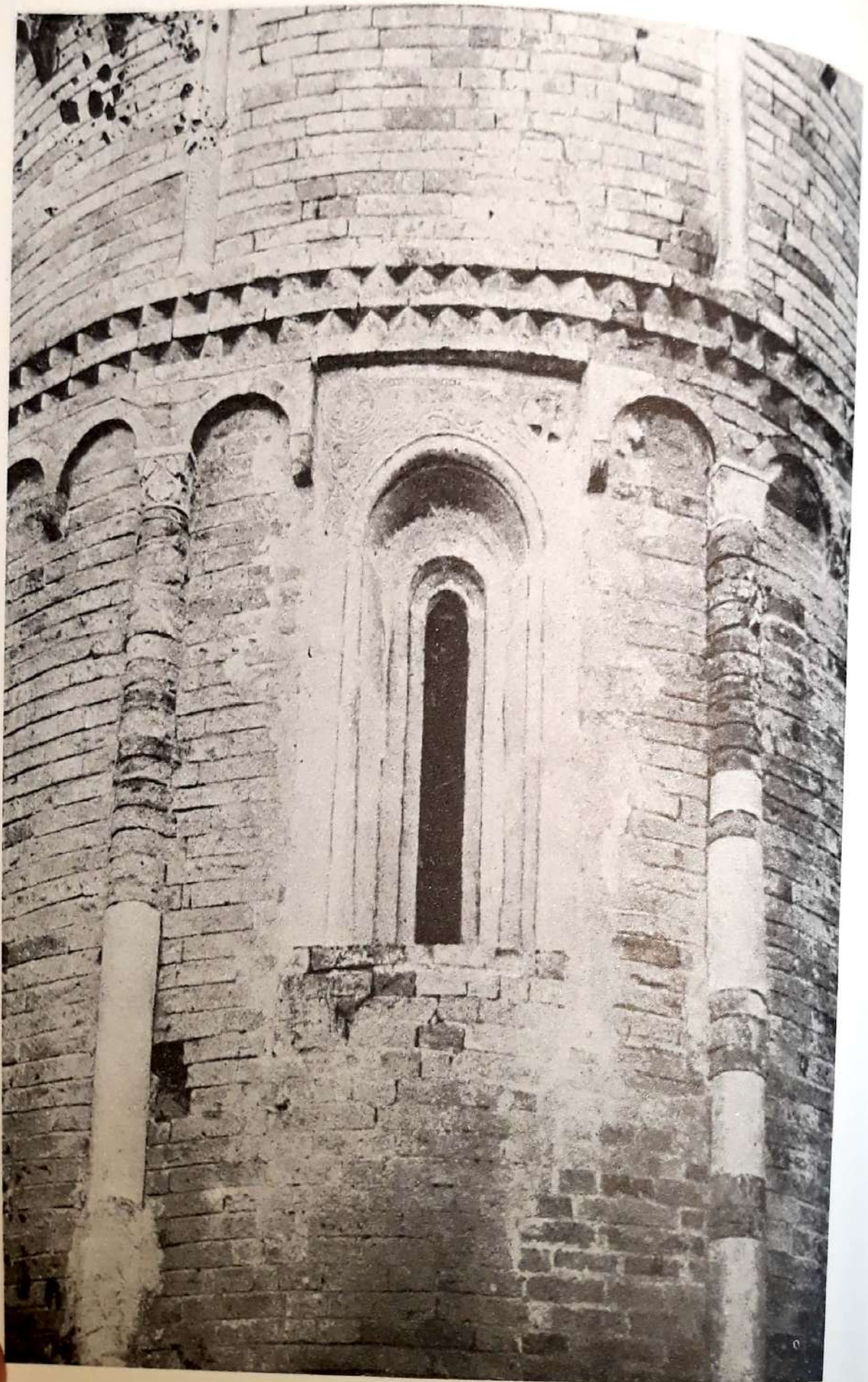


*Fig. 161 – Pianella: S. Angelo - Prospetto posteriore*



*Fig. 162 – Pianella: S. Angelo - Abside centrale*





*Fig. 163 – Pianella: S. Angelo - Particolare dell'abside centrale*



*Fig. 164 - Pianella: S. Angelo - Abside di destra*



*Fig. 165 - Pianella: S. Angelo - Prospetto*

bene armonizzanti con l'insieme, appaiono inseriti più tardi, quando fiorì la scuola Casauriense. Le due ali del prospetto, rinforzate agli angoli da lesene, indicano con due file di arcatelle rampanti le pendenze del tetto delle navate laterali. Sull'ala destra al di sopra si erge maestoso il campanile quadrato per altri quattro ordini, dove le cornici tornano a svilupparsi in linea orizzontale per collegare le lesene che ne abbracciano gli spigoli. Ma solo due di queste cornici appartengono al tipo comune nella chiesa, dimostrando il resto dell'edificio un tardivo completamento.

Per quanto lasciata in abbandono, la chiesa di Sant'Angelo rimane sempre fra i monumenti che l'Abruzzo conserva nella maggiore integrità. La cortina accurata di grossi mattoni, l'impiego del materiale laterizio centinato e sagomato, le cornici ad arcatelle a denti di ruota e l'uso della pietra da taglio nelle parti più nobili della costruzione dimostrano un unico concetto tecnico ispirato da un'unica direzione artistica. Nei capitelli delle semicolonne dell'abside maggiore e negli ornati della mostra che corona la finestra centrale del presbiterio interrompendo la prima fila delle arcatelle, nelle colonnine stirate ad elica del secondo ordine di quest'abside, come nella forma dei ruvidi capitelli delle navi e nella grande mostra che orna il semicatino riconosco la nota personale che avvicina il maestro di quest'opera alla scuola Valvense, erede e continuatrice dei principi architettonici di San Liberatore.

Così la grande scuola istituita dai Benedettini a Valva, dopo le sue prime prove nelle valli del Gizio a Sulmona, e dell'Aterno a San Paolo, Sant'Eusanio e ad Assergi, sembra discendere lungo il Pescara ed avvicinarsi al mare, dove altri monasteri ed altre città la reclamano.

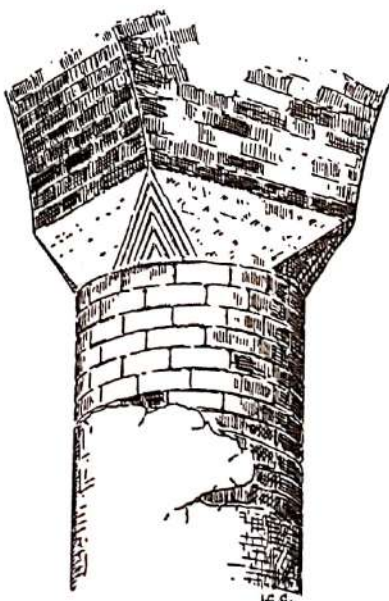
**Santa Maria delle Grazie a Civitaquana** (Prima metà del XII sec.). — I materiali di scavo apparsi nelle vicinanze della chiesa madre di questo comune, le lapidi e i massi di epoca imperiale che si trovano nelle muraglie della torre campanaria potrebbero fornire un largo campo di studio a chi volesse cercare i rapporti storici che corrono fra il monumento medioevale e un edificio pagano preesistente.

L'attuale chiesa dimostra nelle parti conservate una pianta di tipo benedettino a tre navi e tre absidi semicircolari. Quasi l'intero prospetto anteriore, il colonnato delle arcate divisorie fra la nave di mezzo e la navatella di sinistra, porzione del prospetto posteriore, comprendente l'abside centrale e quella della navata destra, debbono considerarsi preziosi avanzi di un edificio del duodecimo secolo che

Fig. 166 - Civitaquana:  
S. Maria delle Grazie -  
Prospetto attuale



Fig. 167 - Civitaquana:  
S. Maria delle Grazie - Capitello



sta per scomparire sotto la pressione delle moderne esigenze e che poteva considerarsi gemello con la vicina chiesa di Sant'Angelo di Pianella per disposizione planimetrica, per lo schema generale, per il disegno della fronte e per un insieme indiscutibile di somiglianze stilistiche. Malgrado ciò la chiesa subì in questi ultimi anni un vero scempio da parte di coloro che, dando esecuzione ad un progetto di ampliamento del Genio Civile, non compresero la bellezza di ciò che distruggevano.

L'antica architettura, salvata per fortuna prima della completa demolizione, presenta un tipo di aula a piccole arcate, esclusivamente poggiate su colonne massicce di poca altezza. Vi è impiegato ovunque il mattone, tranne che nei capitelli in pietra scantonati con facce triangolari per ottenere in forma rudimentale il passaggio dal fusto alle muraglie. Così questo membro architettonico sembra scomparire per dar l'illusione che le arcate poggino direttamente sui fusti cilindrici (fig. 167). Solo l'abside centrale, leggermente sagomata ad arco acuto, è visibile dalla navata, mentre quella di destra rimane nascosta per essere adibita a sacrestia. La terza fu demolita.

Sembra che la chiesa rimanesse per molti anni coperta a tetto visibile; poi si aggiunsero ai piloni cilindrici, verso la nave centrale, semicolonne e lesene dello stesso materiale laterizio per servir da sostegno ad una volta a botte sestiacuta che ancora riesce a sfidare i terremoti.

Anche l'esterno dell'edificio è stato deturpato negli ampliamenti fatti senza tener conto di conservare nulla dell'antico. Posteriormente si vedono le due absidi coi coronamenti ad arcatelle cieche e nel prospetto (fig. 166) qual-

Fig. 168 - Civitaquana:  
S. Maria delle Grazie -  
Ricostruzione del prospetto



che residuo della antica struttura in laterizio e pietra che mi ha permesso di ricomporre l'insieme (fig. 168). Il disegno era perfettamente organico a giudicare dalla parte centrale più elevata delle laterali e dalle arcatelle rampanti secondo le primitive pendenze dei tetti. La zona bassa era scompartita in cinque campate eguali mediante larghe lesene angolari e quattro semicolonne cordonali, terminate da capitellini tuttora esistenti che ripetono il tipo dei colonnati interni. Sono cioè parallelepipedi scantonati negli spigoli in basso con facce triangolari per ottenere il raccordo tra il fusto e la massa incumbente. Le due lesene e le semicolonne sono collegate in alto da coronamenti ad arcatelle disposte nelle ali del fabbricato in linea ascendente e nel corpo di mezzo orizzontalmente. La seconda zona, in armonia con la parte bassa, aveva due larghe lesene d'angolo e il coronamento ad arcatelle rampanti sul timpano. Del finestrone circolare, che certamente occupava il centro di questa zona, non rimangono tracce.

Il portale antico si conserva e non possono avergli appartenuto alcuni frammenti incastrati nella muraglia del fianco, ove forse era un ingresso secondario, perché essi, come vedremo, seguono stilisticamente la scuola Casauria.

Alcune parole incise in una pietra presso l'uscita della chiesa ricordano Giovanni abate, il committente e il maestro Giovanni, autore dell'opera, senza che si comprenda, nella brevità della dicitura, se l'opera fosse la chiesa o l'interna muraglia del prospetto su cui son tracciate le due iscrizioni. Eccone il testo:

IOH	MA
SAB	GI

BAS	STE
HOCO	R
PVSF	IOHS
IERI	HOP
IVS	FE
SIT	CIT

Santa Maria del Lago a Moscufo (Prima metà del XII sec.). — Moscufo, non lungi da Pianella, ebbe il tempio a Maria eguale nella disposizione della pianta e nelle misure.

Il Bindi<sup>36</sup> si esprime in modo da far supporre che la chiesa facesse parte di un'abbazia innalzata tra il secolo ottavo e il nono, senza produrre documenti in proposito. Solo nel pulpito del 1159, di cui parleremo separatamente, si nomina il committente *Raynaldus istud ecclesiae prelatus* (lo stesso che poi divenne abate del monastero di Cugnoli); ma questo titolo di *prelato* non ci chiarisce gran fatto sull'importanza del monastero di Moscufo.

L'esame stilistico del monumento ci riporta a ogni modo alle maestranze dei Benedettini sia per la forma icnografica, sia per i sistemi costruttivi, in tutto consoni ad un gruppo di opere contemporanee sorte sulle rive dell'Adriatico sotto l'influsso della grande scuola Valvense.

Due colonnati sorreggono gli archi di pieno centro che dividono l'aula in tre navi terminate da absidi. Ma le colonne s'interrompono a metà di ciascuna fila con piloni rettangolari, i quali fanno apparire gli archi raggruppati a tre per tre. Anche qui la copertura a tetto fu rialzata nelle navatelle fino a raggiungere il prolungamento del tetto centrale. La deturpazione è dovuta ai restauri del 1793, quando fu abate Battista Mazzacara<sup>37</sup>, il quale diede alla facciata un aspetto di tempio con frontone triangolare e quattro lesene in stucco. Il rialzamento si vede dall'interno della chiesa presso la copertura delle navi laterali, dove rimangono le arcatelle al di sopra di una cortina a filari di pietra alternati con filari di mattoni. Lo stesso apparecchio predomina nel fianco della navata di mezzo che guarda il camposanto, specialmente nella zona di coronamento.

Invece il prospetto posteriore è quasi esclusivamente a cortina di mattoni rossicci; le tre absidi semicilindriche hanno semplice cornice ad arcatelle cieche su mensoline. La maggiore è divisa in tre spazi da due semicolonne parte in pietra e parte in laterizio, le quali spariscono sotto grandi incrostazioni di vespai e poggiano su zoccolatura sporgente coperta da scivolo in pietra. Ha nel mezzo un

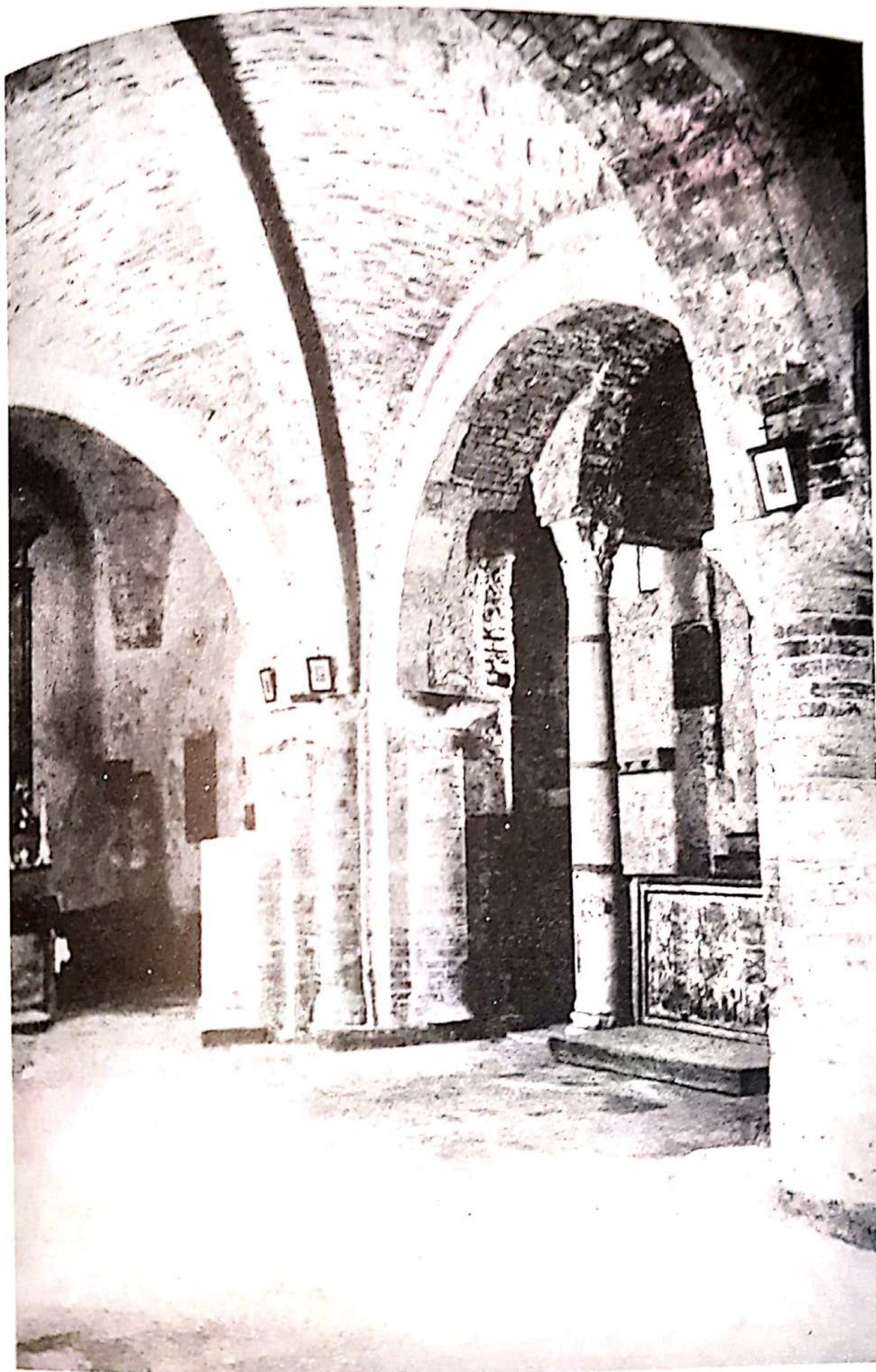
finestrino ad arco tondo decorato negli squinci esterni da un cordone solcato a spirale. Le absidi minori non hanno divisioni, ma solo una feritoia nel centro. La cornice di coronamento nei due lati della nave di mezzo si vede correre leggera sulle muraglie senza arcatelle pensili, elegante nella sua povertà, e intagliata con tre sole membrature. Sotto il listello un guscio intagliato a palmette; poi un bastone a fusaiole e in basso un altro guscio su cui risaltano minuscole arcatine accavallate. Sembra ancora un ricordo delle caratteristiche cornici di San Liberatore.

Le strutture interne sono accuratamente nascoste da moderne intonacature; tuttavia si riconoscono le cortine di mattoni nei fusti delle colonne e l'opera mista a strati di pietra e laterizi nei due piloni intermedi. I piedritti hanno proporzioni massicce, ma delicatissimi capitelli, in gran parte lavorati quando erano già in opera.

Sulla facciata rimane il portale antico che maggiormente avvicina la chiesa alle più semplici forme dei Benedettini. Il Bertaux disse che le rosette del portale di Moscufo ricordano in maniera singolare la decorazione tutta orientale dei più antichi portali di Bari<sup>38</sup>. Ma non v'è bisogno di allontanarsi fino alla Puglia per trovare termini di confronto. I due stipiti e l'archivolto, secondo l'uso di questo tempo egualmente larghi, sono contornati da listelli e decorati a bassorilievo da cerchi di vimini attorcigliati, racchiudenti fiori, foglie e figurine, proprio come nelle finestre di Santa Maria di Bominaco. Benché molto deperate, queste sculture palesano una così grande somiglianza di composizione e di tecnica con gli ornati di quel maestro ancora sconosciuto a cui nel 1108 si affidava anche la decorazione del portale di San Clemente al Vomano, da non ammettere alcun dubbio circa la loro provenienza.

Dal complesso dunque risultano chiari i legami stilistici che uniscono Santa Maria del Lago con altre chiese di questo secolo. La pianta, le strutture murarie, le decorazioni delle absidi con colonnine cordonali, i ricordi sempre vivi della *cornice benedettina*, gli ornamenti del portale e delle cornici ad arcatelle pensili sono tutti caratteri che essa ha comuni con le chiese vicine di Sant'Angelo di Pianella e di Santa Maria delle Grazie in Civitaquana, attribuite ambedue alla prima metà del secolo, e con i nascenti edifici di Teramo, dove si sviluppa un eguale apparecchio a zone di pietra e mattoni.

I capitelli delle navate, lasciati appena abbozzati o in forma di ruvidi massi dai primi costruttori, avevano di già compromessa la forma definitiva che dovevano prendere



*Fig. 169 – Teramo: S. Getulio - Interno*



più tardi, quando giungevano i maestri a cui era commesso l'adornamento della chiesa e la creazione del suo mobilio presbiteriale.

**L'antica cattedrale di Teramo - San Getulio** (a. 1156 circa). — Tutti gli storici sono concordi nell'attribuire al vescovo Guido II il merito di aver ricostruito Teramo dopo la distruzione del 1156 dovuta alle orde di Roberto di Bassavilla, conte di Lorello. Il Muzii<sup>39</sup> dice che la città fu "abbrugiata e spianata tutta, fuorché due cappelle della chiesa Cattedrale sopra una delle quali era stato ascosto il corpo del Glorioso S. Berardo che per miracolo di Dio non furono tocche dal fuoco".

Della nuova cattedrale incominciata dal Vescovo Guido tratteremo separatamente. Fermiamoci per ora a studiare ciò che rimane dell'antico edificio trasformato nella odierna chiesina di Sant'Anna dei Pompetti. Le due cappelle superstiti di cui parla il Muzii sono state identificate con la chiesa che tenne per molti anni il nome di San Getulio e conservò a più riprese il corpo del Santo<sup>40</sup>. Essa è nominata nel 1175, quando vi furono tolte le spoglie mortali del protettore<sup>41</sup> e trasportate nella nuova cattedrale, nel 1268 e nel 1284<sup>42</sup>, date che comprendono il periodo di tempo in cui il corpo del Santo fu di nuovo nascosto sopra le volte della chiesetta.

L'epoca della costruzione romanica o che si debba circoscrivere, come vuole il Savini<sup>43</sup>, "entro un breve periodo di poco anteriore all'incendio della città e della sua cattedrale", o che segua subito dopo il grande avvenimento, non muta l'interesse che ha l'edificio, del quale tenterò la ricostruzione ideale.

Di esso rimangono tre ambienti, o meglio tre campate, prospicienti la via di Sant'Anna ad est, mentre il lato di sud si appoggia ad un antico torrione di opera romana. La campata centrale, di pianta quadrata, è quella che meglio conserva i caratteri della costruzione lombarda ed è incorporata dal lato ovest con un triforio di epoca precedente e per il quale occorrono ulteriori studi archeologici<sup>44</sup> (fig. 169).

La costruzione romanica è disposta sull'asse del triforio stesso e la piccola abside rettangolare che recinge il rudero bizantino, invadendo una parte dell'area dell'orto contiguo, dimostra che fu creata a proteggere la triplice arcata, come se alla sua conservazione si connettesse una importanza religiosa. Le quattro pilastrate della campata si compongono di pieni in muratura a forma di T, a cui si addossano le semicolonne delle arcate divisorie e le co-



Fig. 170 - Teramo:  
S. Getulio - Capitello delle pilastrate

Fig. 171 - Teramo:  
S. Getulio - Veduta esterna



lonne cantonali su cui impostano larghi costoloni a sezione rettangolare sostenenti la volta a crociera rialzata. I piedritti, piuttosto tozzi, hanno tutti eguale altezza, e le arcate, comprese quelle formanti i costoloni, il medesimo piano d'imposta. Le due campate laterali conservano di antico soltanto i muri perimetrali; quella di destra è coperta a tetto, quella di sinistra a crociera; ambedue però hanno il lato sulla strada costituito di arcate su semicolonne, chiuse da muri posticci, con fattura eguale alla campata di mezzo.

Tutte queste parti, componenti la costruzione del duodecimo secolo, si riconoscono per la struttura a cortina mista di pietra e laterizi e per i materiali, che consistono in piccole pietre conce ben lavorate a cuneo nelle arcate e grandi mattoni di terra rossa di spessore variabile tra i 7 e gli 8 cm, caratteristici di questa regione<sup>45</sup>. I piedritti polistili sorgono su lastroni di pietra e basi attiche rozzissime, che si giudicano per lo più provenienti da monumenti più antichi; i fusti sono completamente a cortina di mattoni. I capitelli delle semicolonne, che il Savini<sup>46</sup> chiama cubici, sono specie di cuscini in pietra foggiate a piramide rovescia, svasati in vario modo e lavorati differentemente sulle facce. Gli spigoli della piramide appaiono per lo più arrotondati per ottenere il raccordo col semicerchio e talvolta portano accennate rudimentali foglie angolari, indicate da costole ricurve sorgenti da un collarino e disposte secondo i lavori di un triangolo isoscele (fig. 170). Tale forma palesa strettissimi legami di somiglianza con i capitelli di Sant'Angelo di Pianella.

Dalla strada su cui prospettano le tre arcate della odierna chiesetta si può vedere chiaramente l'uniformità della struttura (fig. 171). Da questo lato i piedritti, mezzo sepolti nel terreno stradale che supera di m 1,25 il piano interno dell'aula, presentano ancora l'apparecchio primitivo di muratura mista, mentre tutta la cortina al di sopra delle arcate è rigorosamente composta di mattoni della stessa misura e dello stesso colore di quelli degli archi. E questa cortina mostra in corrispondenza dei piedritti le immorsature indicanti che quattro muraglie vi intestavano, proseguendo l'edificio al di fuori dell'attuale prospetto. Gli strappi e la cortina terminano al tetto, che ricopre due sole campate della chiesa; la campata di sinistra è invece sormontata da un fabbricato moderno terminato da una muraglia normale al prospetto, composta degli stessi materiali laterizi del nostro San Getulio. Tale muraglia, visibile e dalla piazzetta e dall'orto dei Pompetti, appare come il residuo di un locale sovrapposto alla campata centrale



Fig. 172 - Teramo:  
S. Getulio - Veduta posteriore

della chiesa, tanto perché la parete è completamente slegata dalle murature della casupola che vi si appoggia, quanto perché alle estremità lascia vedere le immorsature a cui si attaccavano le muraglie mancanti di questa sopraelevazione (fig. 172). Altro indizio che un locale ivi esistesse prima della demolizione che portò all'abbassamento del tetto si trova nell'arco di porta o di finestra ancora visibile nel mezzo della muraglia, rimasto otturato innalzandosi la casa vicina.

Un secondo piano al di sopra della campata centrale della chiesa può fornire una spiegazione alla notizia che le ossa di San Berardo furono nascoste al di sopra della volta di San Getulio, cioè alle parole del Muzii avanti citate. La chiesa lombarda accenna così ad un prolungamento in senso verticale, oltre a quello in senso orizzontale.

Per quanto riguarda i locali superiori, di cui qui si fa menzione per la prima volta, mancano però serie ricerche.

La pianta invece fu meglio studiata in occasione degli scavi condotti dal Ministero nel 1896, durante i quali il Savini ebbe campo di esplorare il sottosuolo dell'importante monumento, mettendo in luce gli avanzi di una casa romana posti ad un livello inferiore a quello della chiesa. Apparvero allora a ridosso dell'attuale prospetto le basi delle semicolonne che completavano i due piloni cruciformi della campata centrale e che stabilivano una continuazione della chiesa in direzione est. La prosecuzione dello scavo non fornì però dati sufficienti a fissare la planimetria di questa parte del monumento, o meglio non se ne seppero trarre felici risultati.

Il Savini credette di riconoscere nelle tre campate esistenti una delle navate laterali della chiesa di San Getulio, giacché scrisse: "Dopo tutto ciò noi possiamo ritenere, se non assolutamente provata, abbastanza dimostrata l'esistenza di un'altra navata dell'antico Duomo, parallela a quella tut-

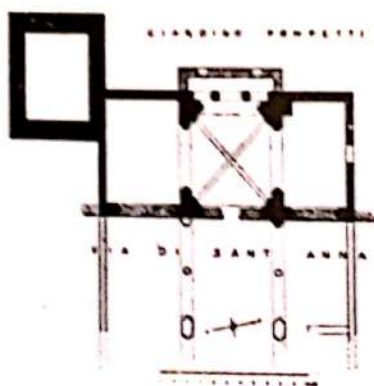
tora in piedi nell'interno della presente S. Anna e, per le sue dimensioni, maggiore di questa, ecc."<sup>47</sup>. Ma egli, a mio parere, non seppe orientarsi giustamente, giacché trascurò un altro risultato di scavo che sembra portare qualche luce sul problema. Egli scoprì ancora due muri di fondazione della chiesa lombarda: uno perpendicolare alla linea delle tre arcate prospettanti sulla strada, il quale parte qualche centimetro più indietro dello spigolo nord-est del fabbricato, e "si prolunga sotto le private abitazioni poste di contro alla chiesa, ma non sappiamo di quanto, per ragioni delle medesime"; l'altro muro egli scoprì "a sette metri dal punto di partenza (dal primo) con identica e contemporanea costruzione, il che finisce ad ingarbugliare la matassa". Invece basta orientare la chiesa con l'asse da ovest ad est, considerandola quale zona presbiteriale di un'aula a tre navi ora scomparsa, per trarne qualche utile conclusione.

Anzitutto con ciò è possibile riconoscere nel triforio bizantino e nella breve abside che lo racchiude<sup>48</sup> la tribuna della chiesa entro la quale, forse al posto dell'odierno altare, si ergeva la cattedrale vescovile; ed è facile spiegare perché alla campata centrale, destinata all'altare maggiore, si desse la forma più solenne con un completo sviluppo architettonico, cioè piloni polistili e volta reale rinforzata da costoloni, mentre le altre due campate rappresentavano le ali del presbiterio; di poi il nuovo orientamento fornisce la ragione per la quale l'arcata di mezzo, corrispondente alla nave maggiore, è un metro circa più ampia delle due laterali.

Infine si spiega così l'esistenza di quei due muri sotterranei, considerando quello normale al presbiterio come fondazione della fiancata di destra dell'edificio ed il tratto che vi si stacca ad angolo retto, a sette metri dal prospetto attuale, come la fondazione che serviva a collegare uno dei piloni delle navate col muro perimetrale. Uno sguardo alla pianta (fig. 173) dimostra anche meglio la disposizione più probabile delle navate in rapporto al presbiterio.

L'edificio fu dunque una chiesa a tre navi, orientate da ovest ad est come la nuova cattedrale; navi divise da arcate sorgenti da semicolonne appoggiate a pilastri e forse anche da colonne isolate. Le ultime tre campate adibite a presbiterio, secondo l'uso dei Benedettini, ebbero tre arcate, quasi archi trionfali, su semicolonne, che le divisero dal resto della chiesa coperta a tetto. Delle tre campate presbiteriali solo quella di centro con l'altare del Santo fu solennemente voltata ad architettura lombarda. La torre romana a fianco della chiesa poté servire benissimo da campanile.

Fig. 173 - Teramo:  
S. Genalio - Pianta



Questo organismo architettonico dimostra che le maestranze al servizio dei monaci, chiamate qui sia per la ricostruzione dell'antica cattedrale, sia per l'inizio della nuova, ebbero a loro capo qualche artista lombardo che per la prima volta portava in Abruzzo i concetti costruttivi del suo Sant'Ambrogio. La scuola che eseguiva la chiesa teramana sposava alle nuove linee organiche le decorazioni degli archi e le forme strane dei capitelli già sperimentate a Sant'Angelo di Pianella.

**La Cattedrale di Teramo** (a. 1158-1174). — Il vescovo Guido II in una visita alla corte di Sicilia ebbe da Re Guglielmo la concessione di poter riedificare Teramo distrutta dal Conte di Loretello. E con la nuova città sorse la nuova cattedrale cento passi lungi dalla cadente Santa Maria Aprutiensis, già ridotta a piccole dimensioni e dedicata a San Getulio<sup>49</sup>.

L'Antinori<sup>50</sup> fissa nell'anno 1158 la fondazione del nuovo grande edificio di Guido, e cioè due anni dopo la distruzione di Teramo. Tanto il Muzii<sup>51</sup> quanto l'Ughelli<sup>52</sup> assegnano la morte del vescovo al 1170 e parlano del suo seppellimento nella nuova cattedrale<sup>53</sup>. Il primo anzi, descrivendo il luogo ove nel 1174 veniva trasportato il corpo del protettore San Berardo, tolto alla vecchia cattedrale, ci fa sapere che "la nave superiore della cattedrale a quel tempo non era edificata e la Chiesa veniva a finire verso occidente con un muro a lato alla sepoltura di questo Santo; il quale muro tirava diritto sopra l'altar maggiore fin all'altra parte della chiesa".

Rimangono così fissati dalla storia due fatti importanti, cioè che l'edificio era sorto tra il 1158 e il 1174 e che terminava con le sue mura presbiteriali laddove incomincia la nave superiore, quella che da tutti è conosciuta come un prolungamento dovuto al vescovo Nicolò degli Arcioni.

Il duomo infatti si presenta ora formato dal congiungimento di due edifici indipendenti, sia per le differenze di organismo, sia perché non situati sul medesimo asse. La chiesa posteriore, in gran parte occupata dal presbitero, fu aggiunta tra il 1317 e il 1355, mentre si completava la parte superiore della facciata e l'intero prospetto posteriore. L'interno fu decorato nel 1566 dal vescovo Silverii-Piccolomi ed in fine interno ed esterno si modificarono nuovamente sotto il vescovado De Rossi nel 1739. Difficile quindi riesce figurarci l'aspetto dell'edificio del duodecimo secolo, tanto più che il rialzamento della copertura delle navatelle nasconde la solida costruzione della nave di mezzo e le finestre che vi si aprivano.

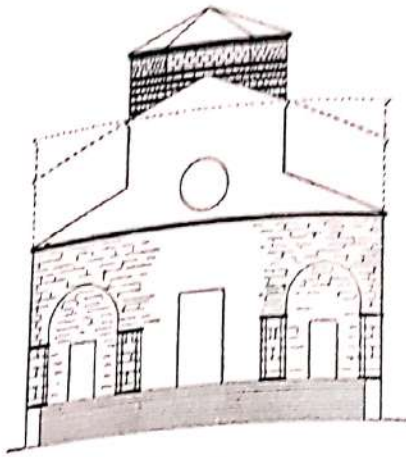


Fig. 174 - Teramo:  
Cattedrale - Prospetto schematico

Ad ogni modo la cattedrale di Guido risulta a tre navi terminate con una cupola ottagonale compresa nella larghezza della nave maggiore (fig. 174).

Le indagini eseguite dal Savini entro ai piloni riuscirono a scoprire i piedritti in apparecchio di conci a sezione rettangolare allungata che dovevano sostenere le arcate divisorie, e al di là della cupola due sostegni disuguali, cioè una colonna e un pilone ottagonale, i quali mi sembra potessero sostenere l'arco di trionfo della tribuna. Le tre navi erano coperte con incavallature visibili, che al dire del Savini, rimanevano nella nave di mezzo al di sopra del soffitto barocco, poggiando su mensole di legno intagliate, e si adornavano di pitture a colori e scomparti geometrici.

Il prospetto, dominato dal grande portale di Deodato, si presenta in forma di una muraglia rettangolare, coronata da semplice cornice laterizia sormontata da merli ghibellini (fig. 175); ma la sua costruzione, riferendosi ad epoche diverse, non lascia vedere con sicurezza la forma primitiva. La parte bassa che sorge su ampia gradinata, ed a cui si doveva addossare un porticato a tre fornici, si compone della più antica struttura con rivestimento di cortina di pietra conca. Risaltano da essa i quattro pilastri forniti di alette o contro-pilastri per l'imposta delle volte a crociera di cui rimangono le tracce nelle parti laterali della muraglia. Le cimase che vi poggiano sopra a mo' di capitelli sembrano appartenere alla stessa epoca.

Il portico probabilmente non fu mai eseguito, perché la distanza fra i pilastri di centro, così ampia in proporzione alle luci delle campate laterali, dovette lasciare sospesi i costruttori sulle difficoltà che presentava la risoluzione della parte centrale<sup>54</sup>. Anche i tre ingressi rimasero con linee del tutto differenti da quelle che oggi vediamo. Al di sopra del portico la cortina di conci si alza orizzontalmente con una cornice a metà altezza della facciata, e sembra che due finestre ad arco tondo vi fossero aperte in corrispondenza delle navate minori in epoca più tarda.

La divisione delle tre navi è indicata anche nell'ordine superiore della muraglia con tre strutture che occupano campi distinti. La prima a sinistra di chi riguarda il prospetto è a cortina di conci, ripresa in più parti con irregolarità nei piani di posa e nei giunti; quella di mezzo, sulla quale si protende il timpano cuspidato del portale, è a cortina di mattoni; l'altra zona a destra è un apparecchio misto di filari di pietre conche e filari di mattoni.

Il tipo di facciata a coronamento orizzontale non era ancora in uso in Abruzzo quando sorgeva la parte bassa del-

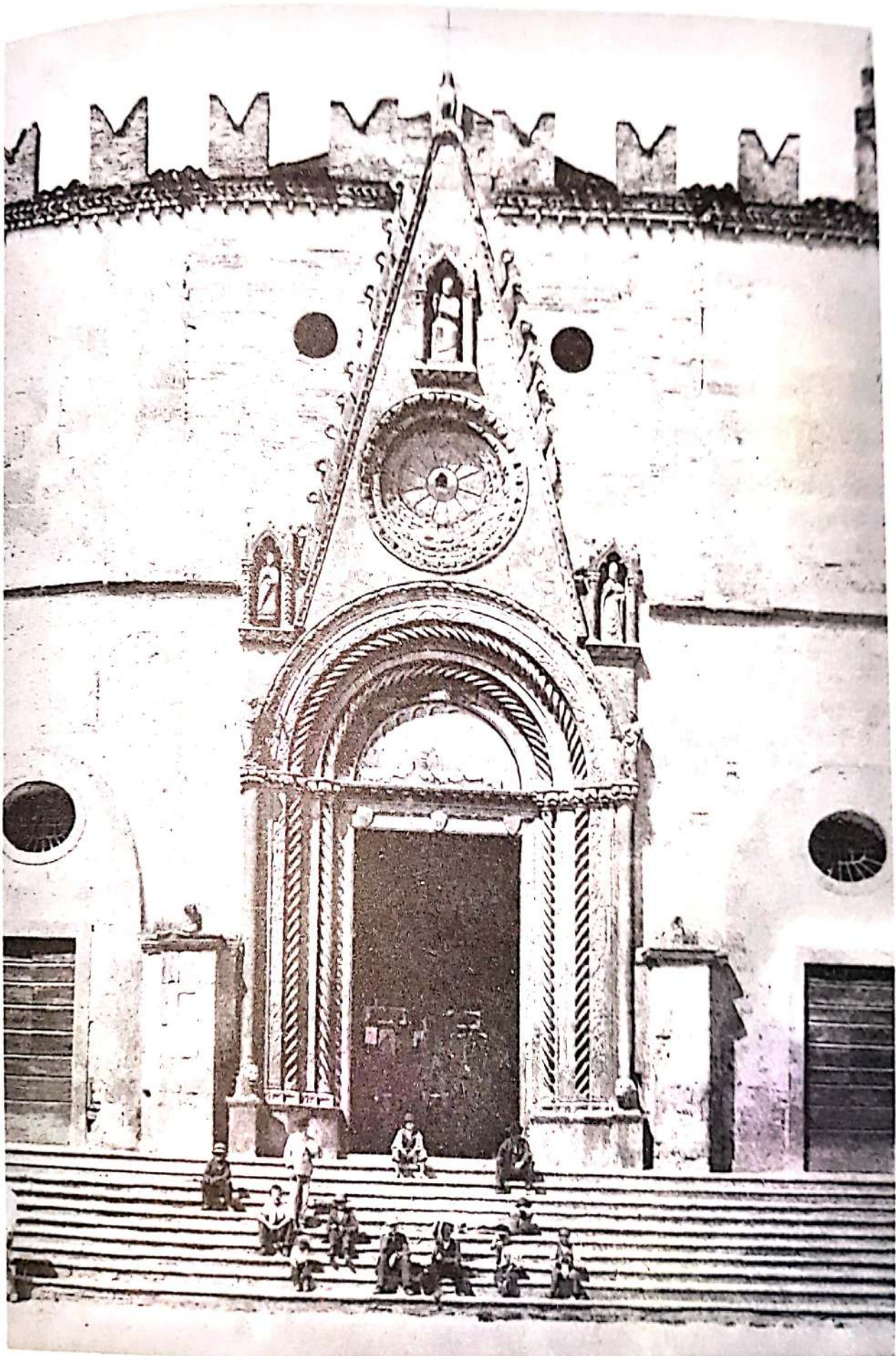
la muraglia, perciò la mescolanza dei tre generi di muratura può attribuirsi al successivo innalzamento che subì questa fronte al tempo del vescovo Degli Arcioni. Le muraglie dei fianchi, tanto nel corpo centrale quanto nelle navatelle, appaiono a cortina di pietre conche, come ho accennato a proposito dell'innalzamento delle navatelle dovuto al Vescovo De Rossi. Non è così per la cupola ottagonale, dove si volle una cortina più leggera che nell'alternanza di liste di pietra con filari di mattoni raggiungesse un certo effetto decorativo (fig. 176). La cornice di coronamento di questo corpo, simile a quella della nave centrale nascosta nelle soffitte, mantiene lo stesso concetto della mescolanza del materiale calcareo col laterizio e ricorda nel gusto classico degli elementi impiegati la *cornice benedettina* di San Liberatore.

Le vicende edilizie della grande chiesa teramana, delle quali in seguito tornerò a parlare, trasformarono talmente il suo primitivo aspetto che, pur da un esame particolareggiato, non è possibile trarre conclusioni quali si dovrebbero a un monumento tipo. In essa troviamo una cupola ottagonale con due lati maggiori e sei minori, cioè la stessa disposizione planimetrica della cupola di San Pelino, che a guisa di torre lanterna si ergeva sul quadrato del presbitero; ma essa rappresenta qui null'altro che una probabile discendenza della basilica di Valva.

Principale caratteristica costruttiva è la sua cortina a filari alternati di pietre conche e di mattoni, la quale segue il sistema pronunciatosi a Teramo in questo tempo e che il Savini<sup>55</sup> vorrebbe riportare agli anni che precedettero la



Fig. 176 – Teramo:  
Cattedrale - Fianco di sinistra



*Fig. 175 – Teramo: Cattedrale - Facciata*



distruzione della città. Ma sembra più ragionevole (ove documenti molto sicuri non lo contrastino) che questo sistema di struttura muraria, timidamente accennato nella ricostruzione di Santa Maria Aprutiensis e a Santa Maria di Moscufo, s'inauguri con la nuova cattedrale e si diffonda negli altri edifici di Teramo, come la casa Francese, la casa di Raimondo, la facciata della chiesa di San Benedetto, fino ad affermarsi nel decimoterzo secolo a San Francesco e nel campanile del duomo, e in ultimo nel decimoquarto nelle grandi opere del vescovo Nicolò degli Arcioni<sup>56</sup>.

**Santa Maria al Mare di Giulianova** (a. 1156 circa). — Gli storici ritengono questa chiesa l'unico avanzo dell'antico *Castrum Novum*, facente parte del suburbio di San Flaviano, soggetto al vescovado aprutino. E' ricordata da un documento dell'Ughelli<sup>57</sup> in data 1108, col quale abbiamo una prova dell'abolizione del giudizio di Dio. In esso viene citato Attone Comite residente nel suburbio di San Flaviano "in Ecclesia S. Marie Juxta Mare sitam". Il Bindi<sup>58</sup> a un altro documento del 1120 aggiunge: "La chiesa conservò anche in appresso titolo e dignità di prepositura, dignità ambita dai principali signori della nostra provincia".

L'edificio dunque risulta fondato avanti al Mille, ma restaurato o meglio ricostruito nel duodecimo secolo, quando, al dire degli storici, il vescovo Guido, tornato dalla Sicilia, ove dal Re Guglielmo aveva ottenuto privilegi e supremazia sulla città di Teramo, volle in questo modo offrire a Castel San Flaviano la prova della sua riconoscenza per averlo ospitato nei giorni infausti.

La chiesa si presenta oggi sotto le vesti di una povera costruzione in laterizio amputata e rovinata in molte parti. Ha la pianta ad aula rettangolare divisa in due navate da tre arconi sostenuti da colonne e pilastri (fig. 177). L'esterno ha tre muraglie rinforzate da lesene poco sporgenti, collegate all'uso lombardo dal coronamento di arcatelle semicircolari disposte orizzontalmente nei fianchi e in due pendenze sul prospetto (fig. 178). Un portale occupa la parte sinistra della fronte ed un campanile, distrutto per metà e malamente ricostruito, la parte destra, giacché un restauro balordo, dovuto forse alla caduta di tutto l'angolo di destra della chiesa, portò alla soppressione della prima campata del fianco.

Il coronamento ad arcatelle soltanto sui fianchi dell'edificio presenta una elegante costruzione laterizia, ove il senso decorativo è lo stesso che vedemmo a Sant'Angelo di

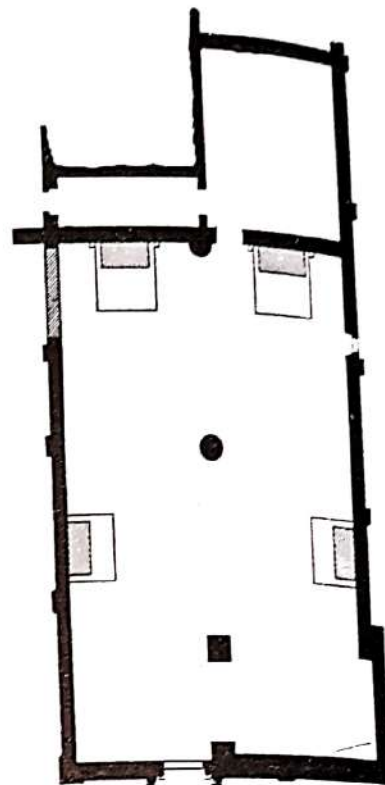
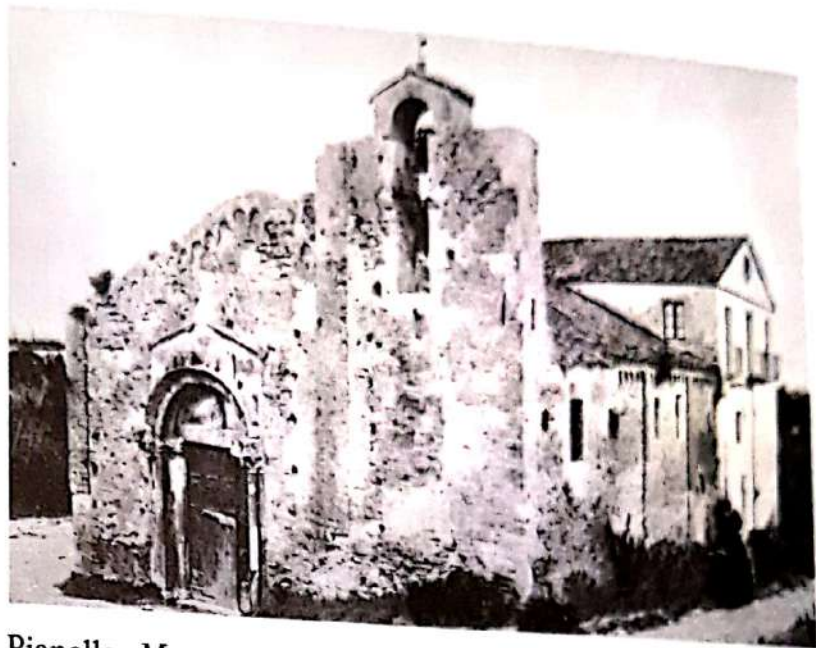


Fig. 177 — Giulianova:  
S. Maria a Mare - Pianta

Fig. 178 - Giulianova.  
S. Maria a Mare - Prospetto



Pianella. Mancano sotto la gronda cornici sporgenti, ma vi è allineata una lista di mattoni tagliati a piccoli rombi (fig. 179).

Le arcatelle sono composte di mattoni sagomati disposti per testa e poggiano su mensoline a guscio e a quarto di cerchio. Al di sotto corrono orizzontalmente filari di mattoni disposti a *denti di ruota* arretrati nel vivo (fig. 180).

Una simile costruzione si ritrova in un antico ingresso laterale, ove il tipo del portale benedettino si riproduce con paziente cura nella decorazione dell'arco di scarico. Ed anche qui al giro di mattoni disposti radialmente si sovrappongono giri di mattoni chiudenti fra essi una lista semicircolare di piccoli rombi come nelle arcate della chiesetta di San Getulio a Teramo (fig. 181) e nelle absidi della chiesa di Pianella (fig. 164).

Sembra che la chiesa del duodecimo secolo avesse dimensioni maggiori delle attuali e lo dimostrerebbe tanto il lo-

Fig. 179 - Giulianova:  
S. Maria a Mare - Fianco di sinistra



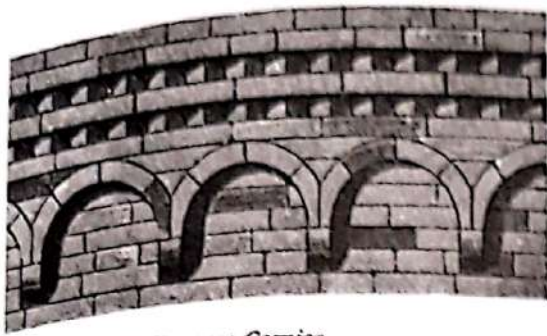
cale che ora serve di sacrestia, il quale conserva la stessa architettura sul fianco di destra, quanto, dalla parte opposta, una grande arcata visibile all'esterno e indicante un altro braccio dell'edificio demolito. In tale ipotesi bisognerebbe verificare se i locali retrostanti al muro di fondo non fossero adibiti a presbiterio anziché a sacrestia; giacché tutto fa sospettare che le due navate abbiano subito un accorciamento. L'edificio quale oggi si presenta è troppo meschino in proporzione alla fama che seppe acquistarsi nel medio evo, e quindi sembra sperabile che uno studio di restauro possa mettere in luce la continuazione dell'aula al di sotto del fabbricato con tanta cura rivestito d'intonaco. E dell'importanza del santuario troviamo una riprova nell'intervento di altre scuole artistiche, le quali più tardi ne restaurarono qualche parte e ne eseguirono il completamento. Frattanto i caratteri stilistici e tecnici, oltre alle ragioni storiche, ci permettono di riunire questa costruzione lateziniana a quel periodo in cui le maestranze benedettine da Sant'Angelo di Pianella si erano trasferite a Teramo per la ricostruzione della vecchia cattedrale.

**San Giovanni ad Insulam o al Mavone** (Seconda metà del XII sec.). — La chiesa innalzata nella prima metà del secolo dalla decadente scuola di San Liberatore, e coperta nelle tre navi con tetti a differenti altezze, veniva più tardi ridotta in forma di *sala* per opera delle maestranze discendenti da Valva e oramai stabilite nel circondario di Teramo. Lo dimostrano le stesse caratteristiche esaminate in altri monumenti, e cioè l'esistenza di finestre nelle muraglie che sormontano le arcate divisorie, non più aperte all'esterno, ma al di sotto dei tetti rialzati, e il manifesto innalzamento delle muraglie laterali della chiesa.

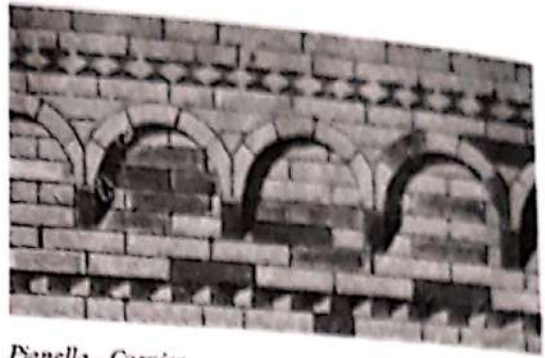
E nel caso particolare tanto più è visibile la sovrapposizione di una più tarda muratura, in quanto prende le vesti più vivaci che l'uso di quel tempo permetteva, cioè la cortina caratteristica di tanti monumenti teramani, ove zone regolari di pietra conca bianchiccia si alternano a fasce di cinque o sei filari di mattoni rosseggianti alla luce del tramonto.

Quest'ultima stratificazione dell'edificio completa la sua storia edilizia del duodecimo secolo e interessa maggiormente perché, messa a confronto con le strutture inferiori, sembra voglia esaltare il progredire della tecnica muraria in uno stesso paese ed in uno stesso monumento.

A questo nuovo periodo di lavoro appartengono i coro-

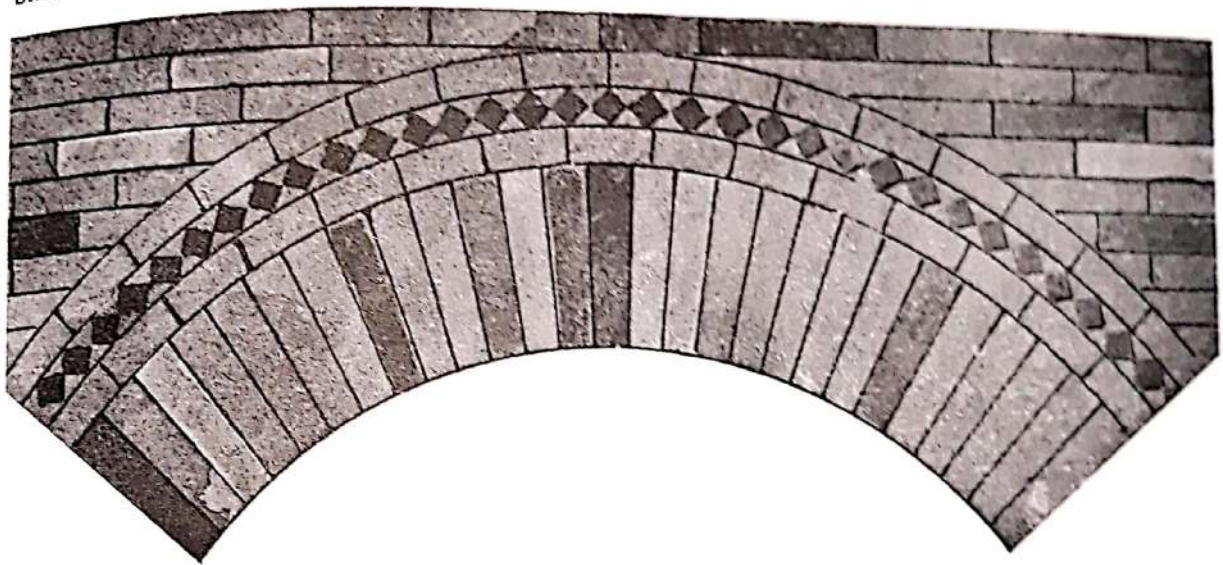


*Fig. 180 - Giulianova: Cornice*

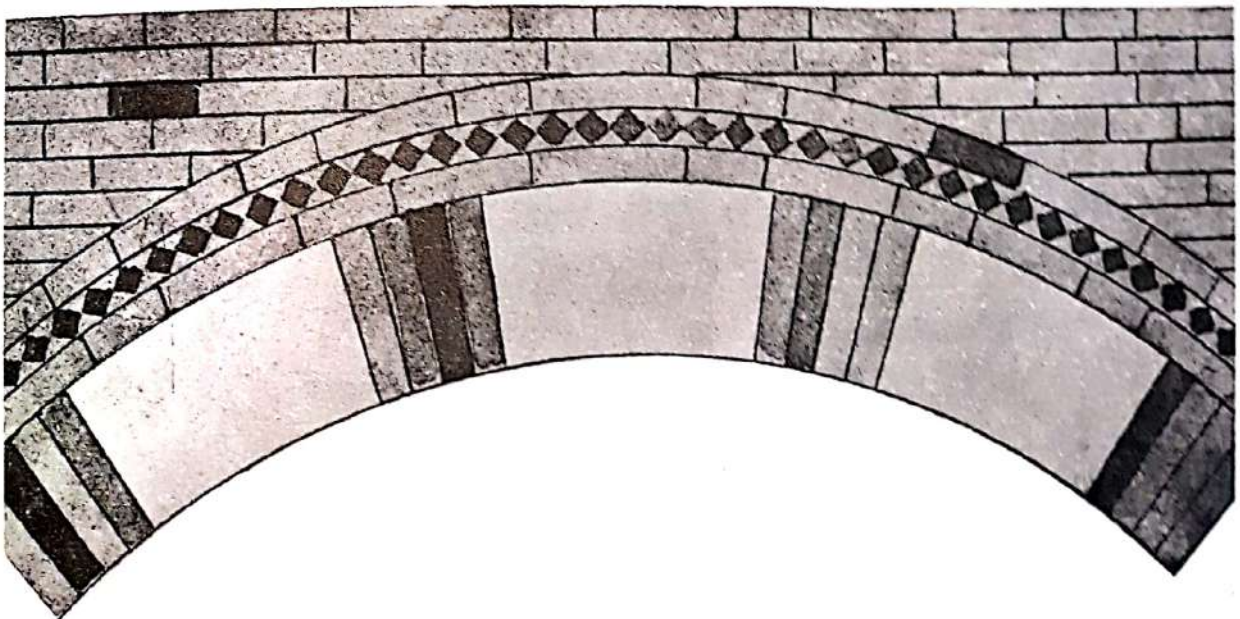


*Pianella - Cornice*

*Fig. 181 a - Giulianova:  
S. Maria a Mare -  
Struttura delle arcate*



*Fig. 181 b - Teramo:  
S. Getulio - Struttura delle arcate*



namenti dei fianchi e dell'abside ad arcatelle semicircolari sormontate da cornice laterizia con filari a denti di ruota e le finestre a tutto sesto, che finalmente mandarono molta luce ed aria nell'interno.

Rimaneva da eseguirsi la decorazione della fronte, ma forse le rendite non erano sufficienti ed il lavoro si rimandò ad altra epoca. Mi inducono a crederlo l'avanzamento stilistico della facciata rettangolare, che doveva coprire la brutta forma presa dalla chiesa con l'innalzamento delle navatelle.

**San Giovanni in Leopardò** (a. 1150-1180 circa). — L'antichità di questa chiesa benedettina è attestata dai pochi documenti citati in un articolo illustrativo del Piccirilli<sup>59</sup>: "In una bolla d'Anastasio IV del 21 Gennaio 1153 è notata in Collefegato la chiesa di San Leopardò e nella bolla di Lucio III del 1182 diretta a Benedetto, vescovo di Rieti, sono indicate 102 parrocchie, 69 monasteri e 12 castelli, che a quell'epoca costituivano la diocesi reatina. Fra i monasteri figura quello di S. Leopardò di Collefegato". Né deve preoccupare il fatto che non figura il titolo di San Giovanni, aggiunto nei secoli seguenti<sup>60</sup>.

La chiesa e il monastero sorsero nel mezzo di un'area fortificata da triplice cinta poligonale ancora esistente sull'erta di un monte boscoso presso Borgo Collefegato. E' ancora visibile il recinto dell'edificio in forma rettangolare di circa m 24 per 12, fornito di abside semicircolare, il quale implica l'esistenza di tre navi parallele, all'uso benedettino.

Ne faceva parte la cripta al di sotto della zona presbiteriale con il lato maggiore corrispondente alla larghezza della chiesa; cripta eguale nello schema costruttivo alle altre già esaminate di San Panfilo, di Sant'Eusanio e di Santa Maria di Assergi (fig. 187). Giace però in grave abbandono, sicché presto le volte non riparate dalle intemperie potrebbero crollare trascinando in rovina anche questo pregevole avanzo di arte benedettina<sup>61</sup>.

Le cinque navatelle sono voltate a crociera, con solida muratura greggia per l'intonaco, mentre gli archi colleganti i piedritti mostrano l'apparecchio di cunei in pietra scarpellata. Gli otto sostegni isolati, che, non so per quale ventura, si conservano perfettamente, offrono il maggior interesse pel visitatore. Le basi sono larghe pietre rettangolari soltanto digrossate, ovvero prendono la sagoma di rozzi capitelli dorici rovesciati. I fusti monolitici solo in due esemplari hanno sezione rettangolare smussata negli spigoli come a Sant'Eusanio Forconese; tutti gli altri sono cilindrici con piccoli accenni di rastremazione.



Fig. 183 - Borgo Collefegato:  
S. Giovanni in Leopardò -  
Capitello della cripta

Fig. 184 - Borgo Collefegato:  
S. Giovanni in Leopardò -  
Capitello della cripta



I capitelli presentano speciali caratteri di originalità nella composizione ed una speciale ispirazione romanica non ancora verificatasi in Abruzzo così schiettamente. Si direbbe che il repertorio dei maestri benedettini si fosse arricchito di elementi più vasti di decorazione.

Incominciando dal lato di sinistra della cripta e nella fila più prossima all'abside le forme si susseguono con quest'ordine:

- 1 Un capitello con ricca decorazione d'intorno alla campana reca un'aquila ad ali apiegate, una mezza figura di orante, tarda reminiscenza dell'arte cristiana, un grifo, rosoni e palme isolate. Tavoletta sottile, rettangolare (figg. 183 e 187).
- 2 La campana è fasciata da nove foglie diritte che sembrano voler imitare l'acanto con profondi solchi di divisione tra le nervature e con curvatura massiccia. Sopra vi è un pesante abaco tagliato a tronco di piramide (fig. 187).
- 3 Nella campana quattro foglie angolari minutamente frastagliate formano tutta la decorazione.
- 4 La massa di questo capitello è un tronco di piramide rovesciato con quattro angoli diritti sugli spigoli recanti un libro nelle mani. Le loro ali invadono le facce lasciando posto a piccoli rosoni. Le figure a bassorilievo sono sproporzionate nelle membra; però compongono un insieme non privo di eleganza (fig. 185).

Nella seconda fila e procedendo da sinistra verso destra:

- 5 Sul fusto rettangolare posa un capitello che era destinato ad un fusto cilindrico. Infatti sul circolo di base gira intorno un basso ordine di fogliame che sembra d'acanto spinoso. Al di sopra, nelle facce del prisma, un leone, un capro e rosoni di tipo valdense. Abaco intagliato a palmette (fig. 184).
- 6 Il tortiglione che recinge in basso la campana incomincia la decorazione. Quattro foglie angolari danno origine a quattro volute abbozzate, mentre nelle facce i simboli degli Evangelisti sono trattati a basso rilievo con grazia di particolari. Abaco massiccio, soltanto abbozzato (fig. 187).
- 7 Anche qui le quattro foglie d'angolo sono fortemente ripiegate nello sforzo d'imitare l'acanto. Negli spazi liberi interposti un leone, due rosoni, due leoni rampanti affrontati ed un altro animale non chiaramente espresso (fig. 185).
- 8 L'ultimo capitello si compone di una gola rovescia intagliata a fogliame spinoso messo fra vari ordini di listelli. I caratteri stilistici di questa cripta dimostrano chiaramente

te di risentire dell'influsso che esercitava in Abruzzo nella prima metà del secolo la grande scuola di Valva. La predilezione per l'acanto e per i rosoni rotondi è un'altra caratteristica che indica, dirò così, il formulario comune dei maestri di questa scuola. La tecnica nel trattare il fogliame minuto e gli animali avvicina quest'opera in modo particolare a S. Maria di Ronzano<sup>62</sup> e al pulpito di Bominaco (a. 1180), ove pure esistono quei rosoni a girello e quei leoni allo stesso modo stilizzati. Nel complesso, dunque, è possibile riconoscere in San Giovanni in Leopardò una costruzione scevra di qualunque influsso di scuola Casauriense e quindi sorta quando le maestranze benedettine di Valva avevano raggiunto il massimo sviluppo, cioè fra il 1150 e il 1180.

**Santa Maria di Bominaco (a. 1180).** — La chiesa abbaziale, sorta al principio del secolo, s'arricchiva nella seconda metà di una ricca mobilia presbiteriale per merito dell'abate Giovanni, conosciuto soltanto per le iscrizioni laudatorie. Egli nel 1180 compiva l'opera dell'ambone, facendovi incidere il suo nome insieme a quello del sacrista Pietro. L'iscrizione, che è la seguente, ricorda il pontificato di Alessandro III ed il regno di Guglielmo II. Sul listello del davanzale:

SACRISTE PETRI /// SIMUL ABATIS QVE IOA /// HIC QUI  
CORDE PIO PRIMIS FAMVLANTVR AB /// IS - QVISP  
SETERNV TRIBVAT ASCENDERE REGNV - QVI LEGIT  
HOSTANDEM SEP FATEATVR 7 AM - AVE MARIA GRATIA  
PLENA DOMINVS TECVM

E sull'architrave:

ANNIS MC - OCTVAGENIS PRESVL ET VINC MAGNO CVRVLE SEDENTE ALEXA /// REGIS PRECELTIS SAB TEMPORIBVS GVILIELMI HOC OPVS EXCELSV MANIBVS CAPE VIRGO MARIA QVEM  
Al dire del Bindi: "Lo stesso Abate Giovanni fece scavare parimenti in marmo e formare la sedia abaziale alla sinistra della quale volle fosse scolpito il baculo pastorale ed una specie d'arma con l'iscrizione cronologica<sup>64</sup> dell'opera dedicata a Gesù Cristo per il bene dell'anima sua. Ecco l'epigrafe:

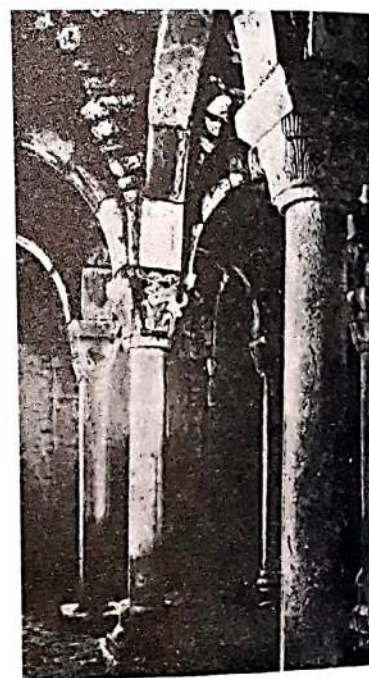
+ M. ANNIS OPVS CAPE XPE IOHIS  
HIS CVM CENTEM IVNGANT OCTVAGENI  
NONDV TRANSACTO TVNC ANNO CVRRERE QRTO  
ABBATIS VERI CAPIATIS AGMINA CELI<sup>66</sup>

Ma il Piccirilli osserva: "Questa sedia, fatta lavorare dallo stesso abate, non si sa quale museo di Europa sia andata ad arricchire"<sup>66</sup>. Infatti non ne rimane che la traccia contro il muro dell'abside.



Fig. 185 — Borgo Collefegato: S. Giovanni in Leopardò - Capitello della cripta

Fig. 186 — Borgo Collefegato: S. Giovanni in Leopardò - Capitello della cripta





*Fig. 187 – Borgo Collefegato: S. Giovanni in Leopardò - Capitello della cripta*



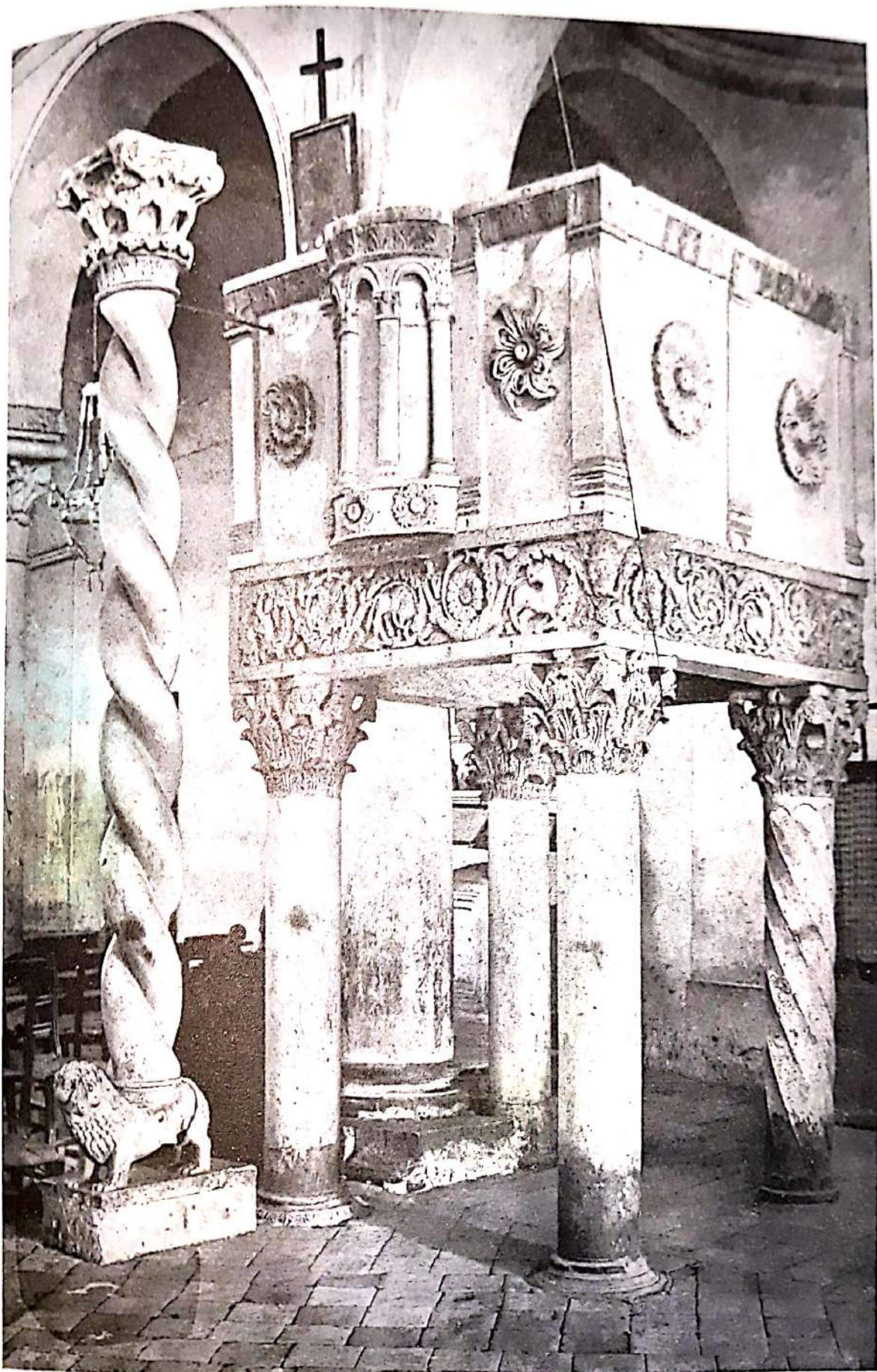
L'ambone (fig. 188) è formato di quattro colonnette collegate da quattro architravi sostenenti un piano limitato da davanzali rettangolari. Le colonne, troppo grosse in proporzione all'altezza, hanno le basi mezzo sepolte nel pavimento, non sagomate con evidente abilità. I fusti tagliati espressamente sono cilindrici; uno soltanto è scanalato a spirale, con larghe zone incavate dolcemente e chiuse da curve alle estremità. I capitelli, ben proporzionati al diametro, riproducono il corinzio romano adattato al gusto del tempo, e perciò i due ordini di foglie alternate sorgono senza collarino e i caulicoli, come a San Pelino, si toccano agli angoli con minuscole volute. L'abaco, sottile ed incurvato sui lati, porta nel mezzo una foglia isolata o un'aquila, un toro alato o una testa di leone. Il fogliame scolpito da mano sicura dimostra un vero studio del classico; ma nella frastagliatura lanceolata a profondi solchi sembra si volesse imitare quella dell'acanto greco.

Altri quattro capitelli simili a questi esistono a Bominaco. Tre sono posati sul pavimento della chiesa, uno è in una piazzetta del paese. La fattura è identica; le misure differiscono di poco. I capitelli del pulpito misurano cm 40 di altezza e 42 sul lato dell'abaco. Possiamo dunque ritenere che facessero parte di quattro colonne maggiori in altezza e diametro, che probabilmente dovevano comporre il ciborio dell'altare maggiore.

L'architrave dell'ambone entro due listelli ha un fregio composto dello stesso fogliame d'acanto disposto su due lati in grandi volute nascenti da una testa leonina scolpita sullo spigolo verso la porta della chiesa, mentre sul lato che guarda l'altare la decorazione è affidata ad un originale bassorilievo rappresentante un branco di lupi che sgozza un agnello. Le ricche volute comprendono nel loro giro grandi fiori circolari, animali e putti in posizioni vivacissime. Il davanzale è diviso, da pilastri in risalto, in due scomparti rettangolari sui fianchi ed in tre sul prospetto, in modo che lo scomparto centrale, destinato al leggio, sporge col semicilindro decorato di un fascione, su cui posano piccole semicolonne formanti un loggiato cieco. Gli altri scomparti hanno il grande fiore nel mezzo, caratteristico della scuola di Valva.

Intorno al davanzale corre in alto, sotto al listello, una zona di foglioline diritte poste a contatto fra di loro, in cui l'acanto spinoso acquista maggior grazia d'intaglio e ricorda grandemente le foglie radiali del portale di Sant' Eusanio Forconese.

La scuola Valvese si manifesta chiarissima, oltre che nell'ispirazione classica dei particolari di questo ambone, nel



*Fig. 188 – Bominaco: S. Maria - Ambone del 1180*

gusto squisito con cui sono scelti i motivi sempre nuovi e bellissimi componenti i rosoni dell'architrave e dei plutei.

Qualche confronto con esemplari greci potrebbe dimostrare le origini di questo elemento decorativo che, sotto lo scalpello geniale dei maestri di questa scuola, si rinnova inesauribilmente, sostenuto dallo studio amoroso del vero.

Vi è la foglia d'acanto vigorosa che somiglia a quella del cardo, vi sono i fiori a girello di origine più antica, composti con quella spigliatezza che viene dalle movenze della palma, vi sono le margherite dei campi e gli astrini multiformi, enormemente ingranditi e stilizzati con quella forza che è dovuta alla rude materia prima.

La grande scuola di San Pelino si afferma qui con caratteristiche proprie. Il rosone abruzzese da elemento accessorio delle ricche cornici di coronamento diviene per se stesso centro di decorazione isolata ed acquista negli amboni un'importanza predominante.

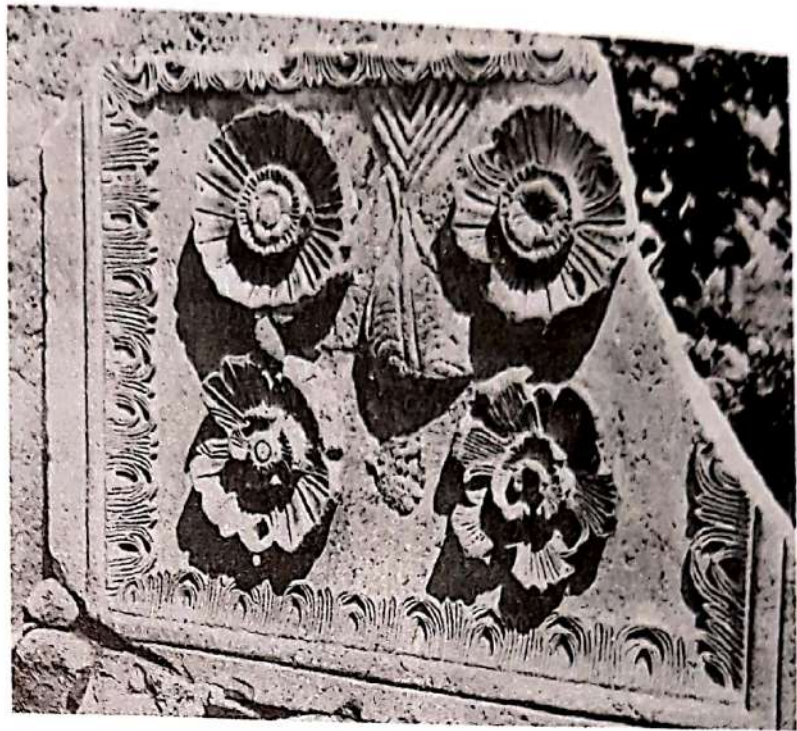
La mobilia presbiteriale di questa chiesa, figlia di San Pelino, al di fuori dell'ambone e del candelabro attiguo, manda incerto riflesso della sua ricchezza. Tutto il resto è scomparso. Del ciborio abbiamo forse ritrovato i quattro capitelli e della sedia abbaziale vediamo solo le tracce sulla muraglia dell'abside; esse ne indicano la grandezza approssimativa.

**L'ambone di Assergi (a. 1180 circa).** — La chiesa parrocchiale di Assergi si ricollega con edifici preesistenti oltre che per la sua costruzione benedettina per un ambone i cui resti, ritrovati sul posto, hanno servito ad un abbozzo di ricostruzione da me presentato nella monografia del monumento<sup>67</sup>. Ne rinvenni un pluteo ed un capitello che, studiati accuratamente nei loro rapporti tecnici e stilistici, mi fornirono elementi sicuri per ritenerli parti di un tutto omogeneo<sup>68</sup>.

Indubbiamente l'ambone non si discostava dal tipo a quattro colonnette comune in Abruzzo; aveva piccole dimensioni, ma proporzionate. Il lastrone, che giaceva abbandonato da tempo memorabile nell'orto della chiesa, misurava m 1,25 di lunghezza per 1,03 di altezza, facendo supporre che esso costituisse la parte centrale di uno dei lati del davanzale, incastrato probabilmente contro due pilastri angolari e poggiato su largo architrave (*fig. 189*).

Quattro rosoni risaltano vigorosamente nel campo centrale, e con la varietà della composizione sempre elegante, col modo di stilizzare i petali che riflette lo studio del vero, ci

Fig. 189 - Assergi:  
S. Maria Assunta - Pluteo di ambone



dicono chiaramente come il tagliapietra che li scolpiva avesse ancora negli occhi le forme classiche dell'ambone di Bominaco.

Perciò scrissi: "Specialmente nel pulpito di Santa Maria di Bominaco, che possiamo dir quasi coevo alla nostra chiesa, ci sembra di trovare delle somiglianze tali di esecuzione col bassorilievo trovato in Assergi che quasi ci farebbero dire essere le due opere figlie di una stessa mano. Le bellissime rose di cui va adorno il pulpito di Bominaco, e specialmente quelle che sono nello zoccolo della parte cilindrica del parapetto, hanno lo stesso disegno e la stessa forma di quelle del nostro bassorilievo, purtroppo mal conservate<sup>69</sup>."

L'altro pezzo attribuito all'ambone di Assergi è un capitello che trovai gettato in un angolo della sacrestia e nel quale proporzioni, stile, modellatura e intaglio si palesano perfettamente in armonia col pluteo (fig. 190).

Dal collarino sorgono quattro foglie di palma ampie e sinuose, che fasciano la campana per due terzi d'altezza; tra esse sporgono quattro fiori circolari in cui si vedono ancora i buchi del trapano. Al di sopra e nel mezzo delle foglie sostengono l'abaco quadrato tre fiori a forma di calice e una testa umana molto logora. Il piano di posa inferiore del capitello conserva ben delineata la traccia del fusto, che risulta di sezione ottagonata, capace di essere inscritta in un cerchio di cm 22 di diametro, mentre la faccia superiore su cui poggiava l'architrave ha incavati ad angolo retto due larghi rincassi per le branche di collegamento.

Fig. 190 - Assergi:  
S. Maria Assunta -  
Capitello di ambone



Rimane così identificato il tipo di questo ambone il quale può giudicarsi come una libera imitazione di quello di Bominaco, avvenuta quando già la chiesa di Assergi, dedicata nel 1150, poteva provvedere alla mobilia presbiteriale.

**Santa Maria di Cinquemiglia** (secolo XII). — L'origine antichissima di questo monastero è dimostrata nell'opera di Celidonio<sup>70</sup>. Egli anzi lo ritiene il più antico della diocesi di Valva. Insieme a quello di San Pietro ad Oratorium nella valle Tritana ed all'altro di San Rufino a Campo di Rota, fu possessione di monaci di San Vincenzo al Volturno. Nella *Cronica Vulturense* si dice fondato da Gisulfo I, duca di Benevento nel 703, ma il precetto è ritenuto apocrifo, per quanto una riconferma di Carlo Magno del 774 ed altre di Pasquale I (a. 819), di Stefano VII (a. 930) e di Martino III (a. 844) starebbero nella stessa *Cronica* a confermare la veridicità del primitivo atto.

Il monastero, situato in prossimità di Castel di Sangro, dovette certamente il suo nome al piano di Cinquemiglia, che metteva in comunicazione diretta la valle del Sangro con quella di Sulmona e di Valva ed a cui sembra si estendessero i suoi territori.

Documenti posteriori provano che il monastero era totalmente rovinato nella seconda metà del decimoquarto secolo, ma che ne rimaneva la chiesa eretta in collegiata, la quale sembra fosse in piedi fino alla prima metà del secolo decimonono.

In tanta scarsezza di notizie su questa importante abbazia, lasciamo che parlino le poche rovine che di essa rimangono sulle sponde pittoresche del Sangro.

A valle dell'abitato, sulla sponda sinistra del fiume, nell'area di un tempio di grandiose proporzioni, sorse il monastero del quale rimane visibile una parte dell'antica cripta e qualche muro della chiesa superiore di più recente costruzione. I Benedettini avevano forse scelto la località perché dominante la valle e protetta dalla minacciosa Rocca Cinquemiglia. Sulla vetta della collina quelle rovine sembrano un'acropoli, e si manifestano principalmente in grandi rocchi di colonne allineati al fianco di un'abside. Alcune murature a rozzi filari di pietra spianata e cementata indicano ancora il perimetro di una cella perfettamente in corrispondenza della linea delle colonne e della tribuna, ma le murature che emergono non hanno grande antichità. La chiesa dei Benedettini occupò forse la parte anteriore del tempio, estendendosi anche al di fuori della cella. Infatti alcuni locali sotterranei, ora adibiti a stalla, furono da me riconosciuti per una cripta

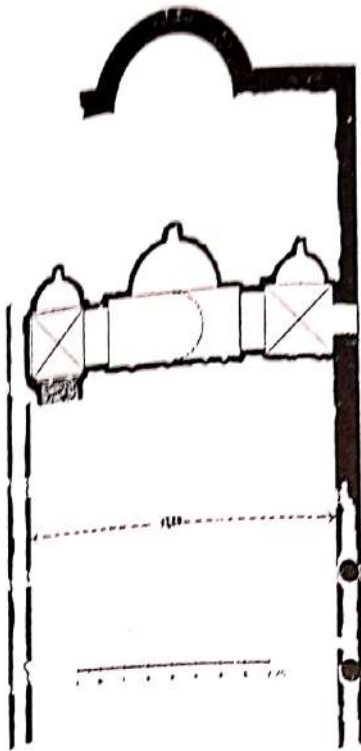


Fig. 191 - Castel di Sangro:  
S. Maria di Cinquemiglia - Pianta

presbiteriale a tre absidi, corrispondenti a tre campate rettangolari. Se, come è probabile, a queste absidi sotterranee corrispondevano tre navate della basilica superiore, se ne deduce che la chiesa era piantata entro la cella del tempio. Lo stato miserevole di sfacelo e di sudiciume in cui si trova la cripta mi permise pochi rilievi; tuttavia è evidente come essa conservi chiaramente indicata la costruzione caratteristica dei Benedettini (fig. 191).

La campata centrale è un rettangolo col lato minore di m 2,40 e il maggiore di 5,50. Le campate laterali hanno lo stesso lato minore di 2,40 e il maggiore di 2,55. Sono divise da archi a tutto centro di 1,95 di diametro e m 1,10 di spessore. Sui lati maggiori di esse si aprono le absidi semicilindriche con diametri di 3,55 nella centrale e m 2,00 nelle laterali. La lunghezza complessiva della cripta, risultante in m 12,75 circa, diviene con gli spessori dei muri esterni un corpo di edificio di circa 15 metri, corrispondente cioè ad una chiesa di poco inferiore alla basilica di San Pelino di Valva.

La rozzezza della costruzione e la sua posizione rispetto al tempio e alla collina possono indicare come essa non fosse lavorata a giorno, ma scavata e rinforzata dentro terra. Ciò non pertanto i Benedettini vollero mantenere la loro tipica regola costruttiva con volta a crociera corrispondente alle linee dei piedritti e pareti rincassate con archi concentrici. La chiesa superiore è totalmente scomparsa; le muraglie che si vedono uscire qualche metro al di fuori dei cumuli di macerie non hanno relazione organica con la cripta. Esse componevano un'aula rettangolare di m 7,10 di larghezza, la quale non ha riferimento con l'asse della cripta e ne abbraccia soltanto due campate. E' possibile quindi ritenere che questi ruderi appartengano all'ultima riduzione della chiesa, la quale andò sempre più immiserendo, finché fu abbandonata.

**San Giovanni in Venere (Fossacesia) (a. 1165 e seguenti).**

— La grande abbazia benedettina sorta per munificenza del conte Trasmondo non cessò di prosperare sotto gli abati che succedettero ad Arnolfo I (a. 1049), per quanto sembra non avvenissero mutamenti notevoli all'intero edificio. Crescevano le rendite a misura che le possessioni si allargavano e l'influenza del monastero si espandeva in Abruzzo. Nei diplomi dell'undecimo secolo appare il nome di *Castello* o *Rocca di San Giovanni in Venere*, oppure *Castro di Rocca*, e ciò significa che vi era presso un aggregato di coloni riuniti all'ombra della potente badia<sup>71</sup>.

Oderisio II, prendendo lo scettro abbaziale nel 1155, disciuse una nuova era di grandezza e di splendore alla cittadella prominente sulle rive dell'Adriatico. Il ritiro era divenuto insufficiente, la vecchia basilica di Trasmondo non aveva la solennità delle cattedrali benedettine, che già sorgevano numerose nei paesi d'oltr'Alpe, onde occorreva una generale rifabbrica ispirata a più vasti intendimenti. A quest'opera si accinse Oderisio II.

Il Bindi<sup>72</sup> che chiamò il grande abate "munifico e splendidissimo, Cardinale di S. Romana Chiesa" scrisse: "Egli fece ampliare e restaurare la basilica, e ce ne dà ragione la seguente iscrizione riportata dal Toppi, dal Corsignani, dal Romanelli e da altri patrii scrittori".

La lapide del 1165, che tuttora esiste nella navata sinistra della chiesa, è la seguente:

ANNO DOMINICE INC  
ARNATIONIS M C. SEX  
AGESIMO QVINTO, IN  
DICTIONE XIII MENSE  
APRELIS EGO ODERISIVS  
DEI GRATIA SANCT  
I IOANNIS IN VEN  
ERE ABBAS ET SANTE  
ROMANE ECCLESI  
E SVBDIACONVS BA  
SILICAM SANCTI  
IOANNIS IN VENE  
RE CONSTRVERE ET  
HEDIFICARE LARGI  
ENTE DOMINO CEPI

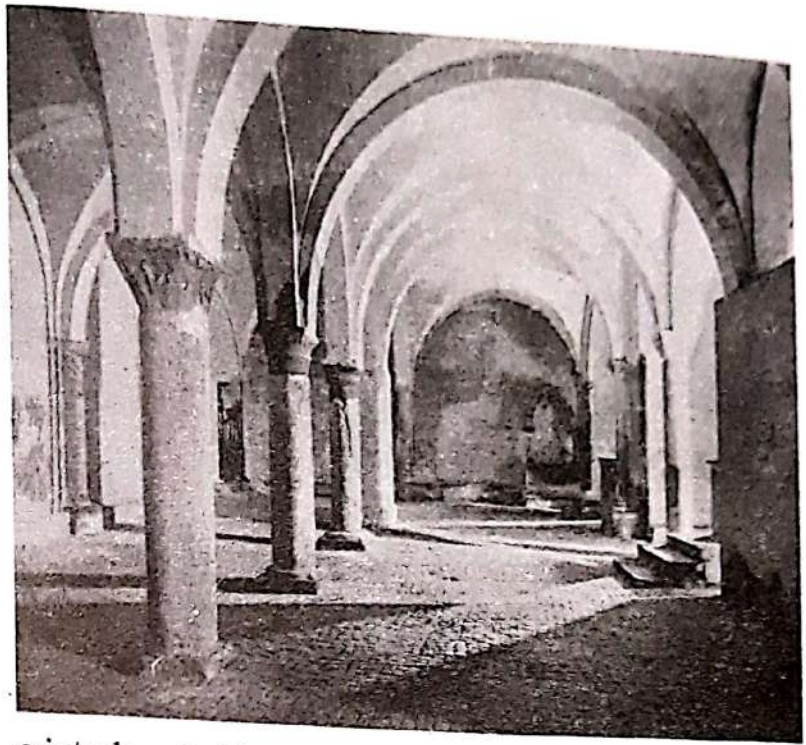
Non si comprende perché il Bindi parli solo di ampliamento e di restauro della basilica, mentre le parole *construere et hedificare* affermano chiaramente trattarsi di nuova costruzione.

L'esame del monumento conferma l'esattezza della frase, portandoci alla conclusione che la chiesa di Oderisio fu incominciata sopra un nuovo piano, secondo il tipo delle basiliche benedettine a tre navi, non tenendo conto di quanto rimaneva del vecchio edificio. E ciò deve estendersi al chiostro contiguo al lato di sinistra, il quale mostra nel suo sviluppo planimetrico le giuste proporzioni con la vastità del tempio, osservate secondo le regole comuni alle grandi abbazie<sup>73</sup>.

Nel 1165 e negli anni seguenti dobbiamo quindi immaginarci l'abbazia di San Giovanni tutta sossopra per i grandi lavori che Oderisio II aveva iniziati.

Lo Zecca<sup>74</sup> sembra voglia riconoscere nella grandiosa

Fig. 193 - Fossacesia:  
S. Giovanni in Venere -  
Interno della cripta



cripta la primitiva chiesa di Trasmondo (a. 1004) conosciuto come fondatore del Monastero, giacché dice: "A forza di restauri ed innovazioni trasforma la chiesa, conferendole forse quell'aspetto che presenta l'attuale cripta"; ed in seguito, parlando di Oderisio II, "Converte egli in cripta la chiesa di Trasmondo, elevandovi l'attuale basilica e decorandola di pregevoli sculture e dipinti"<sup>75</sup>.

Ma tutto ciò non appare dal monumento, che invece si presenta creato nel giro di pochi anni con unità di concezione e coll'intervento di due scuole artistiche le quali avrebbero lavorato successivamente. Alla più antica di queste scuole, perché ancora seguace dei vecchi metodi benedettini, debbono attribuirsi il piano generale della chiesa, la costruzione della cripta ed un corpo di fabbrica posto avanti alla linea della facciata a creare come una grande terrazza al posto del naturale scoscendimento della collina.

Il presbiterio, sollevandosi con ampia scalea di quattordici gradini, origina una vasta cripta che occupa tutta la larghezza del tempio ed a cui si scende dalle navatelle con altre scalee conservate al loro posto originario. Mediante una fila di bassi fusti di colonne provenienti da un edificio pagano l'aula è scompartita in due navi nel senso del lato maggiore, normale all'asse della chiesa (fig. 193). Gli archi e le volte che collegano i sostegni fra loro e con le pareti dimostrano ad evidenza la ragione costruttiva che obbligò alla mescolanza del sesto tondo col sesto acuto. Si volle rimediare alla ineguaglianza delle campate adoperando i due tipi di archi per ottenere nelle chiavi un'al-



tezza costante. Gli archi acuti, spiccati sugli appoggi più vicini, con lo slancio del loro sesto raggiungono la stessa altezza in chiave degli archi tondi delle campate maggiori. Tutto il resto della costruzione conserva il tipo puramente benedettino, con le semicolonne sorgenti dal sedile perimetrale, con le arcate cieche messe contro le pareti e le volte a crociera dagli spigoli discendenti in piedritti verticali a fianco delle semicolonne. Una particolarità interessante è costituita da un triforio posto all'inizio dell'abside centrale e ci ricorda l'impiego che volle farsi a San Getulio di Teramo di quel rudere appartenente all'antica Santa Maria Aprutiensis. Qui però i sostegni del triforio hanno il loro ufficio organico, sostenendo la ricaduta della volta corrispondente.

Tranne le famose pitture di Luca di Pallastro<sup>76</sup>, la cripta non ha altri ornamenti. I capitelli dei piedritti sono ruvidi massi tagliati a cuscino o a campana. Taluni hanno lievi accenni di fogliame abbozzato e possono considerarsi ancora in stato di preparazione; altri assai finemente scolpiti poggiano senza collarino sul fusto, recando una nota di delicatezza nell'ambiente severo (figg. 194 e 195). Le basi, egualmente ruvide, hanno poche sagome e le foglie protezionali appena accennate. Tutto l'insieme di trascuranza che appare negli ornamenti più nobili dell'architettura di questa cripta mi sembra possa rappresentarci un esempio del metodo costruttivo di cui ho parlato, e che permetteva all'architetto ed ai muratori di lavorare indipendentemente dall'opera dello scultore.

La pianta che ho rilevato dimostra la razionale corrispondenza della cripta col presbiterio superiore, escludendo qualunque supposizione che questa parte sotterranea possa appartenere alla primitiva chiesa di Trasmondo. Le sue absidi formano basamento alle absidi della Chiesa, le quali, osservate dall'esterno, compongono un tutto perfettamente organico, senza sovrapposizione di epoche distinte. Vi è poi la considerazione che l'arco acuto così francamente impiegato non potrebbe assolutamente assegnarsi al principio dell'undecimo secolo.

Il sotterraneo avanti alla chiesa rimase sconosciuto fino al 1912, quando il parziale sprofondamento di una volta obbligò gli uffici governativi alle riparazioni. Comparve così alla luce un'aula rettangolare, la quale con la sua copertura serve a formare un piazzale avanti all'ingresso della basilica ed a colmare il dirupo che la roccia presenta in quel luogo. Un mio rilievo ne precisò la forma e le dimensioni (fig. 196).

Il locale è posto all'incirca sull'asse della chiesa, con un la-

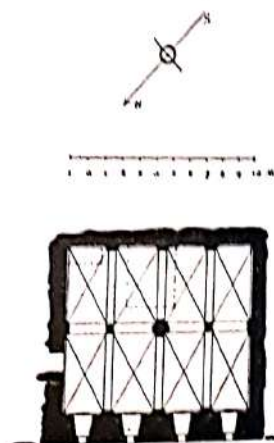


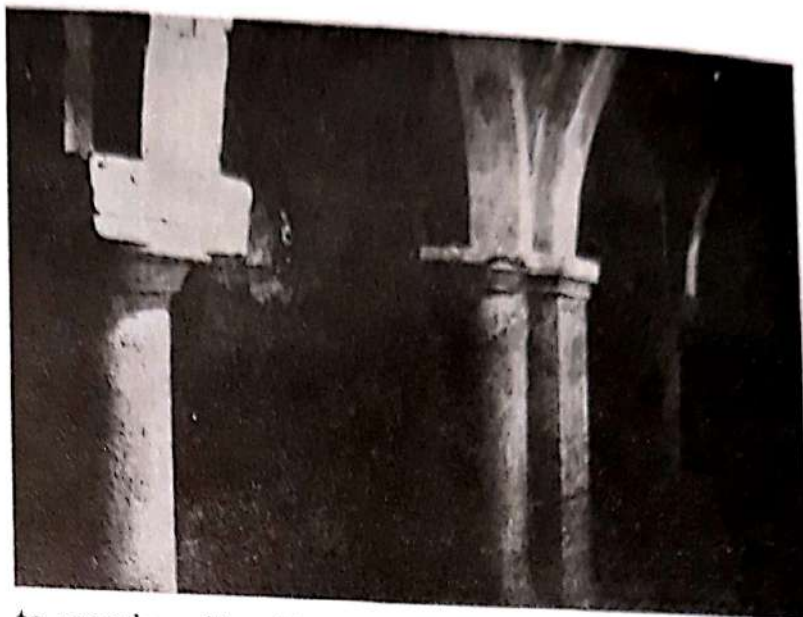
Fig. 194 - Fossacesia:  
S. Giovanni in Venere -  
Capitello della cripta



Fig. 195 - Fossacesia:  
S. Giovanni in Venere -  
Capitello della cripta

Fig. 196 - Fossacesia:  
S. Giovanni in Venere -  
Pianta di un'aula sotterranea





to maggiore di m 11 in corrispondenza del muro di fondazione del prospetto ed il lato minore di m 8,80, perfettamente normale. Si divide in otto campate rettangolari mediante tre piedritti isolati disposti sulla linea mediana longitudinale, arcate a tutto sesto e volte a crociera (fig. 197).

Il sostegno centrale è un pilone a sezione rettangolare a cui si appoggiano due semicolonne; gli altri due sostegni sono colonnette monolitiche dello stesso diametro, che determina l'intradosso delle arcate in 48 cm. Sulle pareti corrispondono ai sostegni lesene sporgenti sui piedritti delle arcate cieche, oramai riconosciute come elemento essenziale delle aule benedettine. La costruzione è in pietra da taglio in apparecchio nel pilone centrale e nei peducci delle arcate. I capitelli, semplicissimi, sono formati di listelli e scivoli nelle lesene, mentre nei piedritti isolati prendono una sagoma che somiglia alla base attica rovesciata. Negli archi oltre i peducci fu applicata la costruzione mista di pietre conce centinate, che si alternano con due o tre filari di mattoni, come nella chiesa di San Getulio di Teramo e in altre opere di scuola Valvense. La muratura cementizia di pietrame sgrossato appare invece nelle volte e negli sfondi delle arcate cieche, ove s'intendeva applicare gl'intonaci.

Per una porticina dal lato di sinistra l'aula comunicava con i locali del monastero, mentre prendeva luce da quattro finestre a profonda strombatura praticate lungo la parete prospiciente sul dirupo.

Ma qual fu l'ufficio di questo corpo di fabbricato, oltre a quello di creare un piazzale avanti alla chiesa? Fu esso in comunicazione con il sotterraneo della basilica ed a questa connesso per uffici relativi al culto?

Non è possibile rispondere finché scavi sistematici non siano estesi in larga zona. Due speroni di muratura più tarda, e fatti evidentemente per garantire la solidità della facciata superiore invadono proprio quel lato che potrebbe nascondere una comunicazione con la sottochiesa.

Limitiamoci quindi a constatare come la sua costruzione risponda in tutto ai dettami delle maestranze sviluppatesi intorno al 1150 in Abruzzo e più specialmente sul versante Adriatico; come questa costruzione, a differenza della vicina cripta, non abbia ancora adottato il sistema di impiegare promiscuamente l'arco tondo con l'arco acuto allo scopo di conservare altezza uniforme nelle serraglie delle arcate, e quindi debba ritenersi di qualche anno precedente.

Alle stesse maestranze dobbiamo attribuire il chiostro contiguo alla basilica, probabilmente ampliato nel suo sviluppo planimetrico in proporzione al tempio, giacché si presenta ancora foggiato secondo i vecchi dettami dell'architettura lombarda. Oggi non è che un vasto rettangolo incolto limitato da ruderi allineati, fra i quali si conserva qualche trifora cadente. Secondo il mio rilievo il chiostro insieme alle gallerie misurava m 43,30 nei lati paralleli alla chiesa e m 42 nei lati verticali. Le gallerie si aprivano sull'area scoperta con undici trifore per ogni lato e qualche porticina di comunicazione, e ciò si desume dal lato nord-est, ove sono visibili tutti i piloni. In gran parte però il chiostro è crollato, e ne rimane la traccia solo in fondazione. Manca tutto il lato aderente alla fiancata di sinistra della chiesa, che partiva da un'aula quadrata posta a fianco del presbiterio, nell'angolo sud del chiostro. Quest'aula, che è ancora in piedi, serviva forse di accesso a locali sotterranei e non interrompeva il giro delle gallerie, dando principio anche al lato sud-est normale alla chiesa. Una buona metà delle murature di questo braccio è visibile fuori terra e in qualche punto le pareti si innalzano in modo tale da indicare un secondo piano. Qui specialmente, presso l'angolo est, la solida costruzione mista di mattoni e pietra ha resistito ai secoli, e tra robusti piloni in laterizio due trifore ben conservate portano una nota di gaiezza in tanto squallore (*fig 198*).

I fusti delle colonnine, visibilmente rastremati, sorgono dal davanzale senza base ed abbracciano nello stesso monolito piccoli capitelli a foglie piene e tavoletta quadrata. Al di sopra gravano pulvini a stampella larghi quanto il muro che sopportano e con le facce minori modellate a grandi foglie piene. Poi vengono gli archetti semicircolari in pietra conca, che talvolta, invece di poggiare diretta-



*Fig. 198 – Fossacesia: S. Giovanni in Venere - Ruderi del Chiostro*

mente sul pulvino, si adagiano su specie di cornici d'abaco o dadi interposti. Il terzo lato, parallelo alla chiesa, è tutto visibile nei piloni ancora fuori terra e in due trifore ricostruite con materiali nuovi. Del quarto lato, che si ricongiungeva alla chiesa, rimane soltanto il muro di recinzione. Nel chiostro non furono impiegate le volte, sicché le travi dei solai e dei tetti lasciarono visibili i buchi di presa in qualche muraglia non ancora crollata. Al di là, verso la rupe che scende sull'Adriatico, altri ruderi allineati conservano la forma d'insieme di grandi locali adibiti ad uso del monastero. Tra questi, lungo il lato est del chiostro, si riconosce un'aula grandiosa la quale ha tutti gli elementi per una ricostruzione. Era divisa in due lunghe navate mediante piloni cilindrici in pietrame collegati da archi e ricoperta da solaio in legname al piano stesso del chiostro. Le finestre a feritoia che vi mandano scarsa luce e il suo carattere di semisotterraneo indicano che il suo ufficio era quello di magazzino o celliere. Il locale egualmente grandioso posto su quest'aula non poteva essere altro che il refettorio della badia. La sua disposizione su di un lato del chiostro<sup>77</sup>, con porta di comunicazione presso il piccolo lavabo, e l'esistenza nel muro di una scaletta in pietre a sbalzo, che dava accesso al pulpito per la lettura, sono indizi chiari circa la destinazione di questi preziosi avanzi di una grandezza scomparsa.

**San Matteo Apostolo in Rocca San Giovanni (a. 1200).**  
– Un altro segno della potenza dei Benedettini di San Giovanni in Venere ci rimane nell'odierno comune di Rocca San Giovanni, a breve distanza dal monastero. Il paese occupa tutto il *castrum* che nei documenti dell'undecimo secolo prende il nome di *Castello* o *Rocca di San Giovanni in Venere*, oppure *Castro di Rocca*. È uno sperone di roccia che si protende irto fra due diramazioni di una valletta sboccante sull'Adriatico e che per posizione topografica meglio non potrebbe concepirsi rispondente alle esigenze strategiche di quei tempi. In linea retta la Rocca dista solo tre chilometri dalla riva del mare con cui certamente fu in diretta comunicazione per i rifornimenti e per le mosse di sorpresa che potevano tagliare il passo del litorale. Serviva così da sentinella avanzata per gli attacchi minacciati dal nord della badia e di scorta per quelli che venivano dal sud. La sua ubicazione, mentre offriva sempre un facile scampo ai monaci di San Giovanni in caso di sorpresa, era tale da rimanere nascosta da tutte le parti agli occhi dell'assalitore, tranne che questo fosse giunto sotto le sue mura.

La Rocca era difesa da forti mura e da torri piantate sull'orlo dello scoscendimento che gira tutto intorno alla collina e si ricongiungevano in un alto torrione di vedetta posto all'estremità che guarda il mare, ove era uno degli ingressi.

Queste opere si mantengono in parte nella cinta fortificata a sud-est composta di torrioni e mura di cortina, a cui si sovrappongono case moderne, nonché nella grande torre di vedetta rimasta isolata a sfidare i secoli<sup>78</sup>.

La parrocchiale di San Matteo Apostolo era la chiesa castrense dei monaci che nei moderni restauri ha ripreso la sua antica struttura<sup>79</sup>. Si compone di tre navate divise da piloni in apparecchio sorreggenti cinque arcate sestiacute per lato e terminava ad absidi semicircolari, come a San Giovanni in Venere (fig. 199). Le arcate, piuttosto ampie, sono a doppia ghiera, secondo l'uso del tempo, ciò che dà origine in qualche pilone alla sezione cruciforme. Vi sono anche piloni a sezione rettangolare e cilindrica. In seguito all'abbattimento delle volte moderne la copertura a tetto visibile è stata oggi rimessa in vista. Si è dovuto conservare la zona presbiteriale, anch'essa di costruzione moderna, essendo sparita ogni traccia delle antiche absidi. Il prospetto, a cui erano addossate costruzioni di nessun valore, liberato dalle aggiunte ingombranti, riprenderà quanto prima il suo aspetto originario<sup>80</sup>. Rimane l'ingresso centrale arcuato circoscritto in un duplice risalto in pietra da taglio e composto di stipiti, architrave e lunetta senza decorazioni. Il campanile quadrato, alla destra della facciata, ha subito aggiunte moderne che ne hanno svistato la forma.

Fig. 199 - Rocca San Giovanni:  
S. Matteo Ap. - Interno



La Rocca di San Giovanni in Venere, la cui fondazione si deve a Oderisio I abate (a. 1076), durante i secoli undecimo e duodecimo ebbe la sua chiesa parrocchiale intitolata alla Beata Vergine Maria ed a San Giovanni Battista, eletti patroni del luogo<sup>81</sup>. Rimane ancora il testo delle lapidi che ricordavano la fondazione del *castrum* e la costruzione della chiesa<sup>82</sup>. Non è possibile però stabilire alcuna relazione tra la primitiva parrocchiale e quella di San Matteo, di cui si ha notizia solo al tempo del secondo Oderisio de' conti di Palearia. Trovo infatti nel testo del Polidoro<sup>83</sup> lo Statuto che il grande abate dettava agli abitanti della Rocca, ove è chiaramente detto al capitolo I: Ordiniamo che nella Rocca San Giovanni la chiesa di San Matteo sia capo e madre di tutte le chiese contenute nella Rocca medesima e di tutte le altre chiese che sono a *Piscaria* e al di qua delle mura della chiesa di San Giovanni, ecc.

La notizia storica trova in tal caso perfetta conferma nella data del 1200 che ho trovato incisa sul prospetto della chiesa castrense<sup>84</sup>.

<sup>1</sup> Il Celidonio, Op. cit., nel vol. III, pag. 6, parlando del Vescovo Gualterio (a. 1104-1128) riporta le parole del De Mattheis: "Adorno di zelo, pietà e dottrina, diè mano alla fabbrica per la nuova chiesa di San Pelino, accosto a quella di Sant' Alessandro... che, nel 1124, vide completata. Vi trasportò le reliquie del Santo che di sua mano ripose nell'altare maggiore. La lapide è perita, ma l'iscrizione viene riportata dall'Aròla e dall'Ughelli". Ed il Celidonio aggiunge l'iscrizione (Vol. I, pag. 77) conservataci dal Mascitti: "*Hoc complevit Opus Gualterius in hujus honore - Martyris et Cleri, Populi, Templique decore*" la quale era stata trovata sotto il tetto della chiesa presso l'organo. Questa iscrizione fece pensare al Mascitti doversi riferire al Vescovo Eletto Gualterio d'Ocra del 1248. Invece il Di Pietro ed altri la riferirono a Gualterio, Vescovo dal 1104 al 1128. Il Celidonio intavola una questione sull'interpretazione della scritta e crede di dimostrare che il Vescovo Gualterio non edificò un nuovo tempio dalle fondamenta, come crede il Di Pietro (*Cronologia dei Vescovi di Sulmona*, Ms. presso G. Pansa), ma semplicemente completò e ornò maggiormente una chiesa già esistente.

<sup>2</sup> I. C. Gavini, *La Cattedrale Valvense e l'attuale restauro*, in "Rassegna d'arte", Milano, Sett.-Ott. 1917.

<sup>3</sup> Cf. L. Serra, *S. Giusta in Bazzano*, nel "Bullettino della Regia Deputazione Abruzzese di Storia Patria", Serie III, Anno II, Puntate I e II, Aquila, 1911.

<sup>4</sup> Fino al restauro eseguito negli anni 1916 e 17 sotto la direzione della R. Soprintendenza ai Monumenti del Lazio e degli Abruzzi si vedevano sull'intonaco di questa parte della muraglia disegnate a grafito le arcate soppresse, quasi a ricordo del primitivo disegno non potuto ricomporre.

<sup>5</sup> La consacrazione della nuova cattedrale secondo gli storici sarebbe avvenuta nel 1124, ed in tale occasione il corpo di San Pelino sarebbe stato esposto per dodici giorni alla venerazione, quindi dal Vescovo rinchiuso in una cassa di cipresso e tumulato nel nuovo altare. Vedi G. Celidonio, Op. Cit., Vol. I, pag. 70.

<sup>6</sup> *Historia Peligna*, ms.

<sup>7</sup> *Chiese di Sulmona*, vol. XVI, ms.

<sup>8</sup> *Memorie storiche della città di Sulmona*.

<sup>9</sup> *Denkmäler der Kunst*, ecc.

<sup>10</sup> *Monumenti architettonici Sulmonesi, La cattedrale*, Lanciano, 1891, p. 59-63.

<sup>11</sup> *Cod. Dipl. Sulmonese*, e G. Celidonio, op. cit., vol. I, p. 127.

<sup>12</sup> *Monumenti architettonici sulmonesi*, ecc., *La cattedrale*, Lanciano, 1891. In quest'opera l'iscrizione è riportata integralmente alla Tav. VIII.

<sup>13</sup> È una donazione di un tale Oderisio e figli in favore dell'episcopato di San Pelino *qd. situm est in Civitate quae vocatur Corfinio Eccl.*

*S. Pauli ad Peltrinum*. (Arch. Catt. S. Pelino). D. Strozzi, *Memorie crit. della chiesa di S. Pelino di Valva*, 1825 ms. Vedi anche M. Celidonio, Op. cit., Vol. III, p. 8.

<sup>14</sup> Questa bolla di cui parla anche il Piccirilli fu pubblicata dal Faraglia (*Cod. dip. sulmonese*, Doc. XXXIII, Lanciano, 1888) e poi da Mons. Celidonio (Op. cit.), il quale scrive come il 25 marzo 1138 Innocenzo II dal Laterano inviava una bolla al Vescovo Dodone per riaffermare i possessi della diocesi. Il Celidonio riporta l'elenco delle Terre e Chiese della Diocesi Valvense nel 1128 stralciato da questa bolla nel quale si legge: *Ecclesiam S. Marie et S. Pauli in Ansedona* (o Anledona).

<sup>15</sup> Op. cit.

<sup>16</sup> Questa nessuna coincidenza dell'asse della chiesa con l'asse della facciata, visibilissima all'esterno guardando il fianco da sinistra, è controllabile misurando la facciata all'esterno e all'interno. Essa è esternamente m 8 circa, mentre internamente soltanto m 5,50. Le due spalle a fianco della porta internamente risultano disuguali.

<sup>17</sup> *Archivio della Cattedrale sulmonese*, in *Processus contra Ep. m Aquilinum del 1350*. - Mons. Celidonio nel Vol. III della sua opera *La diocesi di Valva e Sulmona* riporta il testo della bolla già pubblicata dal P. Kehr della Società storica di Gottinga.

<sup>18</sup> N. Faraglia, *Codice diplomatico sulmonese*, doc. XXXIII, Lanciano, 1888. - Vedi anche Mons. Celidonio, op. cit., Vol. III, pag. 33.



- 19 *L'Abruzzo monumentale - Prata Ansidonia* in *Rassegna d'Arte* - Anno XIV, 1914, Milano.
- 20 G. Coppola, *Relazione sullo scoprimento del corpo e degli atti antichi del glorioso sacerdote e martire S. Eusanio*, Roma, 1748.
- 21 Il Coppola, dopo aver riportato il testo della pergamena, si avvede di un errore di scrittura proprio nella data, e in base a buoni argomenti storici corregge la dicitura riportando l'avvenimento all'8 novembre 1198. - Intorno alla vita del martire sipontino vedere anche: Palatini, nel *Bollettino della Storia Patria*, A. L. *Antinori negli Abruzzi*, Anno IX, 15 Luglio, Punt. XVIII. - A. Signorini, *La diocesi di Aquila descritta e illustrata*, Aquila, 1868.
- 22 *L'art dans l'Ital. Mérid.*, p. 582, Fig. 264.
- 23 Si tratta della *Hallenkirche* usata in Baviera, in Sassonia ed anche in Francia nel XII secolo. - W. Lübke, *Geschichte der Architektur*, Leipzig, 1870, p. 382.
- 24 *L'Abruzzo Monumentale*, in *Rassegna Abruzzese*, anno IV, n. 10.
- 25 B. Cirillo, *Annali della città dell'Aquila*, Lib. 7. - F. Angelucci, *Cronaca*. - V. Muratori, *Ant. Med. Aev.*, T. 6.
- 26 Palatini, *Bollettino della Società di Storia Patria*, A. L. *Antinori negli Abruzzi*, Anno IX, 15 luglio, Punt. XVIII.
- 27 N. Tomei, *Dissertazione sopra gli atti e culto di S. Franco di Assergi*, Napoli, 1791.
- 28 *Corografia degli Abruzzi*.
- 29 Il testo è riportato dal Prof. Vincenzo Moscardi, *Cenni topografici e storici del Castello di Assergi*, nel *Bollettino della Società Storica Abruzzese*, Anno VIII, punt. XV, Aquila, 1896.
- 30 Op. cit.
- 31 I. C. Gavini, *Santa Maria Assunta in Assergi*, ne *L'Arte*, di A. Venturi, anno IV, fasc. XI e XII.
- 32 Cfr. I. C. Gavini, op. cit.
- 33 *Mon. Stor. ed Art.*, p. 526.
- 34 Op. cit.
- 35 Gattula E., *Historia Abb. Cass.*
- 36 *Mon. Stor. art.*, p. 511.
- 37 Bindi, Op. cit., p. 509.
- 38 E. Bertaux, *L'art dans l'Italie Mérid.*, p. 581.
- 39 *Storia di Teramo*, dial. I.
- 40 Antinori, *Vescovi di Teramo*, Ms. nella Biblioteca Prov. di Aquila. San Berardo, monaco di San Giovanni in Venere, nominato vescovo di Teramo nel 1115, morto nel 1122, era stato sepolto nella cattedrale di Santa Maria Aprutinsis e ritenuto il santo patrono della città.
- 41 Muzii, Op. cit., dial. II.
- 42 Palma, *Storia di Teramo*, Vol. II, p. 57.
- 43 *S. Maria Aprutinsis, ovvero l'antica Cattedrale di Teramo*, Roma, 1898.
- 44 Vedi *Parte Prima, Capitolo Primo* in questo volume.
- 45 I metodi costruttivi di queste maestranze discendenti da Valva si riconoscono per alcune caratteristiche d'indole tecnica e decorativa, derivate principalmente dai mezzi d'opera e dai materiali che usavano a preferenza i maestri muratori. Questi tre arconi ed un portale che vedremo nel fianco della chiesa di Santa Maria a Mare presso Giulianova hanno la stessa struttura e tengono al di sopra dell'apparecchio filari di mattoni alternati con fila di piccole piastrelle quadrate disposte per punta. L'eguale struttura si osserva negli archivolti di alcune finestre absidali a Sant'Angelo di Pianella.
- 46 Op. cit.
- 47 Op. cit., pag. 31.
- 48 La struttura muraria di questa piccola tribuna è un misto di tegolozza e pietre di fiume con cantona-
- li in pietra conca, mentre la muraglia a cui si appoggia conserva la fattura a grossi mattoni rossi propri di tutta la costruzione del San Getulio. Ciò dimostra che la tribuna fu aggiunta in tempo recente forse per sostituire una eguale costruzione crollata.
- 49 Il Palma (op. cit.) parla così di questo avvenimento: "*Guido videns ipsam Ecclesiam ad statum suum pristinum post tam gravem ruinam reduci non posse, aliam centum fere passibus a priori distantem inchoavit*".
- 50 *Mem. Stor. sul Vescovi di Teramo*, Bibl. Prov. di Aquila, mss.
- 51 *Storia di Teramo*.
- 52 *Italia sacra*, in *Apruttia*.
- 53 "*non sive populorum lacrymis in Cathedrali humatus, quam a fundamentis aedificare coeperat*".
- 54 *Il Duomo di Teramo*, Roma, 1900.
- 55 Non è di questa opinione il Savini, che crede il portico eseguito insieme alla cattedrale al tempo del Vescovo Guido. (*Il Duomo di Teramo*, pag. 103).
- 56 *Gli edifici teramani nel medio evo*, Roma, 1907.
- 57 *Italia Sacra*.
- 58 *Mon. Stor. Art.*, p. 76.
- 59 *Monumenti dell'Italia Meridionale - Marsica e Cicolano*, in *Rassegna d'Arte*, diretta da Guido Cagnola e Francesco Malaguzzi - Valeri - Anno XI, 1911, 15 Nov. 1911, Milano.
- 60 D. Lugini, *Memorie storiche della regione Equicola, ora Cicolano*, Rieti, 1907.
- 61 Ora sono stati eseguiti lavori di protezione per conto del Ministero della Istruzione Pubblica.
- 62 Di questa chiesa tratterò nel *Capitolo Terzo - Le Scuole minori*.
- 63 *Mon. Stor. Art.*, p. 836.

- 64 Antinori, Bibl. Prov. di Aquila, ms., Vol. 27.
- 65 L'iscrizione copiata dal Leosini fu riportata anche dal Piccirilli con qualche variante:  
 Alla riga 2 CENTENIS invece di CENTEM  
 Alla riga 3 NONDUM invece di NONDV  
 Alla riga 4 ABATIS invece di ABBATIS
- 66 *L'Abruzzo Monumentale*, in *Rassegna Abruzzese di Storia ed Arte*, Anno II, Casalbordino, 1899.
- 67 I. C. Gavini, *Santa Maria Assunta di Assergi*, ne *L'arte*, di A. Venturi, anno IV, Fasc. IX-XII, 1901.
- 68 Il Bertaux credette che questo ambone fosse il più arcaico d'Abruzzo, non osservando che quello di Santa Maria in Collis (a. 1132) lo precede di qualche anno (*L'Art dans l'Italie Mérid.*, pag. 566).
- 69 I. C. Gavini, Op. cit.
- 70 *La diocesi di Valva e Sulmona*, Vol. III, pag. 80.
- 71 Vincenzo Zecca, nella sua conferenza *La basilica di San Giovanni in Venere nella storia e nell'arte*, dice come in seguito alle incursioni dei Normanni (a. 1061) l'abate Oderisio I "si affrettò a fortificare le mura con torri e fossati, aggiungendovi indi a non molto (1076) la costruzione del ben munito castello di Rocca San Giovanni, per maggiore sicurezza de' monaci e degli sparsi coloni che ebbe a raccogliervi". L'A. cita lapidi ancora esistenti a documento di ciò.
- 72 Op. cit., pag. 392.
- 73 G. Bellini, *Memorie storiche del celebre monastero benedettino di San Giovanni in Venere*, A pag. 34, parlando di Oderisio, dice: "Nel 1163 incominciò la riedificazione della Chiesa, che poscia nel 1190 fece ornare di affreschi da Luca di Pallustro di Lanciano, e di sculture dal maestro Giacomo di Vasto Almonè; e finalmente pochi anni prima di morire nel 1204 fece lavorare il magnifico chiostro di stile Gotico (sic)".
- 74 Vincenzo Zecca, *La basilica di San Giovanni in Venere nella storia e nell'arte*, Conferenza, pag. 42.
- 75 V. Zecca, Op. cit., pag. 48.
- 76 Bindi, *Mon. Stor. Art.* - Bertaux, *L'art dans l'Italie Mèr.* - Zecca, Op. cit.
- 77 Il tipo generico della pianta del monastero benedettino è già conosciuto. La pianta del refettorio di S. Giovanni in Venere in doppia navata richiama quella del monastero di S. Scolastica. Vedi in proposito G. Giovannoni, (*I monasteri di Subiaco*). *L'architettura dei Monasteri Sublacensi*, Roma, 1904.
- 78 La torre, oggi di proprietà privata, è tenuta in modo orrendo. La porta transitoria, chiusa da un lato, è ridotta ad un magazzino di paglia. Gli arconi del piano terreno sono minaccianti, per quanto la robusta costruzione in pietra da taglio abbia finora resistito. Una lesione verticale minaccia la parete ovest F' distrutta la scala interna, a cui si accedeva per una porticina all'altezza della muraglia di cortina. Noto una lapide all'esterno della torre, ove è scritto a bei caratteri duecenteschi.  
 † REX: GLE  
 XPS: VEIT IN  
 PACE: DEVS.  
 HO: FACTVS E.
- 79 Il restauro ancora in corso è diretto dalla R. Soprintendenza ai Monumenti degli Abruzzi per conto del Ministero della Istruzione Pubblica.
- 80 La demolizione di queste indecenti sovrapposizioni fu eseguita a spese dell'attuale Amministrazione comunale di Rocca San Giovanni.
- 81 P. Polidoro, *Dissertazione II, Rocca ed Arce di San Giovanni in Venere*, nel Bindi, *Mon. Stor. ed Art.*, p. 354.
- 82 Il testo è riportato dal Bindi, Op. cit., p. 325, con l'indizione sbagliata. Più corretto è il testo pubblicato dallo Zecca, *La basilica di San Giovanni in Venere*, ecc., Conferenza, p. 46 in nota.
- 83 Op. cit. nel Bindi, p. 356.
- 84 Lo statuto fu emanato nel giorno 1 Gennaio del 1200 in occasione dell'ampliamento della Rocca dovuto alla necessità di albergare gli sparsi coloni che nei casali correavano continui pericoli. (Vedi il testo dello statuto suddetto).

LE SCUOLE MINORI

Nell'esame dei monumenti di questo secolo duodecimo ho dovuto considerare separatamente alcune opere che, pur derivando dal grande tronco dell'arte benedettina, ne rappresentano ramificazioni secondarie. Raggruppate secondo i comuni caratteri stilistici, le ho attribuite a maestranze indipendenti dalle maggiori scuole che operarono contemporaneamente, non senza trascurare di mettere in evidenza le affinità e le relazioni esistenti fra tutte le arti di uno stesso periodo. L'espansione di queste *scuole minori* non fu grande, perché rappresentò le ultime tracce di correnti infiltratesi in terra d'Abruzzo, ma le cui origini vanno ricercate nella Campania, nelle Puglie e in Sicilia.

Santa Maria in Cellis (Carsoli) (a. 1132). — Percorso gran tratto della media valle dell'Aniene, la via Valeria, seguendo all'incirca l'antico tracciato, s'inerpica sulle pendici dei monti di Riofreddo per distendersi attraverso il grandioso piano del Cavaliere. Entra così in Abruzzo per l'antica terra degli Equi, di cui era città importante *Carseoli*, che in fondo al grande bacino sbarrava il valico di monte Bove.

Gli storici sembrano concordi nell'ammettere che questa città, prima equa e poi romana, conservò la sua floridezza fino al decadere dell'impero, ma non si sa nulla di preciso intorno alla sua rovina, che taluni vorrebbero riportare fin dopo la dominazione longobarda<sup>1</sup>. Si può ritenere a ogni modo che tra il nono e il decimo secolo la città cadente fosse abbandonata dagli abitanti, i quali, dispersi per le campagne, costituirono nei dintorni piccoli centri popolosi, tra cui il più importante fu *Castel Sant'Angelo*, poi denominato *Celle*. Tal nome, originato da alcune celle di anacoreti seguaci di San Romualdo fondatore dell'ordine dei Camaldolesi, si conservò fino al decimoquinto secolo, dopo il quale il castello tornò a chiamarsi *Carseoli* o *Carsoli*<sup>2</sup>.

La chiesa dei monaci di San Romualdo denominata Santa Maria in Cellis, crebbe d'importanza quando Rainaldo, conte dei Marsi, vi fondò presso un monastero donato da lui nel 999 ai Benedettini di Montecassino, insieme con Castel Sant'Angelo e sue pertinenze<sup>3</sup>.

Chiesa e monastero servirono da cattedrale e curia allo scismatico Azzone (detto anche Ottone), proclamato vescovo dei Marsi nel 1049<sup>4</sup>. Con questa data cessano le notizie dell'abbazia benedettina; ma alcune parti della chiesa rimangono a testimoniare come nella prima metà del duodecimo secolo si svolgesse intorno al monumento un'importante attività artistica.

Attualmente la solitaria chiesina, posta a guardia del camposanto, sembra che nulla o ben poco conservi della sua antica struttura: si compone di un'aula divisa in due campate da un arco su piloni addossati alle muraglie e complessivamente misura metri 11,50 per 7,50 circa. Fiancheggiata da svelto campanile, la sua fronte ha un'architettura di stile romano del nostro Rinascimento in cui si vedono impiegati materiali dell'età imperiale e del medio evo. Tra questi ha principale importanza il portale, ricomposto, abbassandone l'altezza, quando fu ricostruita la facciata (fig. 200). Salvo però l'aggiunta di due rozze mensole sotto l'architrave e l'accorciamento degli stipiti, può dirsi che esso conservi la sua forma primitiva, consistente nella più semplice espressione costruttiva già adottata dalle maestranze benedettine: due stipiti, un architrave ed un archivoltto di scarico di larghezza costante, tenuti a vivo di muro, quasi per evitare effetti d'ombra troppo violenti; una decorazione plastica bassa, timidamente delicata, racchiusa entro larghi listelli correnti sui margini della pietra.

Gli ornamenti e gli animali sono magri, stilizzati con regola costante e col metodo sicuro di una cifra. Ciascuno stipite è diviso in due ordini di formelle floreali con disegno uniforme nel concetto, per quanto variato nei particolari.

Sono ramoscelli tortuosi sorgenti dalla bocca di piccoli draghi, che si svolgono in girate regolari su per i pilastri, recando gigli, rose e foglie di palma, e si ricongiungono nell'archivoltto con un ornamento affidato ad un intreccio simmetrico di foglie e palmette combinate con grande armonia. L'architrave è scompartito in cinque formelle quadrate; quella centrale è occupata dall'Agnus-Dei, le altre dai simboli degli Evangelisti.

In Carsoli esistono due altre porte dello stesso stile e della stessa scuola e sono applicate alla fronte della chiesa



Fig. 200 - Carsoli:  
S. Maria in Cellis - Portale maggiore



Fig. 201 – Carsoli:  
S. Maria in Cellis -  
Porta di S. Vittoria

Fig. 202 – Carsoli:  
S. Maria in Cellis -  
Porta di S. Vittoria



parrocchiale di Santa Vittoria. Il De Vecchi Pieralice<sup>5</sup> ci fa sapere che: “Queste porte vennero tolte alla chiesa di Santa Maria in Cellis, quella chiesa del camposanto, ed erano a diritta e a manca della porta centrale”. Il Piccirilli<sup>6</sup> riconosce soltanto l’analogia di stile e di tecnica che corre fra le tre porte, concludendo che furono concepite e lavorate da un unico artefice.

Infatti le analogie sono così chiare e persuasive da non ammettere alcun dubbio su quanto asserisce l’egregio illustratore della Marsica monumentale. Gli stipiti di Santa Vittoria hanno come nascimento dei vasi trattati a forma di coppa, da cui sorgono tralci sottilissimi intrecciati attorno a fiori ed a grappoli; nel mezzo formelle quadrate includenti un leone o un drago o un gallo con coda di serpente e nella parte alta nuove volute che avvolgono rose, fiori, gigli, dell’identico tipo e dell’identica fattura di quelli già veduti nella chiesa del camposanto. Anche negli architravi lo stesso concetto è ripetuto con l’agnello crucigero, duro, stecchito, che in nulla trionfa sui simboli evangelici disposti lateralmente. Alle estremità si aggiungono due figurine: un San Michele che infigge l’asta della croce nelle fauci di un rettile e un diavolelto danzante che soffia allegramente in un corno.

Le interessanti sculture, semplici e ruvide nella forma, sono trattate nei due architravi con perfetta identità di metodo, cioè bassissimo rilievo, forme piatte non modellate e soltanto graffite con solchi in modo schematico.

Le due porte di Santa Vittoria sono eguali anche nelle dimensioni, misurando ognuna nella luce metri 1,11 di larghezza e metri 2,21 di altezza. Gli stipiti e gli architravi hanno una eguale ampiezza di 24 cm. Una sola differenza sostanziale è che, mentre in quella di destra (fig. 201) l’interruzione degli ornati degli stipiti al di sopra dell’architrave dimostra che in origine era coronata di arco di scarico decorato, a somiglianza dell’altro di Santa Maria in Cellis, in quella di sinistra (fig. 202) gli ornati hanno fine al piano di posa dell’architrave, che termina la decorazione in modo da escludere l’esistenza dell’archivolto. Questa differenza organica dimostra come i due portali pur essendo identici nelle dimensioni, non appartenevano forse ad uno stesso prospetto con ufficio di simmetria e come nel collocarli nella nuova destinazione si trovò la necessità di sopprimere un archivolto che riusciva d’impaccio.

Questo archivolto non è però del tutto scomparso, e la parte centrale di esso ho ritrovato nell’interno di Santa Maria in Cellis, dove rimase abbandonata quando i due



Fig. 203 - Carsoli:  
S. Maria in Cellis -  
Porzione di archivolto

portali furono trasportati nella chiesa parrocchiale. E' un blocco della stessa pietra calcarea, curvato in arco ed avente sulla faccia anteriore un bassorilievo piatto rappresentante quattro animali col corpo di grifo, la testa di uccello e la coda involuta a forma di ramoscello fiorito. Due di essi, rivolti verso il centro, sembra vogliano abbeverarsi ad un vaso che è nel mezzo; altri due, che seguono i primi nello stesso senso, hanno il corpo tagliato a metà dai piani di giunzione, con i due pezzi mancanti (fig. 203).

A provare la destinazione di questa pietra, ove non bastassero i caratteri di identità stilistica delle sculture, offro alcuni dati di rilievo.

Il masso (doveva formare la chiave dell'archivolto) è incurvato a raggio di cerchio e misura all'intradosso cm 87 di corda e 21 di saetta, determinando un raggio interno di cm 55. Ora siccome in questo tipo di portale il diametro interno dell'arco di scarico corrisponde alla larghezza del vano sottostante, vediamo appunto il doppio del raggio corrispondere a m 1,10, quanto è la luce della porta di destra di Santa Vittoria. Così la larghezza dell'archivolto misurata in cm 24 corrisponde esattamente alla larghezza degli stipiti su cui doveva posare. E, giacché siamo in via di numeri, mi sia permessa un'altra osservazione per esaurire quanto riguarda i tre portali di Santa Maria in Cellis.

Dissi più avanti che il portale della chiesa del camposanto all'atto della ricomposizione era stato scorciato nelle zoccolature degli stipiti. Ora se, come è probabile, fu creato con le stesse proporzioni degli altri due, cioè con l'altezza del vano eguale al doppio della larghezza, ne risulta che alla larghezza di m 1,16 doveva corrispondere un'altezza di m 2,32. Gli stipiti invece (fatta esclusione delle mensole aggiunte) sono soltanto di m 2,18; le zoccolature asportate quindi avevano un'altezza di cm 14. Questo portale, di poco maggiore degli altri due, doveva occupare, come ora, sulla fronte della chiesa una posizione centrale ed importante, il che spiega anche la maggiore larghezza degli stipiti e dell'archivolto.

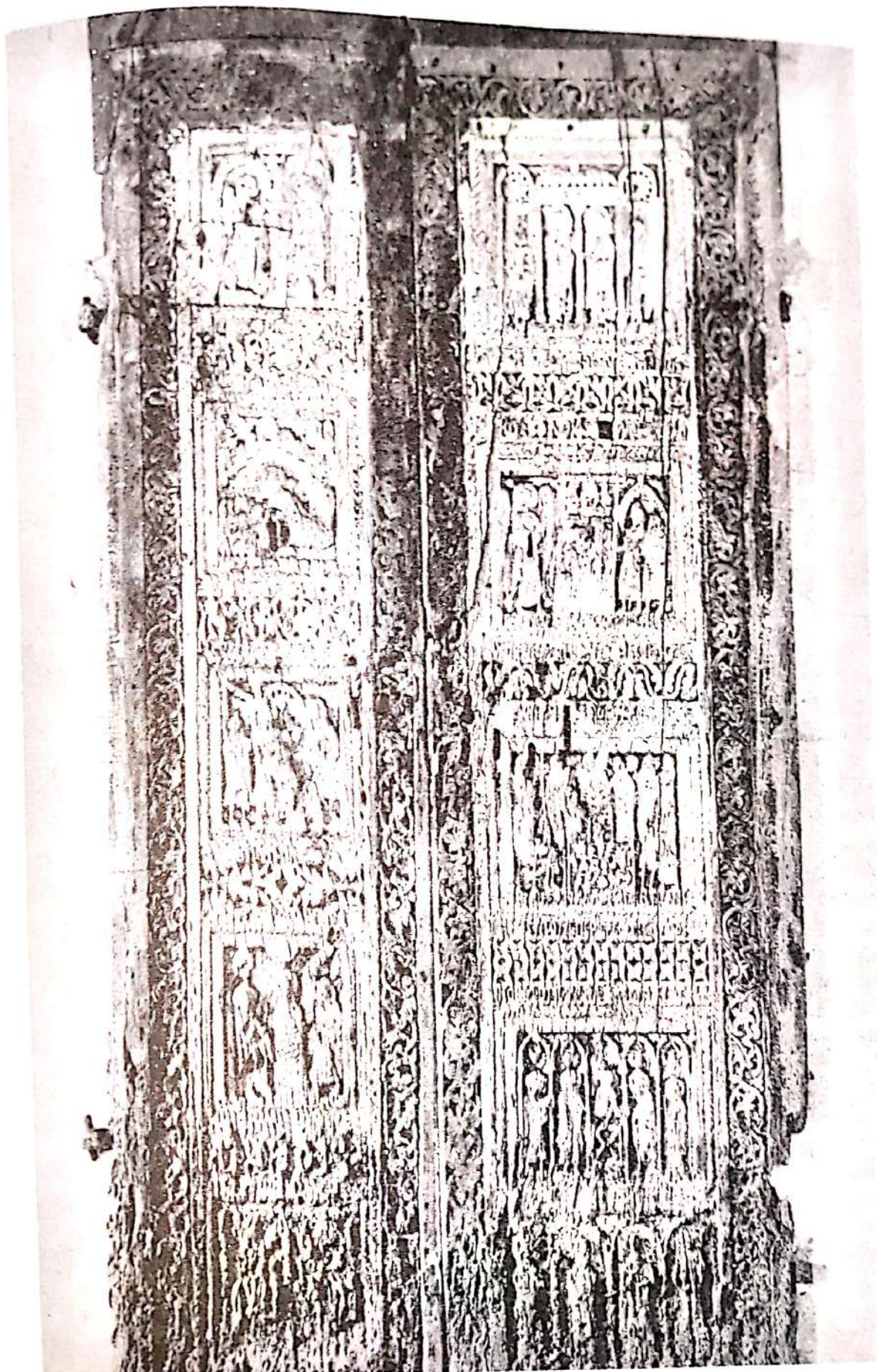


Fig. 204 – Carsoli: S. Maria in Cellis - Infisso del 1132

Un infisso ligneo si conserva gelosamente nel Municipio di Carsoli dal giorno che fu tolto dal portale maggiore (fig. 204). E' di sambuco, rinforzato in qualche parte con intelaiatura di noce, ma fortemente corroso nella parte bassa<sup>7</sup>. I due sportelli sono divisi in dieci scomparti decorativi rappresentanti a bassorilievo scene del nuovo testamento e decorati di fregi finissimi, tanto nelle zone di separazione dei vari quadretti quanto in una zona che all'intorno recinge i cassettoni.

Le scene sono così divise: a sinistra l'Annunciazione, la Natività, l'Adorazione dei Magi, il Battesimo di Gesù, due figure in piedi; a destra la Visitazione, la Visita ai Pastori, la Strage degli Innocenti, Gesù fra i dottori, quattro figure in piedi entro arcatelle. Sotto i quadretti si leggono a stento alcune iscrizioni sacre e quella che per noi ha capitale importanza, recante la data dell'opera:

ANNO D. MILLESIMO, CENTESIMO TRIC  
SMO - SCDO... NDIC X... PA... RI

Lo stato di deperimento in cui si trova questo cimelio non è tale che sia impedito qualunque raffronto con il portale a cui fu destinato. Tuttavia non mi sembra facile convenire col Bertaux<sup>8</sup>, che lo giudica della stessa mano che scolpì il portale, per quanto io riconosca le grandi analogie che lo legano a tutta l'opera compiuta in questa chiesa dalle maestranze benedettine.

E' la stessa arte ingenua, ma piena di risorse decorative, che caratterizza la scuola venuta qui ad abbellire col sorriso dell'arte la squallida chiesa fondata da Rainaldo conte de' Marsi. Però le figure sono più eleganti e slanciate, non hanno la rigidità schematica di quelle che occupano i tre architravi descritti. Gli ornati minutissimi hanno un miglior gusto decorativo, qualche ricordo bizantino li anima di maggior genialità, non sono magri, sparuti come quelli degli stipiti, ma occupano con maggior grossezza lo spazio ad essi destinato. Specialmente il fregio, che rinchiude tutt'intorno le due serie dei pannelli e che troveremo ripetuto in altra opera della stessa scuola, ha la robustezza ornamentale e la fine esecuzione dei particolari che caratterizzano le opere dei grandi ornatisti.

Una più convincente dimostrazione di questo fatto potrò offrire al lettore studiando un'opera d'intaglio eseguita dallo stesso maestro a San Pietro d'Albe.

Nell'interno della chiesa vi sono altre manifestazioni artistiche della scuola dei marmorari che aveva intrapresa l'esecuzione dei portali: consistono in un pulpito ed un candelabro pel cero pasquale (fig. 205). Il pulpito è addossato alla parete di sinistra, dove sembra fosse ricompo-



Fig. 205 - Carsoli:  
S. Maria in Cellis -  
Pulpito e candelabro





Fig. 206 - Carsoli:  
S. Maria in Cellis -  
Torre campanaria

Fig. 207 - Carsoli:  
S. Maria in Cellis -  
Frammenti classici



sto quando si rimodernò la facciata. Poggia su colonne di ordine toscano senza basi, riunite tra loro da murelli in modo da comporre un confessionale. L'architrave semicircolare, in parte nascosto dalla scaletta, è decorato da uno stelo nascente dalla bocca di un mostro e sviluppato in volute che generano gigli con identica fattura dell'ornato dei portali. Il davanzale è un insieme di pilastrini congiunti a formare una superficie prismatica che si adatta malamente al giro dell'architrave. Cinque di essi, decorati allo stesso modo dei portali e del sottostante architrave, si alternano con altrettanti pilastrini completamente lisci. Nello spazio centrale una scultura assai interessante riproduce una lunga aquila evangelica, sulla quale una piccola targa reca le parole "In principio erat verbum". Il davanzale è coronato a linea spezzata da una cornicetta a semplici listelli e da un piccolo leggio sporgente al di sopra dell'aquila; tanto l'una che l'altro sono ricavati dalle stesse pietre che formano i pilastrini.

Il candelabro nascosto in un angolo presso il pulpito è anch'esso un'opera originalissima degli stessi marmorari. La sua base è composta di un mostro nel quale, subito dopo la testa, nascono le gambe; il fusto è una colonna cilindrica attorno a cui s'attorciglia in larghe spire un serpente, e il capitello un tronco di piramide rovescia su cui spicca la testa del rettile. Ambedue le opere rappresentano i resti della mobilia presbiteriale della chiesa del duodecimo secolo, ed hanno valore artistico in quanto sono i primi esempi che appaiono dopo il Mille a dimostrarci come le maestranze di quel tempo sapessero applicare la loro scultura agli infissi liturgici; povera e modesta scultura, che ripeteva una stessa cifra decorativa tanto nei portali quanto in oggetti di natura differente.

Non credo che la pianta della chiesa del camposanto di Carsoli abbia lontane relazioni con l'antica icnografia della chiesa abbaziale, benché l'edificio moderno appaia quasi totalmente ricostruito con i vecchi materiali. La torre campanaria, alla sinistra del tempio, è la parte che meglio ricorda il monumento del duodecimo secolo (fig. 206). Ha pianta quadrata di m 4,55 per lato e il basamento costituito di grosse pietre e frammenti architettonici tolti all'antica Carsoli (fig. 207). Si eleva poi con muratura ad incerto, fornita di cantonali, e nella parte superiore ha due ordini di finestre di tipo lombardo con colonnine nel mezzo dello spessore del muro e larghi pulvini a stampella per l'appoggio degli archetti. Questa si può dire l'unica parte dell'edificio benedettino conservata al suo posto senza grandi mutamenti, in cui sono riflesse

le forme introdotte più di un secolo avanti a San Liberatore. Il resto della chiesa deve aver subito sostanziali modifiche, e forse si è mantenuto il muro a contatto del campanile, forse il prospetto che, almeno come direzione, sembra abbastanza ben rappresentato dalla odierna facciata, e su cui rimangono, ai lati del portale, due finestre a sgancio esterno.

Tali incertezze impediscono di stabilire anche approssimativamente la posizione che avevano in origine i tre portali. Probabile sembra che il più grande fosse lì ricomposto come la parte di maggior valore, l'integrazione stessa della santità del luogo. Gli altri due trasportati nell'interno di Carsoli, amputati di un archivolto, occupavano forse ingressi secondari o laterali della chiesa. Ciò di cui solo rimane la certezza è che tutto questo complesso di opere rappresenta le spoglie di un solo edificio sorto per merito delle maestranze organizzate dai Benedettini negli anni che precedettero la data del mirabile infisso.

**San Pietro ad Alba Fucense**<sup>9</sup> (a. 1132-1150 circa). — E' opinione concorde tra gli storici che Alba Fucense, come Carsoli, non risentisse delle invasioni barbariche e che la sua fine debba assegnarsi al periodo delle devastazioni saracene del nono e decimo secolo. La posizione topografica di questa regione e l'orientamento della Via Valeria, che tagliava l'Italia in senso trasversale, possono aver influito a lasciare queste città al di fuori delle scorrerie che avvenivano generalmente con direzione dal nord al sud della penisola.

Il territorio di Alba, conquistato nel 742 da Trasmondo, duca di Spoleto, nel nono secolo era già suddiviso tra i monaci di Farfa e quelli di Casauria. Onde ecco anche qui, sulle rovine della città cadente, gli operosi Benedettini infeudati in una nuova sede di cultura e d'arte.

Il più grande illustratore di Alba Fucense, il Promis<sup>10</sup>, parlando della chiesa di San Pietro aggiunge: "Questa chiesa fu dei Benedettini probabilmente sin dal VII secolo; certo i monaci di Barregio, dipendenti dai Cassinesi, avevano in Alba una Chiesa della quale proprietà ebbero conferma dall'Imperatore Ludovico nell'866 e la possedevano sin da più di un secolo, ecc.". Ma coloro che illustrarono la città<sup>11</sup> nella sua storia, nella topografia, nelle sue grandiose mura poligonali, nelle vestigia dei poderosi monumenti, trascurarono grandemente lo studio delle sue memorie medioevali, sicché noi possiamo dire di avventurarci in un campo quasi inesplorato.

La chiesa di San Pietro occupa una delle tre principali

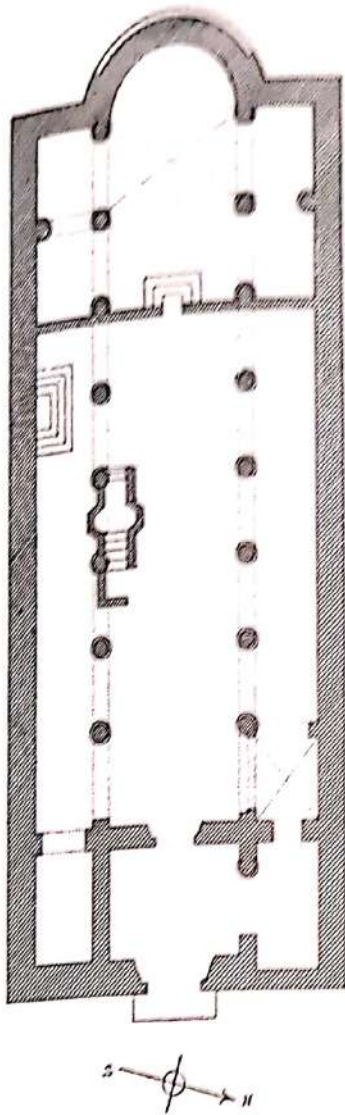


Fig. 208 - Albe:  
San Pietro - Pianta

eminenze del monte su cui si adagiava la città, vera area dominante il vasto panorama del Fucino e dei piani Valentiniani. Forse sopra un'antica *aedes sacra* i cui resti, ancora visibili, ne formano il basamento e porzioni delle muraglie laterali.

Il Promis la descrive mettendo sopra tutto in rilievo la parte che concerne il tempio di tipo *tuscanico*, di cui rimane a posto un interessante elemento architettonico, cioè la porzione inferiore di una *colonna angolare*. Noi vediamo nella chiesa di San Pietro uno dei più importanti monumenti d'Abruzzo, una costruzione frammentaria in cui sono rappresentate, come in un museo, tante epoche diverse, e ove tante forme varie d'arte *compingono*, nella loro promiscuità, un tutto armonico e pittoresco.

L'aula è del tipo basilicale romano a tre navi, divisa da grandi colonne scanalate d'ordine *corinzio congiunte* da archi a tutto sesto (fig. 208). Lo stato di conservazione dei capitelli, l'uniformità dello stile e le loro dimensioni sempre eguali indicano che le diciotto colonne furono qui trasportate dai Benedettini, togliendole ad un tempio ancora in piedi<sup>12</sup>. I fusti scanalati, divisi in due o tre pezzi, mostrano ancora nelle inesattezze delle giunzioni lo sforzo immane e le difficoltà del sollevamento (fig. 209).

Il presbiterio anche qui è semplicemente la prosecuzione delle navatelle, e si distingue soltanto per tre archi trionfali, posti avanti all'abside in modo da creare le tre volte a crociera nelle ultime campate. Gli archi di trionfo e quelli che separano queste campate presbiteriali poggiano su due colonne isolate nel mezzo e su quattro a contatto con le muraglie, componendo un insieme elegante, forse unico nella storia dell'architettura e dovuto soltanto allo spirito di classicismo e alla dovizia di buoni materiali. Questo interno, con i suoi lunghi colonnati e con la nobiltà dell'ispirazione, è quello che meglio d'ogni altro in Abruzzo ci dà l'impressione della basilica costantiniana.

L'abside semicilindrica, che occupa tutta la larghezza della nave di mezzo, sorta certamente insieme alla basilica benedettina, fu a torto creduta un'opera aggiunta alla cella. Dimostrerò che il suo rivestimento esteriore appartiene all'ultimo ventennio del duodecimo secolo parlando del diffondersi della scuola Casauriense; ma ciò non toglie che le sue muraglie rimontino alla costruzione primitiva.

Così l'atrio che precede l'aula della chiesa non è che un primo esempio del nartece a tre campate giunto anche tra noi. Esso prende la larghezza delle tre navi e vi comunica mediante tre porte; ma i restauri del 1526, corrispondenti all'attuale facciata, ne alterarono la forma separandone la

campata di sinistra. I materiali classici impiegati qua e là dimostrano ad ogni modo una contemporaneità di esecuzione con la chiesa.

La costruzione benedettina dovette procedere molto a rilente se soltanto nella prima metà di questo secolo duodecimo si pensò a decorare il portale che dal narcece mette nell'aula ed a fornirlo del pregevole infisso ligneo che ancora rimane (figg. 210 e 211).

Sono due opere strettamente collegate col portale maggiore di Santa Maria in Cellis, nel quale l'infisso reca la data 1132. Le analogie stilistiche furono già notate dal Bindì<sup>13</sup>, dal Piccirilli<sup>14</sup>, dal Fogolari<sup>15</sup>, dal Bertaux<sup>16</sup>. L'organismo architettonico è lo stesso; gli stipiti, l'architrave e l'arco di scarico di eguale ampiezza situati a vivo di muro recano ornamenti esili a rilievo piatto e delicato. Vi si aggiunge una specie di archivoltò a forma di fascia, che corre in giro al di sopra dell'arco di scarico e poggia all'imposta su di un'aquila e un leone grandemente danneggiati. I rilievi degli stipiti e dell'arco di scarico sono costituiti da due tralci nascenti in basso dalle fauci di leoni e racchiudenti nel centro delle volute, foglie, fiori e grappoli di svariata composizione e di elegante fattura. L'andamento ritmico del gambo ripete alle estremità delle propaggini graziosi annodamenti che sono il tratto caratteristico di quest'opera, la stessa cifra che trovammo nell'infisso di Santa Maria in Cellis e vediamo finalmente usata a profusione tanto negli stipiti quanto nei fregi verticali dei due sportelli (fig. 211).

L'architrave, benché giusto nelle proporzioni, presenta caratteri di un posteriore restauro, specialmente nelle chiavi di San Pietro incrociate al di sotto di una tiara proprio nel suo punto di mezzo. Il masso probabilmente fu sostituito con intenzione di farne una copia, ma la fattura stentata dell'intaglio e la cattiva esecuzione tolsero ogni carattere dell'originale; onde sembra giusta la data 1494 letta dal Piccirilli nella fascia ricorrente intorno al vano.

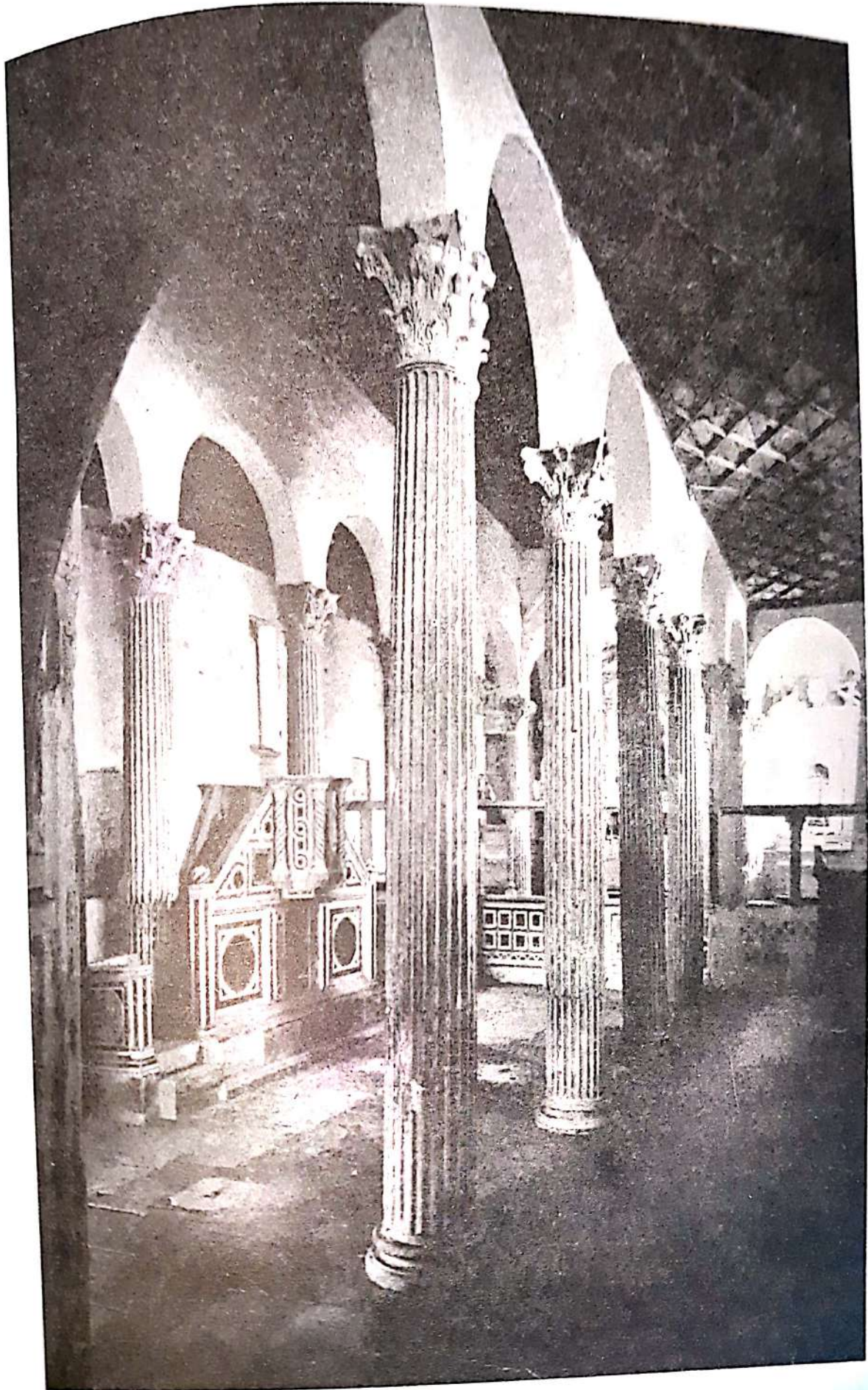
Una migliore stella conservò l'infisso di sambuco attraverso quasi otto secoli, senza la sventura dei restauri<sup>17</sup>. I suoi sportelli sono molto logori in basso, ma serbano le ventotto formelle disposte in sette ordini regolarmente cassettonati. I riquadri, chiusi entro doppio listello, hanno il fondo occupato da decorazioni variatissime a basso rilievo che possono così riassumersi:

Nel primo ordine in basso: Quattro decorazioni indecifrabili.

Nel secondo: Quattro formelle con intrecci ornamentali.

Fig. 211 - Albe:  
San Pietro - Infisso





*Fig. 209 – Albe: San Pietro - Interno*

Nel terzo: Due fiere rampanti;  
Due fiere rampanti simili;  
Decorazione indecifrabile;  
Un animale irriconoscibile.  
Nel quarto: Un putto ignudo presso un intreccio ornamentale;

Altra figura con ornati a fianco;  
Un cervo tra virgulti stilizzati;  
Altro cervo tra virgulti stilizzati.  
Nel quinto: un toro fra ornati;

Altro toro fra ornati;  
Un guerriero a cavallo;  
Altro cavaliere.

Nel sesto: Un giovane ignudo cavalcante un asino che salta sugli ornati, mentre la coda lunghissima si dirama in foglie;

Una figura maschile, forse Ercole, che apre la bocca ad un leone;

Un santo vescovo seduto sotto una specie di baldacchino;  
Due sacerdoti vestiti di clamide in atto di benedire entro due arcate contigue.

Nel settimo: Il toro;

L'aquila;

Il leone;

L'angelo.

Un grande senso decorativo spira da queste composizioni, dove le figure, animate nei movimenti, si intrecciano elegantemente ad ornati tratti dal regno vegetale.

La fascia che simula l'intelaiatura delle formelle ripete tre o quattro diverse composizioni ornamentali, tra cui predomina il motivo stesso della mostra in pietra, il motivo preferito dal maestro che non lasciava opera senza introdurre questa sua creazione. E nelle traverse dello sportello di sinistra un altro rilievo a palmette incrociate, già veduto sull'infisso di Carsoli e in maggiori proporzioni sull'archivolto dello stesso portale di Santa Maria in Cellis, torna qui nelle forme più complete e più delicate a dimostrarci ancora meglio che le due opere possono a buon diritto considerarsi uscite da una stessa mano<sup>18</sup>.

I caratteri stilistici che di tanto avvicinano il portale e l'infisso di San Pietro con le sculture vedute a Carsoli mi forzano a riconoscere che una diramazione della grande scuola di Montecassino assumeva prima i lavori di Santa Maria in Cellis e quindi la decorazione dell'ingresso di San Pietro in Alba. Nella chiesa cimiteriale e nelle due porte che sono a Santa Vittoria vedemmo l'ingenua trattazione degli ornati, la cruda e stentata fattura quasi schematica



*Fig. 210 – Albe: San Pietro - Interno*

delle figurine, che hanno riscontro nei rozzi particolari del pulpito e del candelabro. Osservammo quanta diversità di composizione e di senso decorativo risultassero nella tecnica sul legno, dove sono ripetuti gli stessi concetti decorativi. Ebbene, tale diversità non si trova nel portale di Alba, dove l'elegante fogliame ha quella maggior pienezza e libertà di modellatura che mostra un grande avanzamento nella tecnica della pietra a confronto con la virtuosità dell'intaglio nel legno.

Se la data dell'anno 1132 degli sportelli di Carsoli indica il compimento delle opere eseguite intorno a questa chiesa, noi dobbiamo vedere il maestro negli anni seguenti trasferito sulle rovine di Alba, dove la sua scuola trovava nuovo campo di produzione.

Ad essa infatti bisogna attribuire quei pochi resti di un recinto presbiteriale rappresentato da un bassorilievo e da una cimasa attualmente incastrati nel cancello della nave dell'Evangelio<sup>19</sup> (fig. 212).

La storia di questi cancelli con iconostasi che chiudono il presbiterio è lunga e non potrà essere sviluppata in questo scritto. Ci giovi intanto sapere che essa incomincia contemporaneamente al portale con la preparazione dei plutei, il cui ricordo ancora esiste nel leone che mangia un eretico. La chiusura presbiteriale di Santa Maria in Valle Porclaneta dimostrerà ancora meglio questo ramo di attività artistica esercitato dalle scuole locali e ancora da nessun autore studiato.

**Santa Maria in Valle Porclaneta (a. 1140 circa).** — Il monastero di Rosciolo, che, per donazione di Berardo di Berardo, conte dei Marsi, passava circa l'anno 1080 ai Benedettini di Montecassino, sembra attraversasse un'era di grande floridezza nella prima metà del seguente secolo duodecimo. Infatti la chiesa, rinnovata principalmente per opera di maestro Nicolò, ci appare dopo qualche anno adorna di una profusione tutta nuova di infissi liturgici. Sembra che i monaci provvedessero anzitutto ad un recinto presbiteriale in pietra da taglio, che doveva chiudere trasversalmente le navate in corrispondenza del terzo pilone. Ne rimangono tuttora alcuni pezzi impiegati come zoccolatura nella iconostasi che più tardi chiudeva il presbiterio, ed altri malamente disposti a formare la mensa di un altarino creata al di sotto dell'ambone (fig. 213).

Pur tuttavia è chiaro come due concetti decorativi del tutto dissimili si siano voluti qui tentare. I massi della parte a manca a contatto con la scaletta dell'ambone e quelli componenti l'altarino, seguono uno stesso disegno rappre-



Fig. 212 — Alba: San Pietro - Frammenti del recinto presbiteriale





*Fig. 213 – Rosciolo: S. Maria in Valle Porclaneta - Ciborio*

sentante una serie di arcatelle cieche ottenute con larghe zone di ornati a basso rilievo, chiuse entro listelli a guisa di mostre, eguali tanto nei piedritti quanto nei sestii. I campi delle arcatine sono ora lisci ora adorni di uno o due rosoni circolari a forte rilievo, con i petali a stella. L'ornato della mostra sorge da nascimenti a calice e ripiega uno stelo in giravolte con andamento uniforme, generando larghe foglie di palma a ventaglio. Un animale simile a un cane occupa il triangolo mistilineo presso la porticina dell'iconostasi. Nei massi della parte destra la zoccolatura, abbandonando il concetto delle arcatelle, affida la sua decorazione completamente a rappresentazioni bestiarie. Le figure, scolpite in lastre mal connesse, sono disposte senza ordine apparente le une sulle altre, senza composizione d'insieme e razionale disposizione di appoggio. In basso un leone ed un grifo, in alto un drago, un'aquila, un colombo e due cicogne dal lungo collo stranamente accavallato in posizione simmetrica compongono un unico pluteo, inquadrato da scorniciature che escludono trattarsi di opera frammentizia (fig. 214).

Ambedue le parti del basamento sono coronate nel lato superiore da due cornicette sporgenti, sagomate a gola dritta schiacciata e intagliata a originalissime foglie di acanto spinoso.

Tutti questi rilievi palesano un medesimo scalpello per l'uniformità della tecnica, lo spirito che anima invariabilmente la modellatura tanto degli animali quanto del fogliame. In complesso è lo stesso stile esplicito a Santa Maria in Cellis ed a San Pietro di Alba, interpretato da un

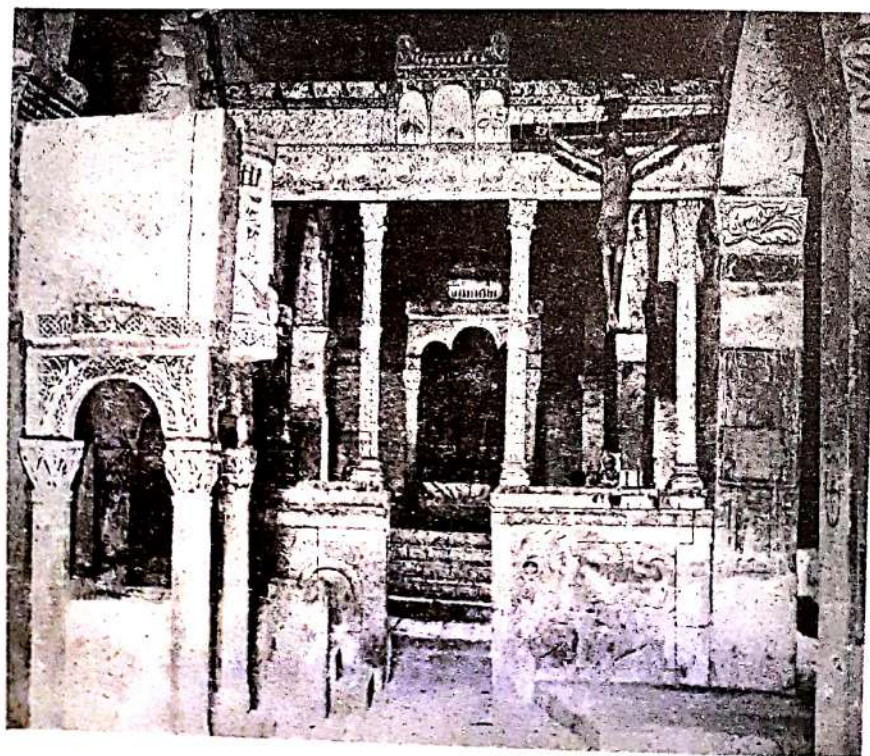


Fig. 214 – Rosciolo:  
S. Maria in Valle Porclaneta -  
Interno

maestro che ha un carattere personale del tutto distinto dai colleghi che si esercitarono alla scuola dei Benedettini e dei quali finora seguimmo i passi.

E una prova che questi provenisse dalla scuola di Santa Maria in Cellis risulta dalle grandi somiglianze di forma e di tecnica esistenti fra le sculture di questo recinto e i due frammenti di San Pietro. Forse la vicinanza dei due monasteri facilitò che lo stesso artista ripettesse a Rosciolo la cimasa dell'iconostasi di San Pietro<sup>20</sup>, tanto caratteristica per l'elegante movimento del vegetale, e che nelle rappresentazioni bestiarie si ripetessero gli stessi difetti di articolazione delle membra, nei rosoni le stesse scorrettezze di esecuzione.

Ma sembra che il maestro non avesse grande fortuna perché della chiusura presbiteriale rimangono a posto soltanto i due plutei, su cui circa un secolo dopo i maestri della scuola Marsicana innalzarono l'iconostasi. Gli altri pezzi, sia che chiudessero sulla stessa linea le navate minori, sia che recingessero i fianchi della nave di mezzo per formare la *schola cantorum*, subirono la mala sorte o di non essere ultimati, o di servire ad altro uso in tempo più tardo.

Con quest'opera perdiamo le tracce della scuola che potrebbe chiamarsi di Santa Maria in Cellis perché ebbe caratteristiche tutte proprie, pur non essendo che una diramazione delle maestranze benedettine di San Liberatore. Alcune delle sue originalità artistiche vedremo però ricollegarsi con un'altra scuola che procede frattanto parallelamente, ed è quella che chiameremo di Roberto e Nicodemo, in omaggio ai geniali artisti che la resero celebrata.

**San Clemente al Vomano (Prima metà del XII sec.).** — La chiesa abbaziale risorta nei primi anni del secolo fu conosciuta specialmente per il suo ricco ciborio conservato quasi nella primitiva bellezza. Ne scrissero il Bindi<sup>21</sup>, il Venturi<sup>22</sup>, il Bertaux<sup>23</sup>, il De Giorgi<sup>24</sup>, il Balzano<sup>25</sup> senza lumeggiare completamente l'importanza dell'opera d'arte.

I più antichi cibori d'Italia avevano già fissato il tipo a quattro colonnette congiunte da arcate di tutto sesto, sormontate da copertura a piramide o a forma di diedro, con le facce anteriore e posteriore coronate da timpano<sup>26</sup>. Ma in Abruzzo non mi fu dato di trovarne traccia nei frammenti di mobilia presbiteriale dei secoli avanti al Mille; onde debbo ritenere il ciborio di San Clemente il più antico rimasto nella regione (*fig. 215*).

L'organismo tradizionale è mantenuto nelle quattro colonnette poste agli angoli di un gradino quadrato, sulle quali spiccano in ogni lato doppie arcate a sesto tondo,

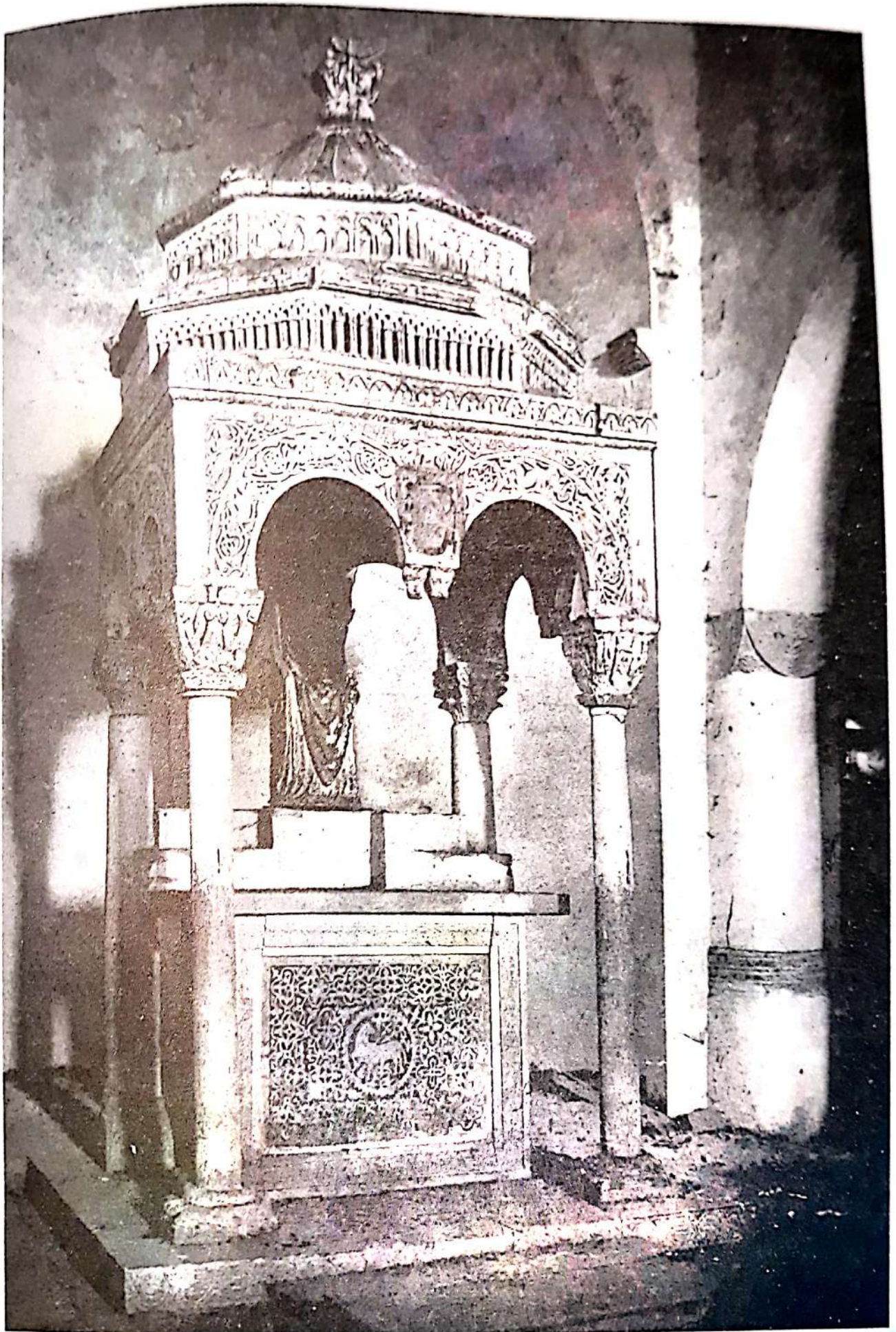
due a due ricongiunte e sospese nel mezzo d'ogni faccia. Le curve delle arcate ove poggiano le colonne si prolungano al di sotto del diametro con intenzione di creare l'imposta a ferro di cavallo, caratteristica dell'arte araba. I quattro frontespizi coronati da un fascione sporgente sostengono due ordini di tamburi di pianta ottagonale, disposti in modo che l'ordine superiore più piccolo ha gli spigoli nel mezzo dei lati di quello inferiore. Sul secondo tamburo una bassa copertura piramidale termina con un grandioso fiore, su cui si ergeva l'Agnello divino.

Le basi e i fusti delle colonne sembrano, almeno in parte, materiale frammentario adoperato in precedenza per altro ufficio. I fusti anteriori sono forniti di un collarino che mal si adatta al capitello e poggiano su basi larghe e schiacciate con foglie protezionali. I posteriori, di diametro maggiore e rastrematura male eseguita, riescono esuberanti e poggiano su basi fatte a guisa di capitelli cubici rovesciati. Al di sopra dei fusti tutto il lavoro, ottenuto con un impasto cementizio duro come la pietra, assume una perfetta unità di concezione e di fattura, una franca ispirazione nello stile arabo.

I capitelli verso la nave, che nella massa tendono alla piramide tronca, hanno nella parte a contatto col fusto una zona di appoggio tagliata in forma di tavoletta sporgente con testine di uomini e di animali sugli spigoli. Al di sopra due fantastiche composizioni in cui predomina l'elemento floreale con modellatura spigliata e forti scuri negli incavi salgono fino all'abaco leggermente incurvato e col fiore tradizionale nel mezzo. Gli elementi che rivestono la campana sono in basso foglie lanceolate con frastagliatura trita che ricorda l'acanto e poi gnomi che si tengono abbracciati agli steli di grandi caulicoli ricciuti che occupano la parte alta e mascheroni con facce diaboliche. I due capitelli verso l'abside sono invece libere composizioni ispirate al capitello corinzio, in cui le larghe foglie di palma girano ispide attorno alla campana in due ordini, senza perdere nella disarmonia quel carattere arabeggiante che informa tutta l'opera.

I doppi archi pensili nel mezzo di ciascun lato portano sotto il piano d'imposta due teste di animali sospese quasi a ricordare i capitelli mancanti; e le loro facce ornate di minutissimi intagli girano intorno a guisa di mostre senza sporgenza, delicate come ricami. Torna nei fianchi l'intricato annodamento dei nastri a duplice solco (*fig. 216*), tarda reminiscenza degli ornati del nono secolo, ma nel prospetto trionfa l'audacia di uno stile tutto nuovo.

Le figure umane e animalesche prendono le pose più stra-



*Fig. 215 – Guardia Vomano: San Clemente - Ciborio di fronte*

ne, i contorcimenti più inverosimili, legate come sono ai serpeggianti viticci che le stringono da ogni parte. Talvolta le nude figurine eleganti e procaci assumono atteggiamenti di seduzione, mentre i piccoli monaci si difendono disperatamente contro l'attacco dei mostri. In ogni triangolo domina un motivo centrale con un drago o un peccatore involuto nelle spire dei viticci che si diramano, generando foglioline a contorni stranissimi. E' sempre la stessa foglia di palma lanceolata dei capitelli, che si piega in movenze ed accartocciamenti studiati secondo lo spazio che rimane a riempirsi. Ne risulta una decorazione bassa, minuta, intricata come un merletto, ma ben modellata e piena di forma, disegnata con profondi solchi su di un fondo che sembra non esistere, come in un'opera di traforo.

Al di sopra degli archi termina questa zona il fascione di coronamento, che si distende sui quattro lati, adorno di semplici foglie diritte dalla estremità superiore ripiegata in basso, o di intrecciamenti di gusto arabo.

I due tamburi ottagonali della copertura rappresentano due minuscoli porticati. Il primo veramente traforato a giorno, ha i colonnini molto vicini, su cui girano archi a ferro di cavallo incrociati; il secondo invece si compone di colonnini binati sorreggenti arcatelle a ferro di cavallo ove la lunetta si riempie di un fiore che ne occupa tutto il vano. La decorazione terminale, priva dell'Agnello di Dio, sorge sulla piramide in forma di capitello con quattro parti angolari composte di draghi e leoni alati pieni di energia. Nel prospetto del ciborio, sotto il fascione di coronamento, sono incise queste parole già riportate da vari scrittori:

+ PLVRIBVS EXPERTVS FVT IC CVM PATRE ROBERTVS  
ROGERIO DVRAS REDDENTES ARTE FIGVRAS.

Ecco due maestri che in collaborazione eseguono la mirabile opera: Roberto ne è il principale autore, mentre suo padre Ruggero figura in seconda linea. Ciò è spiegabile se si pensa che lo stile apparso in forma così smagliante è il portato di nuove idee e nuove forme che venivano allora dall'oriente.

La data non è facilmente precisabile. Solo dal complesso delle opere di questa scuola sarà possibile stabilire un ordine cronologico e circoscrivere i limiti di tempo relativi alla creazione del ciborio.

La mensa dell'altare è un parallelepipedo composto di quattro lastre verticali, tenute insieme da intelaiature sagomate e intagliate minutamente. Non attirò finora l'attenzione di alcuno, forse perché ritenuta opera moderna; ma credo non riuscirebbe priva d'interesse qualche ricer-



*Fig. 216 - Guardia Vomano: San Clemente - Ciborio di fianco*

ca tendente a mettere in luce l'origine di un lavoro così ben condotto. L'impiego del marmo cipollino nelle fiancate e certe forme di ornati così strettamente legate ai bassissimi rilievi del gradino di base non dovranno allontanare le ricerche dalla scuola che elevò il ciborio.

Roberto e suo padre sembra che lasciassero tracce del loro gusto squisito sui quattro capitelli cubici delle arcate presbiteriali rimasti fino ad allora incompiuti. Ne ho più avanti accennato quando parlai della costruzione della chiesa, osservando la differenza d'ispirazione e di tecnica esistente tra le rozze sculture delle navate e i rilievi delicatamente ricavati sui capitelli cubici (fig. 217).

Le facce semicircolari sono decorate nella curva da larghe foglie lanceolate, simmetricamente disposte rispetto a un gambo centrale.

**Santa Maria in Valle Porclaneta (a. 1150).** – L'autore del ciborio di San Clemente al Vomano fu chiamato avanti l'anno 1150 dai Benedettini di Rosciolo a completare l'interno della chiesa abbaziale.

Roberto trasporta qui il suo studio, e non più con suo padre Ruggero, forse grave negli anni, ma con Nicodemo, suo collega, ed altri maestri a noi sconosciuti intraprende quelle opere per cui va superba la piccola chiesa in valle Porclaneta. Dalle sponde dell'Adriatico lo stile smagliante del maestro entra nella Marsica a portare tutta una corrente di nuove ispirazioni e si afferma con due opere eminenti che ne manifestano la più schietta vigoria.

Il ciborio che ricopre l'altare maggiore (fig. 218) riproduce l'organismo dell'altro di San Clemente al Vomano con lievi differenze che non ne cambiano il tipo.

I fusti delle quattro colonne non provengono da altra destinazione; poggiano su basi ineguali e sono scanalate alla greca con dolcissimi incavi. I capitelli mantengono l'insieme tendente al tronco di piramide, risolvendo felicemente il passaggio dalla forma circolare del fusto a quella quadrata dell'abaco. Sono ben proporzionati, ricchissimi e variati nella decorazione, sempre nuova e fantastica.

Il collarino ne costituisce una vera particolarità non trovata in altri esempi. Non è la tavoletta quadra a ricami incerti e dalle piccole teste angolari veduta a San Clemente: qui il membro architettonico assume l'importanza di una collana composta di due corone dentate che stringono un giro di perle. Al di sopra la campana si riveste di una composizione energica ed equilibrata, di una modellatura ancora timida, ma sempre efficace.

Tenterò qui di riassumere le principali caratteristiche.



Fig. 217 – Guardia Vomano: S. Clemente - Semicolonna





*Fig. 218 – Rosciolo: S. Maria in Valle Porclaneta - Ciborio*

Capitello anteriore di destra: In basso un giro di piccole foglie di palma lanceolate; al di sopra, su ogni faccia, quattro caulicoli disposti in due ordini; negli spigoli quattro lunghe foglie acuminatae. Abaco a tavoletta ricurva sui lati con piccolo fiore quadrato nel mezzo (fig. 219).

Capitello anteriore di sinistra: Vi sono escluse le foglie lanceolate; in basso otto gnomi con barbe e cappucci si tengono incatenati per le braccia; tra di loro nascono otto caulicoli stringenti nel mezzo piccoli mascheroni che vanno fino all'abaco eguale al precedente.

Capitello posteriore di destra: La metà inferiore della campana è circondata da una corolla divisa in otto robuste foglie di palma lanceolate; tra queste sorgono i gambi di otto caulicoli che vanno a spiegarsi due a due su ogni faccia fino a sostenere l'abaco (fig. 219).

Capitello posteriore di sinistra: Due ordini di foglie di palma lanceolate occupano tutta la superficie della campana: otto nel primo giro, sedici nel secondo, alternativamente disposte; i caulicoli sono aboliti e tutto il capitello sembra un enorme fiore di cardo (fig. 220).

La copertura del ciborio imposta sulle colonne mediante quattro archi trilobati all'araba; intorno ai margini una mostra a intrecci di vimini riproduce i più comuni disegni di carattere bizantino di San Clemente al Vomano. Egualmente i triangoli mistilinei sopra le mostre ripetono il concetto del primo lavoro di maestro Roberto: i veltri addentano le figurine impigliate nelle spirali dei viticci, in cui vagano come in un labirinto uccelli, cervi, serpenti; un fraticello in atto disperato affronta con una forcina un drago dalla testa di gallo.

Il fascione sporgente anche qui corona le arcate e come in un fregio reca un grandioso tralcio di acanto, che ad ogni girata porta fogliame di palma modellato con lo stesso carattere delle altre decorazioni. Nella copertura i due tamburi ottagonali sono traforati con file di colonnine massicce striate a solchi verticali e ad elica, sulle quali impostano piccole arcate a ferro di cavallo.

Sulla piramide un fiore a globo serve da base all'*Agnus Dei* a tutto rilievo.

Fuori del presbiterio un pulpito, non altrettanto conservato quanto il ciborio, si appoggia al secondo pilone dell'antica chiesa (fig. 213), occupando con la scaletta quasi tutto il vano dell'arco seguente. Ha quattro colonnette con arcate sostenenti i davanzali e segue in tutto l'organismo la stessa concezione stilistica del ciborio. I sostegni sono pilastri ottagonali con basi formate da semplici massi



Fig. 220 – Rosciolo:  
S. Maria in Valle Porclaneta -  
Capitello del ciborio



*Fig. 219 – Rosciolo: S. Maria in Valle Porclaneta - Lato destro del ciborio*

di pietra, mentre i capitelli, delicatamente fioriti, riproducono con nuove combinazioni il tipo caratteristico di questa scuola.

Sul collarino tripartito da solchi orizzontali le foglie lanceolate, i caulicoli, i mascheroni e gli gnomi con le braccia aggrappate agli steli ripetono composizioni analoghe a quelle descritte (fig. 221).

Al di sopra dei pilastri lo stesso concetto organico del ciborio si applica con eguale ardimento. Gli archi trilobati sono nelle fronti verso la navata centrale e verso la navatella; gli archi semicirculari nei lati verso l'ingresso e il presbiterio; tutti si ornano della mostra con intrecci di vimini o con bastoni e listelli piegati come giunchi a seguire la curva fantastica della trilobatura.

I triangoli mistilinei non si discostano dal tipo già descritto. I piccoli nudi, dalle membra slanciate e sottili piegate flessuosamente nell'intrico dei viticci, palesano una ricercatezza di forma ed uno studio sommario dell'anatomia quale finora non avvenne mai di trovare nei secoli di cui trattiamo.

Un fascione sporgente corona gli archi uscendo fuori in curva semicircolare nel mezzo delle facce destinate alla lettura e si orna di un fregio dove gli intrecciamenti prendono l'aspetto di caratteri cufici. Al di sopra rimane soltanto qualche parte del davanzale, cioè tutto l'angolo verso la scaletta e la parte semicilindrica rivolta sulla navata; ma disgraziatamente tutta la faccia che guarda l'ingresso della chiesa, l'angolo e la contigua porzione che fiancheggia la parte sporgente furono distrutti e ricostruiti con semplice muratura. Le figure che dovevano sporgere a tutto rilievo sulle parti convesse del davanzale rappresentanti i quattro simboli degli Evangelisti sono quasi del tutto scomparse, e ci è dato solo ricostruirle con la guida dell'ambone di Moscufo appartenente alla stessa scuola. Rimane il corpo acefalo del leone alato nella parte bassa della sporgenza semicilindrica.

Il davanzale fortunatamente si è conservato nell'altra metà verso la scaletta. Vi sono nella parte bassa quadretti a bassorilievo molto animati e al di sopra un loggiatino ad archetti minuscoli e poi un altro fascione a eleganti ornati composti in intrecci di foglie lanceolate. Lo spigolo verso la scaletta è rinforzato da una colonnina nascente dal corpo di un putto, col fusto solcato a spirale, diviso in due parti da una legaccia a rilievo e terminato da un capitello ricoperto di foglie acuminate. Nella breve faccia del davanzale contiguo alla scaletta ricorrono gli stessi elementi, conservando al posto dei quadretti una caratteristica for-



*Fig. 221 – Rosciolo: S. Maria in Valle Porclaneta - Particolare dell'ambone*

mella a larghi ed eleganti intrecci di nastri di carattere arabo.

La parte figurativa dell'ambone si può riassumere con queste parole del Piccirilli<sup>27</sup>: "Nei quadretti della sporgenza cilindrica sono bassorilievi che ritraggono San Giovanni, con l'aquila accanto, il quale sfoglia il volume dell'Evangelio, e un monaco con l'incensiere e un vaso; e in quelli del rettangolo due scene entro un campo incassato. La prima in alto rappresenta un personaggio in trono, con due uomini a lato, e una donna che danza al suono di una cetra. Mi sembra che l'artefice abbia voluto interpretare un passo biblico, propriamente la danza di Salomè innanzi ad Erode. L'altro quadretto porta scolpito un uomo che batte col bastone un orso in atto di avventarsi.

Nel parapetto della gradinata sono altre due scene. Quella a manca di chi guarda rappresenta una nave con vela in un mare tempestoso. In basso un mostro marino ingoia un uomo, di cui si veggono le gambe e le cosce: è il disubbidiente Giona lanciato nelle onde dai marinai per salvare la nave. Nel bassorilievo che viene dopo è un albero con frutta, a piè del quale striscia un rettile che ne azzanna il fusto: è, forse, il verme che distrusse la pianta di ricino.

In alto, nell'angolo del riquadro, il medesimo pesce della scena precedente vomita Giona, il quale è seduto nell'angolo opposto sopra un mucchio di sassi"<sup>28</sup>.

Un'iscrizione incisa nella fascia che ricorre sopra queste ultime scene dice così:

+ INGENII CERTVS VARIИ MVLTIQVE ROBERTVS HOC LEVITARVM NICODEMVS ATQVE DOLARVM

mentre nell'altra sottoposta in alcuni gruppi di lettere s'interpreta la data, ottobre 1150:

MILLENVS CENTENVS QVINQVIE DENVS CVM FVIT HOC FACTVM FLVX... SEPTEN... E VI MS HOCTVBER<sup>29</sup>.

L'iconostasi della chiesa sembrò tanto intimamente connessa all'ambone da farla credere a coloro che mi precedettero una creazione contemporanea. La disposizione dei gradini della scaletta per cui si ascende al pergamo conferma quanto esposi avanti; che, cioè, almeno la parte basamentale dell'iconostasi nell'anno 1150 era di già situata, appartenendo ad un artefice della scuola di Santa Maria in Cellis precedente all'arrivo di maestro Roberto.

Invece la parte dell'iconostasi che sorge al di sopra dei plutei ha i caratteri stilistici di un'altra scuola che si sviluppò in Abruzzo nel tredicesimo secolo.

**Chiesa di San Martino sulla Marrucina (a. 1151).** — In un paesello prossimo a Guardiagrele una chiesa abbandonata

sull'eminenza d'una collina domina il vasto panorama sulla Maiella e sul mare.

Si hanno vaghe memorie di un castello che quivi sorgeva nel primo medio evo; ma del monastero, che alcuni vorrebbero fondato intorno all'800, nulla rimane. La chiesa intitolata a San Cristinziano, per la sua posizione e per i caratteri stilistici può aver appartenuto ai Benedettini; però le sue dimensioni non ammettono che potesse avere grande importanza l'annesso monastero. L'aula si avvicina di molto al quadrato, misurando circa m 14,50 di lunghezza per una larghezza media di m 12,50; è sprovvista di absidi e divisa in tre navi con tre arcate per lato (fig. 222). La copertura a tetto visibile dall'interno, troppo bassa per le proporzioni dell'ambiente, ordita assai rozza-mente su due uniche falde che abbracciano le tre navi, aggiunge squallore all'edificio abbandonato che sembra piuttosto un granaio ridotto ad uso del culto (fig. 223).

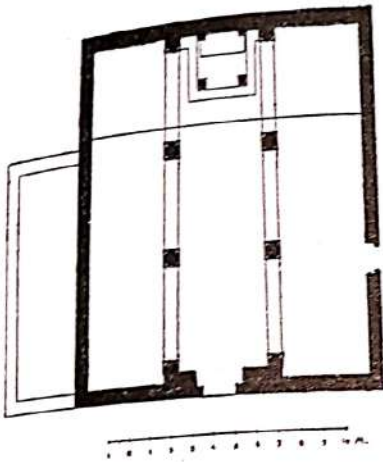


Fig. 222 - San Martino  
sulla Marrucina:  
S. Cristinziano - Pianta

Molti danni dovette subire la chiesa o per terremoto o per mano dell'uomo, se la fronte, da cui furono strappate le pietre del portale e della gradinata, ha perduto ogni carattere. Forse la costruzione benedettina innalzava la sua nave centrale al di sopra delle navatelle o tutta la copertura era posta a maggiore altezza. Rimasero al loro posto i pilastri in laterizio che sostengono le arcate di tutto sesto ed un interessante ciborio eseguito in impasto cementizio durissimo.

Una lapide murata alla sinistra dell'altare, con grande sfoggio di parole, ricorda la data della costruzione, anno 1151, e l'autore che fu maestro Nicodemo<sup>30</sup>, creduto nativo di Guardiagrele.

L'opera del maestro si riconosce nei pilastri delle navate che, tanto isolati quanto addossati alle muraglie, hanno i fusti a sezione ottagonale, com'egli usò comunemente. Poggiano su basi e capitelli di grande semplicità, che si raccordano col fusto in basso mediante gusci a foglia di lingua, e in alto con foglie ad uncino, concetto espresso qui allo stato embrionale che vedremo sviluppato in modo veramente ardito a Santa Maria di Moscufo.

Il suo stile si palesa qui debolmente nel ciborio che ricopre l'unico altare appoggiandosi alla parete di fondo, e non può dirsi un'opera schietta della sua scuola da mettersi a fianco del ciborio e dell'ambone di Santa Maria in Valle Porclaneta. L'organismo è diverso; e noi lo vediamo anche alterato da amputazioni dovute ad ignoranza (fig. 224).

Le quattro colonnette hanno i fusti di pilastro ottagonale preferiti da Nicodemo e sostengono un largo architrave che correva sui tre lati liberi del tiburio. La copertura è a



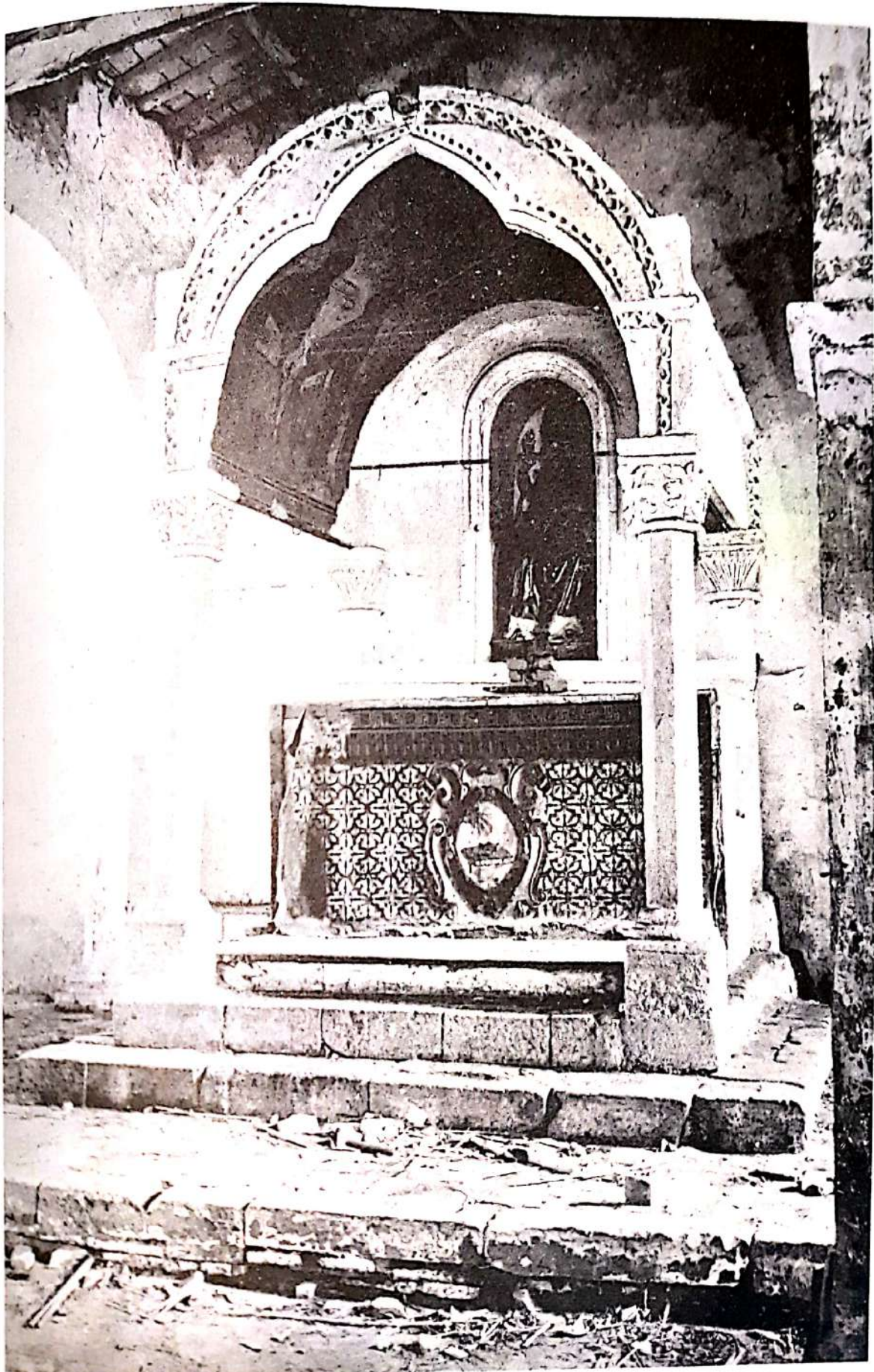
Fig. 223 - San Martino  
sulla Marrucina:  
S. Cristofano - Interno

botte semicilindrica imposta sugli architravi di fianco e presenta la testata libera al di sopra dell'architrave, aperta con un arco trilobo all'uso ogivale. Oggi questa fronte è deturpata dal taglio fatto per asportare l'architrave e mettere meglio in evidenza le pitture del 1567, che sono nel cielo della volta.

I capitelli hanno il collarino girato in ottagono sui fusti e l'abaco quadrato senza curvatura o fiore. La campana nel raccordare le due forme si riveste nei capitelli anteriori di quattro grandi foglie rampanti sugli spigoli, mentre nei due posteriori riprende le foglie di palma lanceolata triangolari e contornate dal tortiglione caratteristico. Un listello ed una lunga serie di fiorellini a punta di diamante contornano il margine semicircolare della fronte del tiburio e tre lati di ciascuna faccia dell'architrave, mentre un eguale listello e semplici intacche rettangolari compongono la modesta decorazione dell'arco trilobo.

Questo nuovo lavoro, ove appare tanto debolmente espressa l'arte del nostro Nicodemo, se per la forma dei pilastri e per la tecnica cementizia si deve riconoscere armonizzante con la chiesa del 1151, per la decorazione va riportato ad un'epoca più tarda, nella quale Guardiagrele subiva potentemente l'influsso d'un'arte venuta d'oltralpe, giacché accanto ai capitelli dalle foglie lanceolate entrano a far parte del ciborio elementi decorativi sconosciuti a tutte le opere della scuola di Roberto e Nicodemo e invece usati più tardi a profusione. Quelle foglie dei capitelli anteriori che sentono del gotico primitivo, quelle file interminabili di fiorellini a punta di diamante venute in grande uso nel decimoterzo secolo sono un anacroni-





*Fig. 224 – San Martino sulla Marrucina: S. Cristinziano - Ciborio*

simo a confronto con lo schema del ciborio e con l'arte del maestro che eresse la chiesa.

Se Nicodemo fu di Guardiagrele, maggiormente è spiegabile l'ambizione, quando il suo nome si era reso celebre, che una grande lapide ricordasse l'opera sua giovanile. E il ciborio può rappresentarci un'opera tarda della sua scuola, concepita anche in età molto avanzata o per la quale lasciò soltanto il disegno.

(La piccola chiesa di San Cristinziano crollò nel novembre 1919 durante un aeromoto. Il campanile precipitò sul tetto rovinando ogni cosa! Per le ragioni esposte a proposito di San Benedetto di Pescina e di San Pietro di Albe non ho creduto mutare il testo dell'articolo scritto prima del disastro).

**Santa Maria del Lago a Moscufo (a. 1159).** — La chiesa che meglio ci rappresenta nel complesso l'opera di Nicodemo è Santa Maria di Moscufo, ove l'arte sua, oltre che all'ambone, fu applicata chiaramente alle sculture dei capitelli, non eseguite dai costruttori di scuola Valvense.

L'ambone, conservato nella sua autenticità, riproduce fedelmente l'altro già da noi osservato a Santa Maria in Valle Porclaneta, dove Roberto e Nicodemo lasciarono la data 1150 (fig. 225).

Il Piccirilli<sup>31</sup>, tra i più recenti scrittori, giustamente osserva che "L'artista dell'ambone di S. Maria di Moscufo come parte principale della decorazione tenne di mira i quattro simboli degli Evangelisti". Infatti nella sporgenza semicilindrica del davanzale rivolta verso la navata egli rappresentò alla base il leone alato sul cui dorso si eleva l'angelo, riccamente vestito di dalmatica, con le braccia e le ali alzate a sostenere il leggio; ed ambedue le figure trovano riscontro nel lato volto all'ingresso del tempio, ove il toro accovacciato sostiene un'aquila con artigli confitti nel corpo di una piccola vittima ed ali puntate contro il secondo leggio. E' la stessa rappresentazione simbolica che vedemmo in piccola parte conservata sull'ambone di Rosciolo e che finalmente ammiriamo completa<sup>32</sup>.

Anche le altre parti ripetono quasi fedelmente, se non come soggetto, almeno per disposizione, quanto seppero creare i due artisti associati nel 1150. Ogni faccia del davanzale ha decorazione simmetrica e corrispondente. Tanto l'angelo quanto l'aquila hanno a destra e sinistra sul semicilindro quadretti a bassorilievo; un santo diacono con ricchissima veste trapunta di gemme reca sulle mani velate il calice divino, un altro santo il turibolo; l'evangelista Giovanni è rappresentato con l'aquila e il libro santo.



*Fig. 225 – Moscufo: S. Maria del Lago - Ambone del 1159*

Altre formelle seguono nella parte piana del davanzale: Ercole con la clava minaccia il leone; la stessa fiera è domata da Sansone bambino; San Giorgio infigge la lancia nella bocca del dragone, scenette comuni all'arte romanica, ed altre formelle con intrecci geometrici di gusto arabo e bizantino. Gli elementi architettonici ed ornamentali sono di poco mutati. Invece di quattro pilastri ottagonali il pulpito ha quattro colonnette, le cui basi rimasero sepolte nel pavimento rialzato. I capitelli a caulicoli arricciati e foglie lanceolate, l'arco trilobo presso quello a tutto sesto, i triangoli mistilinei con le figurine impigliate nelle spire del peccato, con diavoli, cani mordenti e draghi dalle teste di gallo, il fascione sotto al davanzale fortemente intagliato ad intrecci che ricordano i caratteri cufici, il loggiatino ad arcatelle minuscole a ferro di cavallo e le colonnine angolari, dove ai puttini accoccolati in basso se ne aggiunge uno che s'inerpica su per il fusto, sono particolari che riproducono con originalità di modelli lo stile e la tecnica dell'ambone di Rosciolo.

Il davanzale della scaletta non ha il loggiatino ad arcatelle moresche, ma al di sotto si ripetono i due quadretti in forma romboidale col ciclo di Giona in uno e l'albero del paradiso terrestre nell'altro. Al di sopra corre l'iscrizione: + HOC NICODEMVS OPVS DVM FECIT M (en)TE FIDELI ORATVT A DOMINO MEREATVR PREMIA CELL.

Ed in basso:

+ RAINALDVS ISTIVS ECCLESIE PRAELATVS HOC OPVS FIERI FECIT.

La terza iscrizione è incisa nel lato del davanzale volto verso l'altare:

+ ANNI  
DOMINI  
MILESI  
MO CEN  
TESIMO  
QVINQVA  
GESIMO  
VIII - INDIC  
TIONE II<sup>33</sup>.

La bellezza dell'ambone eclissò ogni altra parte di quell'interno, che sembrò al confronto priva d'interesse, ad eccezione delle pitture dell'abside, ove il Bindi<sup>34</sup> riconobbe un Giudizio universale. Così gli illustratori dell'Abruzzo non s'avvidero della grande importanza dei capitelli delle navate, i quali hanno sculture che debbono attribuirsi alla scuola di Nicodemo e talvolta anche al suo scalpello. Vediamone anzitutto la forma d'insieme:

Fig. 226 - Moscufo:  
S. Maria del Lago - Interno



Lato di destra:

Prima e seconda colonna: capitelli stranissimi, senza abaco. Su tre facce due caulicoli a forma di gigli con piccole volute si appoggiano a robusti uncini che sembrano becchi di uccello, occupando la maggior parte della campana. L'altra faccia rivolta alla navatella non è lavorata. In basso, sul collarino, una specie di corolla arricciata nei lembi fa da nascimento ai caulicoli (fig. 226).

Semicolonna addossata al pilone: capitello a cuscino. La campana è rivestita di doppio ordine di foglie di palma disposte alternativamente ed a rilievo bassissimo.

Altra semicolonna dello stesso pilone: capitello a cuscino. La campana ha un solo ordine di foglie, come nel precedente (fig. 227).

Terza colonna: capitello cubico alquanto rozzo tagliato a facce triangolari, probabilmente incompiuto. Ricorda quelli di Sant'Angelo di Pianella e San Getulio di Teramo.

Quarta colonna: capitello cubico a facce semicircolari e collarino; senza decorazioni.

Semicolonna addossata alla muraglia delle absidi: mostri a tutto rilievo nei due spigoli; nel centro un mascherone fiancheggiato da due figurine.

Lato di sinistra:

Prima colonna: attorno alla campana nove figure occupano la parte verso l'ingresso, foglie di palma il rimanente spazio.

Seconda colonna: capitello a cuscino con due facce spianate; agli angoli quattro foglie piene ripiegate ad uncino e sostenute da foglie di palma lanceolate (fig. 226).

Tra esse i due lati sotto le arcate sono fasciati da foglie di

Fig. 227 - Moscufo:  
S. Maria del Lago - Semicolonna





Fig. 228 - Moscufo.  
S. Maria del Lago -  
Semicolonna presso il pulpito



Fig. 229 - Moscufo:  
S. Maria del Lago -  
Semicolonna presso il pulpito

palma bassissime; le altre due facce che guardano le navate, tagliate verticalmente a forma di trapezio, recano decorazioni di rami fronzuti con palme lanceolate.

Semicolonna addossata al pilone presso il pulpito: sugli spigoli e nel mezzo di ogni faccia grandi foglie di palma uncinata, contornate da gambi solcati a spirale che terminano in volutine appoggiate al di sopra degli uncini (fig. 228). La fantastica composizione tende a dare al ripiegamento delle foglie l'aspetto di un becco di uccello con sovrapposte occhiaie. Dalla foglia di centro nasce la testa di un mostro che ha già ingoiato la metà del corpo di un peccatore. Il torso della figura con le braccia tronche e la testa barbata pende all'ingiù.

Altra semicolonna dello stesso pilone: capitello cubico a facce semicircolari, regolarissime, orlate di un listello e di un piccolo tortiglione (fig. 229).

Terza colonna: capitello a cuscino. Sulla campana risaltano rigide foglie di palma lanceolate, ben separate fra loro. Gli intervalli in alto sono riempiti con trifogli isolati (fig. 230).

Quarta colonna: capitello cubico a quattro facce semicircolari lisce (fig. 230).

Semicolonna addossata alla muraglia delle absidi: sugli spigoli due teste di montone; nel mezzo basse foglie di palma.

Il confronto fra il fogliame che riveste il leggio angolare

del pulpito, visibile anche dalla parte della scaletta (fig. 231), e quello comune a molti capitelli fornisce un'altra dimostrazione che l'opera di Nicodemo non si fermò all'ambone, ma si estese, come a San Clemente al Vomano aveva fatto già Roberto, ai capitelli che più da vicino dovevano armonizzare col capolavoro.

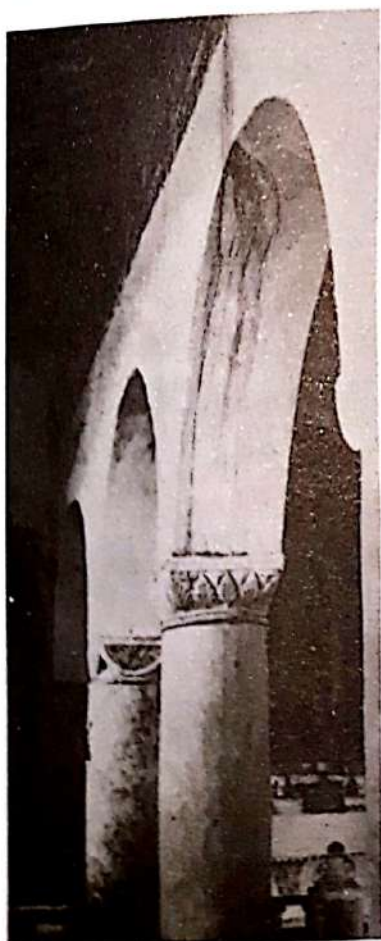
Ora, la conoscenza di questo stile ci permette di dividere i capitelli in due gruppi distinti secondo che ripetano le forme tradizionali cubiche e le foglioline isolate e stecchite, direttamente discendenti da San Clemente, oppure che nella decorazione paesino caratteri di somiglianza con l'ambone.

Del primo gruppo non occorre parlare a lungo. I canoni stilistici di San Liberatore erano divenuti usuali per le maestranze benedettine, che nel duodecimo secolo erigevano ancora le chiese di tipo basilicale, e rimangono fissati in quei capitelli che il genio di Nicodemo non poté cambiare perché già compromessi con forme definitive. Sembra perciò che questi subissero soltanto una maggior rifinitura. Gli altri, quelli del secondo gruppo, presero aspetto vario secondo la forma del masso e la fantasia dello scultore. La foglia di palma profondamente incisa nelle nervature vi è stilizzata in modo caratteristico. Essa presenta la forma raccolta e lanceolata, ma quando deve espandersi si affina in ogni frastagliatura, suddividendosi in più lance; talvolta diviene spinosa come la foglia del cardo. Quando invece è costretta entro limiti, o chiusa in una formella, come nelle facce trapezoidali del secondo capitello di sinistra, senza abbandonare la forma lanceolata si dispone a seconda dello spazio che rimane (fig. 226).

In pochi esemplari questi capitelli si servono della figura, ma è tanto che basta a presentare gli stessi caratteri stilistici dell'ambone. La modellatura è fortemente espressa, con chiarezza tutta personale. Le forme, pur essendo talvolta sproporzionate, appaiono tratte dal vero, tanta è la sicurezza con cui tutte le membra si attaccano, si muovono e si rintorcono intorno alle articolazioni. Quel peccatore che con le braccia tronche pende dalle fauci del mostro che ne ha ingoiate le gambe non può essere d'altra mano che non sia quella che scolpì i puttini dell'ambone. Nicodemo scrive qui la sua più bella pagina d'artista.

**Santo Stefano di Cugnoli** (a. 1166). — Cugnoli, situato in una valletta affluente del Pescara, è conosciuto per la sua chiesa parrocchiale, ove si trova un altro ambone attribuito a Nicodemo.

Fig. 230 — Moscufo:  
S. Maria del Lago -  
Colonne di sinistra



Il De Nino<sup>35</sup> ne scrive: "La chiesa è del 1400, come si rileva da una iscrizione che sta nella base del campanile. Ma l'ambone è di epoca anteriore e si ritiene che abbia appartenuto già alla chiesa di San Pietro annessa al monastero dei Cistercensi, di cui rimangono oggi scarsi ruderi". Il Piccirilli<sup>36</sup> ripete la stessa notizia spiegando alcune informi lettere graffite sul parapetto dell'ambone, che si potrebbero interpretare: *Moles bene restaurata fuit anno 1528*, corrispondendo circa la data al trasporto nella nuova chiesa. Ambedue gli autori poi riportano l'iscrizione in lettere capitali che si trova nella lastra del davanzale rivolta al presbiterio ed è la seguente:

‡ ANNO DOMI  
 NI - MILLESI  
 MI CENTE  
 SIMO SECSA  
 GESIMO SE  
 STO INDICTI  
 ONE QUARTA  
 DECIMA - ABBAS  
 RAINALDVS HOC  
 OPVS FIERI FECIT.

Ove non vi fossero altri argomenti, basterebbe il nome dell'abate committente a provare la verosimiglianza della notizia raccolta dal De Nino. Infatti ad un primo sguardo si vede chiaramente come l'ambone si trovi qui ricomposto in modo assai incompleto. Mancano interamente la scaletta originale sul lato di destra, che di solito recava il nome dell'autore, e i quattro sostegni isolati con i caratteristici capitelli. Il pulpito fu sostenuto nel lato posteriore dalla muratura della navata, mentre sul prospetto fu appoggiato a due pilastri ottagonali con rozzi capitelli a tronco di piramide, nei quali il Piccirilli credette di riconoscere materiali di epoca più remota.

Tuttavia può dirsi ben conservato; l'intaglio è fine, preciso quanto nell'ambone di Moscufo. Lievi differenze di disposizione e di sviluppo e qualche parte amputata nell'aquila e nel toro sottostante non mutano l'essenza del lavoro, che porta chiaramente scolpita la genialità di Nicodemo (fig. 232).

Il Piccirilli<sup>37</sup>, dopo aver dimostrato le affinità e le differenze che si riscontrano nei pulpiti del maestro, conclude: "Quando il prelado della chiesa di Moscufo, Rainaldus, nel 1166 fu eletto abate dell'abbazia di Cugnoli, invitò l'artefice Nicodemo a eseguire l'ambone della sua chiesa, e Nicodemo, forse per ordine di lui, non produsse che una copia di quello di Moscufo".



Fig. 231 - Moscufo:  
 S. Maria del Lago -  
 ?articolare del pulpito

Fig. 232 - Cugnoli:  
 S. Stefano - Ambone del 1166







*Fig. 233 – Cugnoli: S. Stefano - Particolare dell'ambone*

La congettura è molto verosimile sia perché effettivamente l'ambone di Cugnoli appare in tutto una ripetizione di quello di Moscufo, sia per l'identità del nome del committente. Dobbiamo quindi ritenere che Nicodemo con la sua scuola, terminato nel 1159 il lavoro a Santa Maria del Lago, si recasse poco dopo a Cugnoli per eseguire non una copia, ma una ripetizione del suo pulpito.

Ed insisto sulla parola "ripetizione" in quanto può dimostrarsi come l'autore non si sia abbandonato ad una facile ricopiatura del precedente lavoro. Il prospetto e la faccia opposta contro la muraglia non hanno l'arco trilobo come a Moscufo ed a Rosciolo, ma archi a tutto sesto come nei fianchi. Ed a parte la diversa disposizione dei quadretti a bassorilievo, l'aggiunta di qualche parte nuova, come la figura del santo al posto del San Giorgio, il terzo leggio posto a tracantone poggiato sopra un capitello meravigliosamente aperto a guisa di fiore, la grande sanguisuga con testa mostruosa sullo spigolo opposto, che ingoia un peccatore per metà ancora penzolante, fatto sta che anche dove l'artista volle ripetere le stesse figure, le stesse scene e gli stessi ornati adoperò sempre modelli nuovi, senza servirsi dei calchi degli altri amboni (*fig. 233*).

L'osservazione serve a mettere nella sua vera luce la fecondità artistica di Nicodemo, il quale fu sempre originale, anche quando volle ripetere a Moscufo l'ambone di Rosciolo ed a Cugnoli quello di Moscufo.

**San Clemente a Casauria (sec. XII).** — Nel 1922 mi fu dato scoprire a San Clemente, tra i rottami provenienti da alcune demolizioni di mura sovrapposte all'antica struttura della chiesa, due frammenti in istucco duro della stessa materia che compone i pulpiti e i cibori di Roberto e Nicodemo. La mia meraviglia fu ancora maggiore quando, esaminando attentamente i pezzi, dovetti convincermi di trovarmi in presenza di due miseri avanzi di un lavoro dei maestri che lasciarono in Abruzzo opere tanto caratteristiche tra il 1140 circa ed il 1166.

Si tratta di piccoli pezzi provenienti da un ciborio che secondo i miei recenti studi potrebbe essere antecedente a quello che rimane alla nostra ammirazione e di cui dovrò trattare in seguito. Uno è un blocco di architrave o di coronamento con ornato fra listelli ed incavo laterale per l'innesto di qualche lastra (*fig. 285*); l'altro è una porzione di lastra di grossezza variabile da 7 a 10 cm con una testolina di scimmia in angolo e le solite foglie lanceolate, tra cui sbucca fuori la mano di una figurina. La scoperta ha importanza perché si ricollega alla forma

caratteristica del ciborio di San Clemente attribuito al Quattrocento<sup>38</sup> e ci dà un elemento maggiore per provare la fortuna che ebbe nella valle del Pescara la scuola di Roberto e Nicodemo.

**Santa Maria di Ronzano** (a. 1171). — Anche questo santuario si erge isolato nella valle del Vomano con la fronte rivolta alla mole grandiosa del Gran Sasso. In origine vi fu annesso un monastero alle dipendenze dei Benedettini, che avevano poco lungi il più antico ritiro di San Giovanni ad Insulam.

L'Ughelli ne ha documentato l'antichità con una bolla di Lucio III del 22 dicembre 1183<sup>39</sup>. Ma avanti a questa data uno spiraglio di luce appare da un'iscrizione posta al di sopra del grande ciclo di pitture sviluppato nell'abside, in quanto nella sua semplicità ci ricorda il nome di Sestunico, preposito che avrebbe fatto eseguire l'importante decorazione nell'anno 1171.

L'iscrizione è dipinta in nero sulla cornice sporgente messa al piano d'imposta della semicalotta absidale. Il Bertaux, che aveva già illustrato le pregevoli pitture nel 1899<sup>40</sup> e corretto la lettura dell'iscrizione fatta dal Pannella<sup>41</sup>, conferma nella sua grande opera sull'arte nell'Italia meridionale la data 1181. Ma il Balzano ritiene più esatta la seguente lezione:

MCLXXI DN' PETR' SETXVN'Q' PREPOXITVS

La descrizione del Pannella pubblicata nell'opera del Bindj<sup>42</sup> mise in evidenza forse per la prima volta l'importanza monumentale di Santa Maria di Ronzano, che rimase tuttavia ignorata nella storia dell'arte.

Osserviamo l'edificio nei suoi caratteri stilistici e cerchiamo di collegarlo alle influenze regionali, anzi territoriali, giacché non è indifferente la sua ubicazione al fatto che possa aver seguito, come San Giovanni ad Isola, i sistemi costruttivi di quel centro importante d'attività artistica che fu Teramo nel duodecimo secolo.

Questa mole isolata sulla collina presenta una regolarità di schema ed una sapienza di esecuzione tali da rivelare come la genialità dell'architetto s'imponesse anche alla tradizione. Vi è unità di concetto e contemporaneità di costruzione in tutte le sue parti, tranne che nel rialzamento delle navatelle, col quale fu portato il tetto a due uniche falde.

E se questa deturpazione, oramai frequente in Abruzzo, non avesse tolto alle masse tanta parte della loro leggiadria, si potrebbe dire che il tempio rappresenti l'opera organicamente più completa giunta fino a noi.

La pianta è quella della chiesa benedettina a tre navi con tre absidi poste nelle campate di un transetto sporgente nelle ali circa un metro dai fianchi dell'aula (fig. 234). Le dimensioni non sono grandiose, ma una speciale armonia delle proporzioni dà all'interno una vastità maggiore del vero. La larghezza delle tre navi è solo di 16 metri, nel transetto 18, e la lunghezza è di m 22,40 senza le absidi. Ma la particolarità di questo edificio consiste nel fatto che la parete di fondo e le tribune sono coperte da una muraglia rettilinea formante un vero prospetto posteriore che abbraccia il transetto con architettura indipendente dalla forma interna, come avviene in alcune chiese pugliesi.

“Poi è cosa notevolissima” scriveva il Bertaux<sup>43</sup>, “ed unica negli Abruzzi quella facciata orientale della chiesa, muro forato da una finestra ornatissima e da quattro arciere, dietro al quale trovano posto le absidi. Una disposizione simile, col passaggio aperto al primo piano fra il muro e l'abside grande e colle stanzine riservate ai due piani dietro le absidi minori, rammenta subito le cattedrali pugliesi: ma non saprei per ora spiegare quale rapporto storico abbia potuto unire la chiesa isolata del Teramano colle chiese gigantesche della terra di Bari”.

Ma basta confrontare la pianta di Santa Maria di Ronzano con quelle del San Nicola di Bari e delle cattedrali di Bari e di Molfetta, tutte di costruzione anteriore<sup>44</sup>, per vedere che il rapporto storico è una derivazione dovuta agli scambi continui che avvenivano tra gli Abruzzi e le Puglie.

Uno sguardo alla pianta spiegherà meglio il concetto seguito dall'artista che introduceva questa novità forse per ricavare dietro al presbiterio i locali per la sacrestia. Comunque, è evidente che questo tipo di costruzione segna unità di concetto, quando si osservi l'architettura di cui l'autore seppe rivestire l'esterno (fig. 235). Gli archi in pietra da taglio praticati sui fianchi e sul prospetto posteriore sono una creazione contemporanea alla chiesa e legata in parte all'organismo interno. Le finestre su queste muraglie sono disposte non solo con simmetria, ma rispondono giustamente alla necessità di luce dei diversi ambienti. Tutta la distribuzione della pietra da taglio in questo edificio è perfettamente razionale e corrisponde ai bisogni estetici di quelle mura disadorne, dove il materiale da costruzione ordinario è il mattone di terra rossa, macchiato dalle chiazze dei bianchi licheni.

A questo corpo manca solo il coronamento, forse mai eseguito, ma rimane il campanile nel mezzo del timpano formato dai proventi del tetto.



Fig. 234 – Castel Castagna: S. Maria di Ronzano - Pianta

Fig. 235 – Castel Castagna: S. Maria di Ronzano - Prospetto posteriore



Si ricollega a un tipo che adottarono poi i Benedettini a Pescosansonesco e nella distrutta chiesa di Cartignano, dove occupa il culmine del prospetto anteriore. Di esso rimangono i tre piloni di pietra conca, i due archetti di mattoni disposti a *dente di sega* o *di ruota* ed un finale, pure in laterizi, del quale non si comprende bene la forma perché rovinato dalle intemperie.

Nei fianchi delle navatelle la cortina di mattoni è interrotta da semplici lesene in pietra disposte in coincidenza delle divisioni interne, lesene che furono accuratamente continuate con l'innalzamento delle muraglie. Per la stessa causa il prospetto anteriore perdette ogni eleganza (fig. 236).

Si compone del corpo centrale avanzato un poco sulle

Fig. 236 - Castel Castagna:  
S. Maria di Ronzano -  
Prospetto anteriore



due ali e negli spigoli limitato da piloni di rinforzo che vanno a tutta altezza. Evidentemente si voleva addossare un portico a tre arcate e perciò se ne vede tutta l'opera in pietra conca inutilizzata aderente alla muraglia. Al di sopra una grande finestra fu privata delle colonnine radiali e riempita di muratura per ridurla a luce quadrata, ma conserva la grande mostra con semplice modanatura. L'unica parte fornita di cornice di coronamento fu questo corpo centrale, ma anche qui la parsimonia decorativa ridusse al minimo la sagoma che scende per i due pioventi e termina in piano sulle lesene angolari.

Dall'interno l'innalzamento delle navatelle è visibile, oltre che dalla differenza delle murature, dall'esistenza delle finestre della nave di mezzo al di sopra di un gocciolatoio in pietra corrispondente all'attacco del tetto primitivo.

Le tre navi sono divise da piloni a sezione cruciforme che sostengono tre arcate da ciascun lato (fig. 237). I piedritti

alti e sottili, composti esclusivamente di apparecchio di pietra arenaria corrosa dagli elementi, palesano come nel piano della chiesa si volesse procedere a un tentativo di copertura a volte. Infatti le lesene che prospettano sulle navi, e danno la forma di croce ai piloni, trovano il loro riscontro in altre lesene a ridosso delle muraglie dei fianchi, dove rimangono anche i peducci degli archi trasversali con la loro centinatura iniziale. Il concetto audace dei monaci sarà stato combattuto dalle maestranze che non avevano in precedenza fornito le muraglie dei contrafforti necessari alle contropinte, e così la chiesa rimase coperta a tetto visibile.

Le arcate divisorie longitudinali furono alzate a tutto sesto su capitelli insignificanti ed hanno ciascuna, verso la nave di mezzo, un controarco che ha il centro rialzato ed è impostato sui fianchi delle lesene.

Questo genere di archivoltto falcato si ripete in quasi tutti i vani aperti sull'esterno affermando un principio costruttivo già palesato a San Pelino e in altri monumenti dei Benedettini.

Il transetto invece è completo nella sua costruzione a volte. Ogni nave perciò vi comunica per mezzo di arcate trasversali, che insieme alle due in prosecuzione delle muraglie divisorie vengono a comporre le tre campate del transetto. Le arcate trasversali sono tre valichi trionfali a sesto semicircolare e archivolti falcati da ambo i lati<sup>45</sup>.

Poiché la larghezza di questa zona presbiteriale è eguale alla larghezza della nave maggiore, risulta una campata centrale perfettamente quadrata, dove il sistema completo della volta lombarda sfoggia con i robusti costoloni di sezione rettangolare, mentre le altre due campate si ricoprono di semplici crociere.

Nel mezzo delle pitture dell'abside maggiore si apre il vano di una finestra con archivoltto in pietra che poggia su colonnine accantonate nei risalti praticati nel pieno delle spalle; esso trova il suo corrispondente vano in un arco della stessa misura aperto nella muraglia esteriore al di là dell'intercapedine. Nei fianchi i due vani sono collegati con altri due valichi fatti perché la luce entri nei locali nascosti dietro l'abside.

Questa sapiente disposizione delle luci tanto per il presbiterio, quanto per le sacrestie poste fra le due muraglie è temperata da grate poste verso l'esterno e ottenute con lastre di pietra calcarea traforata a disegni geometrici. Le finestrine hanno intorno una razionale applicazione del taglio della pietra che caratterizza la tecnica delle maestranze di questi secoli; così la semplice e disadorna ar-



Fig. 237 - Castel Castagna:  
S. Maria di Ronzano - Interno



Fig. 238 - Castel Castagna:  
S. Maria di Ronzano -  
Finestra absidale

chitettura acquista quella sobria eleganza decorativa che viene direttamente dagli elementi costruttivi e dal contrasto di colore dei materiali.

Un concetto diverso si adoperò nella decorazione esteriore della finestra della grande abside, dove è applicato uno speciale sfoggio ornamentale (fig. 238). Il vano ad arco tondo, chiuso con grata a due diversi disegni, fu contornato da larga mostra internamente limitata da gola a palmette e recante nel campo un ornato di composizione fantastica. Si tratta di un gambo tripartito mediante due solchi, che a guisa di viticcio si svolge sinuosamente, originando fiori, foglie, frutti e teste di serpi minacciate sull'alto da un drago. La scultura, piatta e massiccia nel disegno, raggiunge in alcune parti grande finezza di esecuzione e forza decorativa, come nelle colonnine posate sulle mensole e nell'archivolto sporgente.

In questi piedritti pensili i protezionali delle basi e i capitelli coperti dalla *cornice d'abaco* si manifestano opere ispirate a modelli di uno stile già maturo che in quest'epoca appare contemporaneamente nei monumenti di Puglia.

L'archivolto dal largo listello falcato ricorda il sistema dei Benedettini di limitare la fronte delle arcate entro due cerchi non concentrici. Al di sotto gli sta una grande gola intagliata a foglie radiali di acanto spinoso, a cui si frappongono, negli interstizi, teste umane a tutto rilievo che servirono di ottimo bersaglio ai monelli. Ne rimangono perciò soltanto tre. La stessa forma falcata ha l'altro listello fra l'archivolto e la mostra del vano. Il geniale concetto costruttivo s'accorda così col più fine senso estetico.

L'originalità dell'insieme di questa chiesa e di taluni particolari, come le foglie dei capitelli e delle gole irte di vigoria naturalistica, dimostrano che la forte scuola pugliese aveva inviato in Abruzzo i suoi maestri ad aggiungere nuovo vigore di metodi laddove la scuola di Valva già decadeva. La mole che si veniva innalzando solitaria nel fondo della valle del Mavone tra il 1150 e il 1170 si collega dunque al gruppo degli edifici di Bari che discendevano stilisticamente dalla cattedrale di quella città, e ne rappresenta la più alta espressione artistica tuttora in vita nel versante adriatico d'Abruzzo. La ricerca degli effetti di colore con la mescolanza dei materiali, lo sviluppo completo della volta a crociera lombarda raggiungono qui un alto grado d'importanza. Queste volte su nervature, che a San Getulio di Teramo vedemmo nelle proporzioni schiacciate quasi di una cripta, si slanciano finalmente a grande altezza.

Santa Maria Maggiore di Guardiagrele (a. 1110). San Cristinziano di San Martino sulla Marrucina. San Vito di Valle Castellana. – Sul versante adriatico tre chiese presentano una comune caratteristica, tanto da dover ammettere come conseguenza comuni origini: ad una sola nave si antepone una torre quadrata posta nel mezzo del prospetto e attraverso cui è praticato l'ingresso. La notizia del Colagreco relativa a Santa Maria Maggiore di Guardiagrele, che, cioè, il campanile fosse fabbricato dall'anno 1110 fino al 1202, se autentica<sup>46</sup>, ci dà un punto di partenza per classificare anche le altre due chiese, di minore importanza, ma pure aventi la stessa caratteristica:



Fig. 239 – Valle Castellana:  
Chiesa di San Vito

quelle di San Cristinziano in San Martino sulla Marrucina, di cui rimangono pochi ruderi presso Guardiagrele<sup>47</sup>, e di San Vito di Valle Castellana<sup>48</sup>, in provincia di Teramo (fig. 239).

Ambedue queste chiese appaiono per un complesso di caratteri stilistici opere benedettine del XII secolo, onde è chiaro che nella eguaglianza di questo tipo di architettura sul versante adriatico noi possiamo riconoscere una importazione settentrionale, dovuta forse ai monasteri di Francia che l'usarono appunto in questo tempo. La chiesa madre di Guardiagrele ebbe però completo sviluppo nel secolo tredicesimo<sup>49</sup>.



## NOTE

- <sup>1</sup> D. Di Pietro, *Agglomerazione delle popolazioni attuali della diocesi dei Marsi*, Avezzano 1873. – L. Degli Abbatì, *Da Roma a Sulmona, Guida storico-artistica delle regioni attraversate dalla nuova ferrovia*, Roma, 1888.
- <sup>2</sup> M. Phoebonio, *Historiae Marsorum*, Napoli, 1678. – A. Corsignani, *Reggia Marsicana*, Napoli, 1738. – Di Pietro, Op. cit. – Degli Abbatì, Op. cit.
- <sup>3</sup> La notizia tolta dal *Chronicon Cassinese*, lib. II, c. XXIII, è riportata nel suo testo dal Piccirilli, *La Marsica Monumentale*, ne *l'Arte* di A. Venturi, Anno XXII, Fasc. V.
- <sup>4</sup> Phoebonio, Op. cit. – Corsignani, Op. cit. – Di Pietro, Op. cit. – Degli Abbatì, Op. cit.
- <sup>5</sup> L. Degli Abbatì, Op. cit.
- <sup>6</sup> *La Marsica Monumentale, Note d'Arte*, ne *l'Arte* di A. Venturi, anno XII, Fasc. V.
- <sup>7</sup> I tecnici non sono concordi sulla natura del legno su cui fu scolpito il prezioso portale. L'antica tradizione che questi infissi si componessero di legno di sambuco, perché più adatto alle delicatezze dell'intaglio, viene messa in dubbio dal parere dei tecnici che credono di riconoscervi piuttosto la fibra del faggio o del pioppo. Ma queste conclusioni sono discutibili; sicché la questione rimane insoluta.
- <sup>8</sup> *L'Art dans l'Ital. Mérid.*, pag. 581.
- <sup>9</sup> Questo brano scritto prima del terremoto del 13 Gennaio 1915, che fece crollare in gran parte la chiesa, ho voluto lasciare nella sua integrità perché ciò sia di buon augurio per la pronta risurrezione del monumento.
- <sup>10</sup> *Le antichità di Alba Fucense negli Equi misurate*, ecc., Roma, 1836, pag. 227.
- <sup>11</sup> Leo Marsic, lib. I, 37. – C. Promis, Op. cit. – M. Phoebonio, *Historiae Marsorum*, Napoli, 1678. – P.A. Corsignani, *Reggia Marsicana*, Napoli, 1738. – Guattani, *Monumenti Sabini*, Roma, 1830. – Gori, *Nuova guida storica, geologica antiquaria da Roma a Tivoli a Subiaco*, ecc., Roma, 1846. – Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Sud Italien*. – Colantoni, *Storia dei Marsi*, Lanciano, 1889. – Bindi, *Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi*, Napoli, 1889.
- <sup>12</sup> A. Ricci nella *Storia dell'architettura in Italia*, vol. I, cap. 5, trova che le colonne debbono provenire da due edifici.
- <sup>13</sup> Op. cit. La dice: "simile in tutto a quella di Carsoli".
- <sup>14</sup> *La Marsica. Appunti di storia e d'arte*, Trani, 1904.
- <sup>15</sup> *Sculture in legno del secolo XII*, in *l'Arte* di A. Venturi, fasc. I-IV, anno VI, 1903.
- <sup>16</sup> *L'art dans l'Ital. Mérid.*
- <sup>17</sup> Questo infisso, recuperato miracolosamente di sotto alle macerie dopo il terremoto, sarà restituito al suo posto a restauro compiuto. Circa la natura del legno della fodera esteriore, in tutto eguale a quella dell'infisso di Santa Maria in Cellis, come dissi avanti, non è possibile dare un responso definitivo.
- <sup>18</sup> Gino Fogolari nell'Op. cit., dopo aver descritto l'infisso ligneo di S. Maria in Cellis, vorrebbe riconoscervi l'opera di un monaco benedettino, cioè di un artista che s'ispira alle forme orientali ed alla decorazione floreale dei libri corali. Parlando poi dell'infisso di S. Pietro di Alba non vi riconosce lo stesso autore, ma *l'opera di un semplice artigiano!* Non rimane traccia sulle due porte della decorazione policroma che egli dice d'averli veduto.
- <sup>19</sup> Nella fotografia che presento i due pezzi sono stati combinati secondo la loro posizione originaria.
- <sup>20</sup> La cimasa (nella figura 212) sovrapposta al bassorilievo col leone che mangia un eretico e l'altra al di sopra dei plutei di S. Maria in Valle Porclaneta sono eguali nel disegno e nella fattura sicché possono attribuirsi ad uno stesso autore.
- <sup>21</sup> *Mon. stor. art.*
- <sup>22</sup> *Storia dell'arte italiana*, Vol. III.
- <sup>23</sup> Op. cit.
- <sup>24</sup> *Rivista Abruzzese*, 1890.
- <sup>25</sup> *L'arte abruzzese*, Coll. monog. illustrate, Bergamo, 1910.
- <sup>26</sup> Cattaneo, *L'architettura in Italia dal VI sec. al mille circa*.

- 27 *La Marsica - Appunti di storia e d'arte*, Vol. I, pag. 12, Trani, 1904.
- 28 Si vede Giona seduto su di una roccia sotto un albero di zucche, secondo l'antica versione italice.
- 29 Questa mia lettura si differenzia di poco dalle altre già pubblicate.
- 30 Pubblicata dal Balzano ne *L'Arte Abruzzese*, Collezione Monografie artistiche, Bergamo, pag. 23. La chiesa è crollata il 13 Novembre 1919 durante un uragano. L'articolo relativo era già scritto e non ho voluto mutarlo perché rappresenta la mia testimonianza oculare che rimane come unico documento di un'altra pagina d'arte scomparsa. Sembra che si sia potuta salvare la lapide di cui sopra.
- 31 *La Marsica*, ecc., p. 16.
- 32 Vedi la riproduzione geometrica nella Tav. LIII dell'Atlante dello Schulz (*Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unter Italien*).
- 33 Il Piccirilli (Op. cit., p. 14, nota) osserva giustamente che dovrebbe essere non la II indizione, ma la VII. Il Bindi (*Mon. Stor. e Art.*, p. 515) vi lesse l'indizione II correggendola in VII, ma errò nel trascrivere 1158 invece di 1159, come è scritto sull'ambone.
- 34 *Mon. Stor. ed Art.*, p. 512.
- 35 A. De Nino, *Ambone della chiesa parrocchiale di Cugnoli* ne' *L'Arte* di A. Venturi, Anno V, fasc. XI-XII. - Id. *Ancora l'ambone di Cugnoli*, ne' *L'Arte*, 1902, p. 424.
- 36 *La Marsica*, ecc., p. 20.
- 37 Op. cit., p. 21.
- 38 Ne tratterò nel *Capitolo sesto* della *Parte sesta*.
- 39 Il testo della bolla fu riportato dal Bindi, *Mon. Stor. ed Art.*, p. 559, nota.
- 40 *Due tesori di pitture medioevali*, in *Rassegna Abruzzese di Storia ed arte*, Casaibordino, 1899, anno III, n. 7.
- 41 Nel Bindi (*Mon. Stor. ed Art.*, p. 562).
- 42 *Mon. Stor. Art.*, p. 561. La data 1171 letta dal Balzano sulle pitture absidali è stata da me controllata esatta.
- 43 *Due tesori di pitture medioevali*, in *Rassegna Abruzzese di Storia ed Arte*, Anno III, n. 7, 1899.
- 44 Rilevate dallo Schulz nella sua grande opera.
- 45 Il Bertaux non fu esatto quando disse che i due archi trionfali minori sono sestili acuti (*L'art dans l'Italie méridionale*, pag. 545).
- 46 F. Ferrari, *Santa Maria Maggiore di Guardiagrele*, Guardiagrele, 1905, p. 15.
- 47 La chiesa crollò il 13 Novembre 1919 in seguito a vento impetuoso. Vedi questo capitolo a pag. 256.
- 48 Della chiesetta di San Vito non ho trovato notizie.
- 49 Di questo importante monumento tornerò a parlare più ampiamente nella *Parte quarta - Capitolo Primo*.

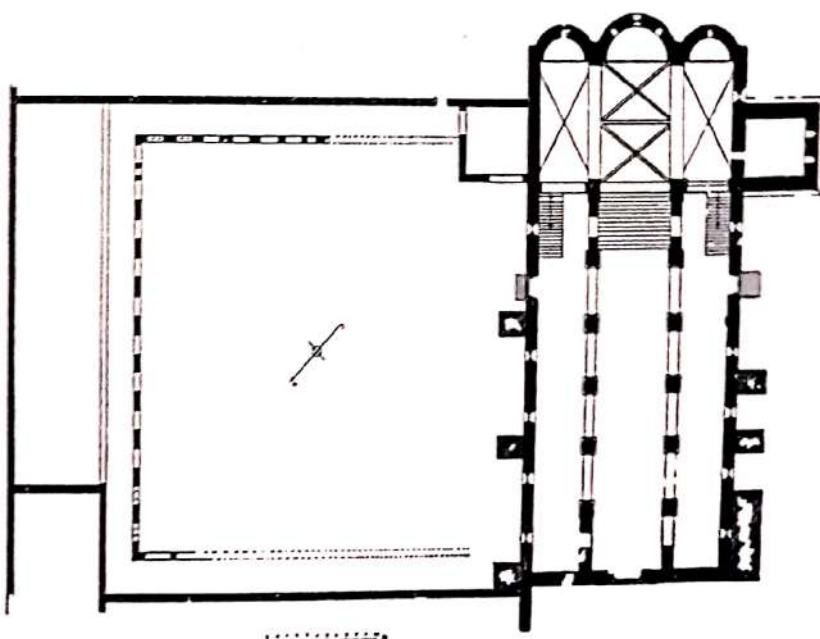
LA SCUOLA BORGOGNONA

San Giovanni in Venere (a.1165). — La costruzione della grande basilica, secondo un piano preventivamente fissato e quindi in relazione alla cripta, sembra seguisse immediatamente appena terminati i lavori sotterranei. Ma forse le maestranze benedettine d'Abruzzo s'erano mostrate inferiori al loro compito e incapaci di coadiuvare l'abate Ode-  
risio nel suo sogno di grandezza. Quindi la necessità di affidare l'alto incarico ai maestri che recavano di Francia nuovi e più arditi sistemi architettonici.

Nacque così la grandiosa mole con pianta a tipo latino a tre navi (fig. 240) che rivela nell'interno organismo la prima importazione di arte borgognona in Abruzzo.

Poderosi pilastri sostennero le spesse muraglie della nave maggiore, elevata a grande altezza e coperta a tetto con incavallature visibili, quasi che un savio pentimento avesse determinato la soppressione delle volte. Ed anche le navatelle raggiunsero altezza considerevole e furono coperte allo stesso modo. La sezione che presento dimostra infat-

Fig. 240 — Fossacesia:  
S. Giovanni in Venere - Planimetria



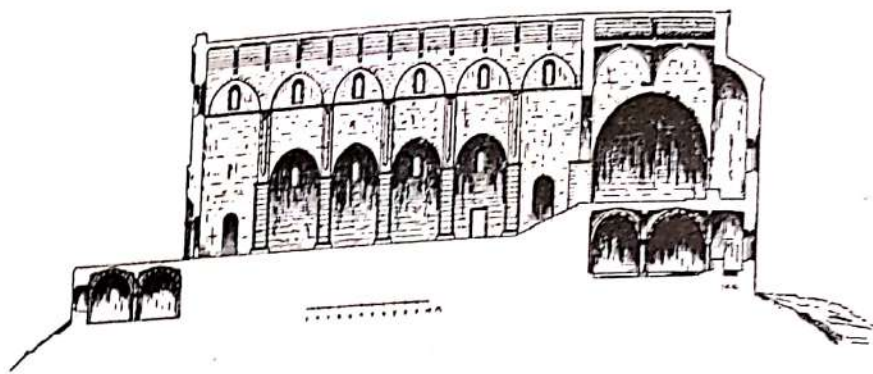


Fig. 241 - Fossacesia:  
S. Giovanni in Venere -  
Sezione longitudinale

ti come l'organismo corrisponde alle regole venute da Cîteaux, francamente adattate alla semplicità latina dei nostri Benedettini (fig. 241).

I cinque piloni a pianta quadrata, che dividono da ogni lato le navi, non sono polistili, ma prendono l'aspetto di quattro lesene mediante profondi solchi angolari che riducono la sezione del fusto ad una croce<sup>1</sup>. E mentre sullo zoccolo quadrato le basi attiche si profilano secondo gli spigoli delle lesene, le cimase di coronamento corrono sui quattro lati senza interruzione poco al di sopra degli unghioni angolari (fig. 242).

Le arcate completamente disadorne che uniscono i piloni sono da un lato a tutto sesto, dall'altro *spezzate* in chiave, come i primi archi acuti già comparsi in altre chiese benedettine.

Sorgono al di sopra semicolonne con i *culots* caratteristici e terminano in un capitello di tipo schiettamente borgo-



Fig. 242 - Fossacesia:  
S. Giovanni in Venere - Interno

gnone che varia ad ogni campata, ma in cui le foglie piene si ricurvano ad uncino sotto l'abaco rettilineo sormontato da una cornice di collegamento (*tailloir*). Sul piano di questa cornice è impostato un secondo ordine di arcate cieche a sesto acuto depresso, delineanti schematicamente la forma delle volte non costruite (*formerets*).

Nelle navatelle, come nella nave di mezzo, mancano le arcate trasversali (*doubleaux*), ma a ridosso delle pareti in corrispondenza dei piloni rimangono i peducci composti di un capitello pensile, che serve di partenza a tante arcate cieche per quante sono le campate.

Egual sistema si manifesta nella grande nave nella muraglia separatrice del presbiterio. L'arcone trionfale si schiaccia, perché girato erroneamente al primo ordine invece che al secondo, lasciando così la traccia dell'arco cieco a ricordare la curva che avrebbe dovuto seguire la crociera. Ed anche questo difetto si deve alla timidezza dei nostri costruttori, che avrebbero altrimenti dovuto slanciare troppo in alto la copertura del presbiterio. Infatti tutta la zona al di là dei tre archi trionfali risulta enormemente schiacciata, benché coperta di volte, concorrendo ad aumentare il difetto il forte sollevamento della cripta.

Questa specie di transetto senza sporgenze laterali si divide in tre campate in prosecuzione delle navi mediante archi spezzati in chiave di m 10 di luce. Nella campata di mezzo si sviluppano due volte ad ogiva contigue dai robusti costoloni in pietra (*croisée d'ogives*). Negli altri due spazi rettangolari semplici volte a crociera fanno pensare ad un completamento posteriore o ad un restauro.

Un altro segno chiarissimo dell'opera delle maestranze borgognone è nelle cornici di coronamento della basilica. Si sono conservate nei due corpi delle navatelle, sul fianco della nave maggiore che guarda il chiostro e sui timpani dei prospetti anteriore e posteriore; scomparve la cornice superiore rivolta al grande piazzale in seguito a balordi restauri (*fig. 243*). Le due cornici più basse si compongono di una robusta gola dritta sostenuta da mensole, in vario modo tagliate nella fronte, ma tutte raccordate nei fianchi con superfici curve che in proiezione orizzontale presentano l'aspetto di semicerchi (*fig. 244*). La loro forma è troppo originale e caratteristica perché possa confondersi con altre decorazioni del genere. Il Viollet-le-Duc<sup>2</sup> definì questa cornice: "*la corniche franchement bourguignonne*" e l'Enlart<sup>3</sup>, a cui sfuggì lo studio di questo monumento, ne descrisse numerosi esempi francesi ed italiani, senza però assegnare ad essi un nome particolare<sup>4</sup>. Noi col Viollet-le-Duc la chiameremo *cornice borgognona*, ben lie-

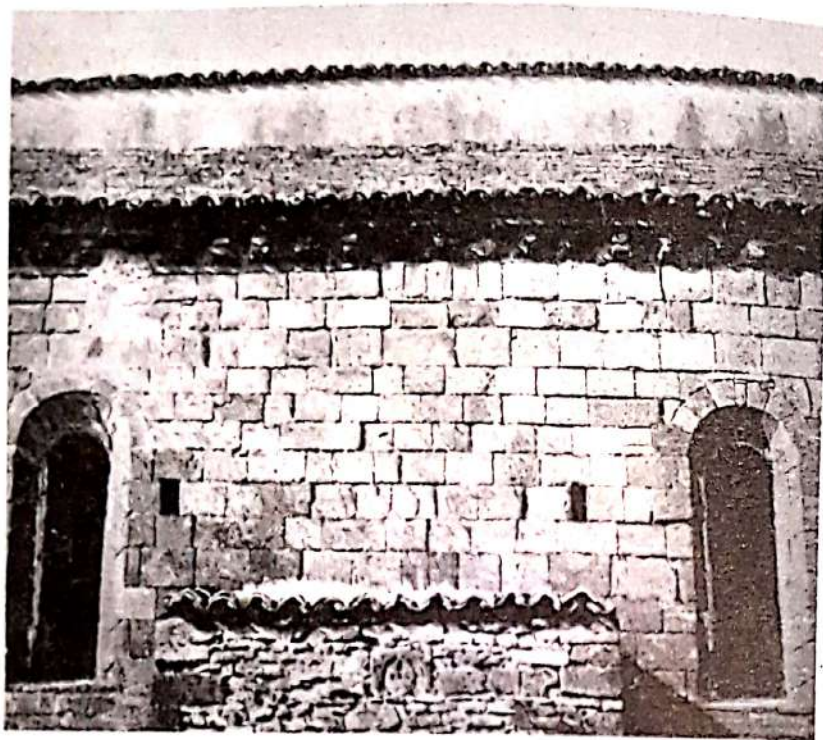


Fig. 243 – Fossacesia:  
S. Giovanni in Venere -  
Fianco di destra

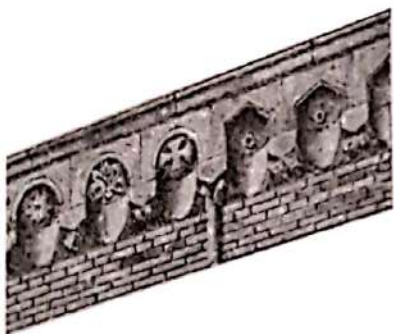


Fig. 244 – Fossacesia:  
S. Giovanni in Venere -  
Cornice borgognona

ti di averne trovato un ricco esemplare in Abruzzo, forse anteriore alla stessa Fossanova fondata nel 1187.

Il coronamento della nave maggiore assume una maggiore importanza, dal lato del chiostro, collegandosi con l'architettura del fianco. Una semplice cornice sagomata a gola dritta corre a lungo sulla parete all'altezza del piano d'imposta delle finestre a tutto sesto, gira a guisa d'archivolto intorno ad ognuna di esse ove finiscono i cunei dell'apparecchio, poi nei punti dove torna a correre in piano a destra e a sinistra di ogni archivolto sostiene su piccole basi fusti di colonnine che raggiungono il coronamento e vi si innestano (fig. 245).

Una lunga fila di mensole borgognone ricche di sculture e di capricci variati è disposta in modo che ad ogni colonnina coincida una mensola, che prende così la funzione di capitello. Le arcatine ben rilevate sono per lo più a sesto tondo e portano al di sotto fiori, stelle, croci ed emblemi diversi a forte rilievo. Al di sopra una gola dritta schiacciata completa la decorazione.

Fig. 245 - Fossacesia:  
S. Giovanni in Venere -  
Fianco di sinistra

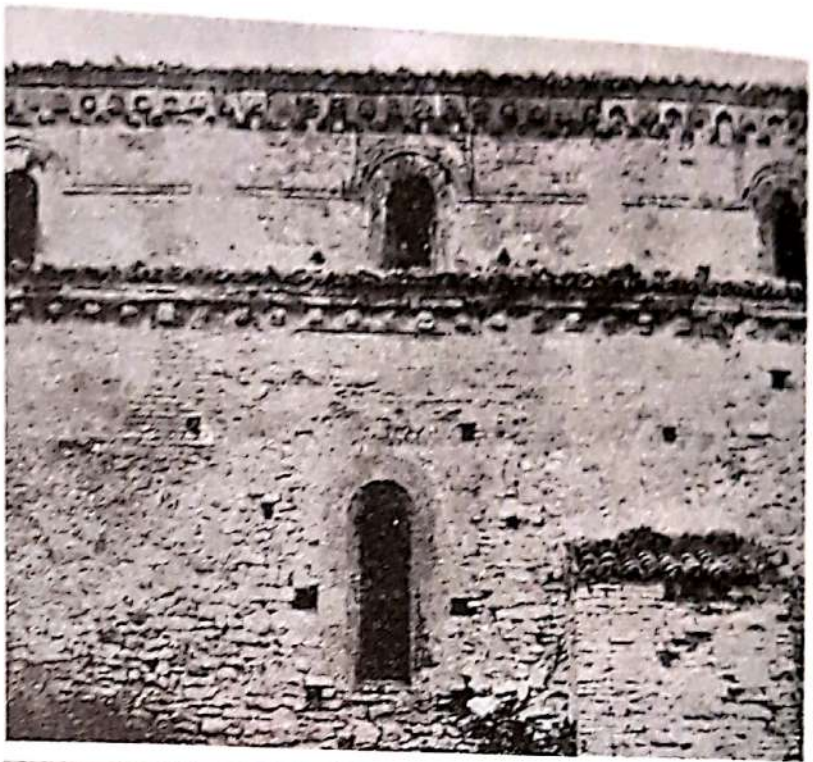


Fig. 246 - Fossacesia:  
S. Giovanni in Venere - Prospetto



Un'eguale cornice serve da coronamento ai timpani dei due prospetti di questo corpo centrale, facendo risaltare una particolarità di questo esempio di copertura a lievissima pendenza nelle due falde. Questi timpani risultano così depressi da costituire una nota caratteristica di San Giovanni in Venere (fig. 246). La stessa pendenza lievissima ebbero i pioventi delle navatelle, che però i restauratori si affrettarono a deturpare con muratura aggiunta. Ma, tranne i coronamenti di queste due fronti, le grandi finestre, il portale maggiore, le absidi furono per quel tempo opere così grandiose da non potersi completare nel breve correr degli anni di questo secolo; le vediamo perciò svincolarsi dalle strette dell'arte borgognona (fig. 247). Probabilmente il disegno della chiesa fu portato a Fossacesia quando nella Borgogna non era ancora completamente sviluppato l'organismo gotico, o, più probabilmente ancora, nella nostra badia, o in omaggio alle tradizioni



Fig. 247 - Fossacesia  
S. Giovanni in Venere.  
Prospetto absidale

locali o per la mancanza di abili operai, si volle studiare un adattamento di questo organismo alla basilica latina.

Così i pilastri rettangolari furono incavati agli spigoli per mettere in evidenza la lesena frontale, gli archi divisorii furono girati metà a sesto acuto depresso, metà a sesto tondo, e le colonnine, poggiate sui *culots*, salirono fino al capitello in attesa delle volte.

In pochi anni Odorasio II poteva gloriarsi di aver innalzata la più grande chiesa abbaziale degli Abruzzi. Lo spronarono a far presto l'ambizione di lasciare una traccia imperitura del suo governo o forse piuttosto le stesse maestranze borgognone che si recavano in Puglia e, particolarmente, a Barletta, ove sorgevano grandi edifici a volta per merito della loro scuola. Certo è che il monumento ci dà l'impressione di un grande sforzo compiuto in uno spazio di tempo relativamente breve. Lo dice il fatto che le decorazioni del prospetto, delle absidi e delle porte laterali furono compiute a pochi anni di distanza con altro criterio artistico e sopra tutto lo dimostra l'impiego tumultuario dei materiali. Mentre la chiesa all'interno appare in gran parte rivestita di pietra lavorata, all'esterno tutti i materiali vi trovarono posto. La pietra concia si adoperò nel fianco di destra e nella parte bassa del prospetto, la cortina di mattoni servì a completare l'edificio alternandosi con la pietra da taglio, invariabilmente impiegata nelle cornici, nelle cantonate e nelle spalle delle finestre.





Fig. 248 - Civitella Casanova:  
Abbazia - Torre del monastero

Fig. 249 - Civitella Casanova:  
Abbazia - Interno della chiesa



Fig. 250 - Civitella Casanova:  
Abbazia - Prospetto della chiesa



Abbadia di Civitella Casanova (a. 1191). - Nella montagna del comune di Civitella Casanova i ruderi di un monastero cistercense compongono un paesaggio molto pittoresco, ma purtroppo non rappresentano che le misere vesti di una grandezza caduta.

Scrivono il Bindi<sup>5</sup>: "La celeberrima Badia di Casanova venne edificata nel 1191 in diocesi di Penne dalla Contessa Margarita, madre di Berardo II Conte di Laureto e di Conversano. Appartenne all'ordine *Cistercense* ed ebbe in *feudum antiquum* il castello di Rossi, quello di Civitella, la terra di Carpineto, di Fara, di Cretano, di Vestigia, di Brittolli e l'isola di Tremiti. Possedeva beni fino a Lucera di Puglia".

Il monastero ebbe vita floridissima per oltre sette secoli e si rese celebre per le opere d'arte e i libri miniati al tempo dell'abate Erimondo. Poi decadde, finché nel 1807 venne spogliato dai cittadini di Civitella Casanova.

I ruderi che ne rimangono si dividono in due gruppi che sembra fossero racchiusi da un'unica cinta; in quello superiore emerge una poderosa torre quadrata mancante del coronamento, la quale ha tutti i caratteri di opera di fortificazione (fig. 248), nell'altro si riconosce la chiesa circondata dai locali del monastero che si nasconde sotto un balzo della montagna. Lo stato rovinoso di queste mura, tra cui vivono miseramente dei coloni, non permette di ricostruire idealmente la grandezza del fabbricato. La chiesa non era vasta, ma nelle parti meglio conservate dimostra una buona costruzione in opera mista di pietra concia e di mattone. L'aula era ad una nave rettangolare, coperta con una volta massiccia che è totalmente crociata, e girava a botte con sesto acuto. Dall'aula, passando sotto un arco di trionfo ogivale (fig. 249), conservato in piedi per la buona costruzione laterizia, si accedeva al presbiterio, di pianta rettangolare larga quanto l'aula. Ne rimane qualche tratto delle muraglie e della copertura voltata a botte. Il prospetto della chiesa rimane deturpato nella parte alta da rifacimenti e da demolizioni, sicché il taglio ad angolo acuto che presenta la muraglia nella sua elevazione e la finestra rettangolare che è nel mezzo debbono considerarsi come non appartenenti alla costruzione cistercense (fig. 250).

Soltanto il portale si mantiene abbastanza integro, con gli stipiti a mensole orecchiate e l'architrave in buona pietra da taglio formanti la mazzetta del vano. Un guscio che corre sugli spigoli tutto in giro e lega i tre elementi facendone una cosa sola costituisce l'unica decorazione dell'ingresso. Al di sopra in una pietra, forse spostata dal luogo d'origine, è un *Agnus Dei* a bassorilievo.

Null'altro d'importante nella chiesa, al di fuori di un ammasso di macerie che ne invade tutta l'area e tra le quali con paziente scavo potrebbero ritrovarsi i pezzi più interessanti della decorazione.

Sulla sinistra dell'abside quadrata una porta immette in un locale ad uso di sacristia, coperto da volta a crociera d'ogiva con costoloni sporgenti, che comunica con altri locali mediante una porticina a mensole orecchiute. Al di sopra sta il campanile mancante della parte superiore, composto di un muro rettangolare decorato con cornice in pietra, là dove, dividendosi in tre piloni, formava le arcate campanarie.

Lo stato di sfacelo dell'edificio e le trasformazioni subite prima di essere abbandonato nei primi anni del secolo decimonono c'impediscono di venire a conclusioni importanti. Ad ogni modo, sia nella pianta della chiesa a coro quadrato e nel sistema costruttivo, sia nei pochi particolari osservati, noi vediamo chiaramente che siamo in presenza di uno dei primi esemplari di architettura borgognona giunti in Abruzzo. L'impiego del sesto acuto *in terzo punto* (*en tiers point*)<sup>6</sup> e nell'arcone trionfale e nella volta a botte (*berceau brisé*) dimostrano che la chiesa fu costruita dai maestri di Citeaux quando già lo stile borgognone era nel suo completo sviluppo.

**Santa Maria di Atri** (ultimo quarto del XII sec.). — Parlando dell'opera delle maestranze benedettine nella prima metà di questo secolo notai come i lavori di Santa Maria di Atri, cominciati attorno al 1100, procedessero assai lentamente, desumendolo dal fatto che l'elevazione del tempio al di sopra della cripta appare stilisticamente informata a regole usate in Abruzzo più tardi.

E fu probabilmente a causa di questa lentezza che alle vecchie maestranze, ritenute insufficienti, se ne aggiunsero di nuove, per dare maggiore impulso alla costruzione e introdurre sistemi più moderni.

Era già sorta la muraglia posteriore della chiesa con le decorazioni liberatoriane e con essa forse tutta la parte presbiteriale era stata innalzata nelle tre ultime campate delle navi destinate a sostituire le absidi assenti. Lo dimostrano la differente forma dei piloni presso il coro e di quelli delle navate, i due archi a sesto tondo che s'aprono nei fianchi del coro medesimo, occupando solo la metà anteriore dei lati, e sembrano piuttosto un pentimento o un ripiego per chiudere dalle due parti quest'area. Tali archi spiccano da mostruosi capitelli decorati di foglie piene e rigide che indicano tutta la decadenza a cui era giunta la scuola dei Benedettini.

I nuovi maestri presero la direzione dell'opera attorno al 1165, nell'epoca in cui le prime forme dell'architettura borgognona giungevano a San Giovanni in Venere con l'uso dell'arco acuto e dei piloni polistili. L'edificio doveva sorgere così ispirato alle nuove regole venute di Francia, cioè su piloni rettangolari con pilastri o semicolonne addossate sulle quattro facce, capaci di sostenere le arcate divisorie delle navi e le arcate trasversali (*doubleaux*), tutte a sesto acuto, fatte per rinserrare le altissime crociere ogivali. Ma la realtà non corrispose alle buone intenzioni, in quanto tutto lo schema dell'architettura borgognona risultò scollegato, sproporzionato e scorretto a causa della incapacità dell'architetto che ne tracciò le linee.

Lo schema equilibratissimo di San Giovanni in Venere fu qui sviluppato con ardimento nuovo, ma con altrettanta imperizia. Queste pilastrate costruite a mattoni, troppo esili per l'altezza a cui giungono e la vastità delle campate, rappresentano l'opera più ardità del secolo duodecimo in Abruzzo, ma non l'opera più bella (*fig. 251*). Le arcate divisorie delle navi spinte a così grande altezza deformarono l'organismo cistercense, superando con il loro sesto acuto il piano dei capitelli delle semicolonne portanti gli archi trasversali della grande nave (*fig. 252*). Le volte a crociera su costoloni a triplice toro posanti su peducci a piramide rovescia, le quali, a quanto sembra, furono costruite soltanto nel 1824, dimostrano nella loro forma difettosa tutti gli inconvenienti derivati da un organismo errato che malamente si prestava a sorreggerle<sup>7</sup>.

*Fig. 251 - Atri:  
S. Maria - Interno*

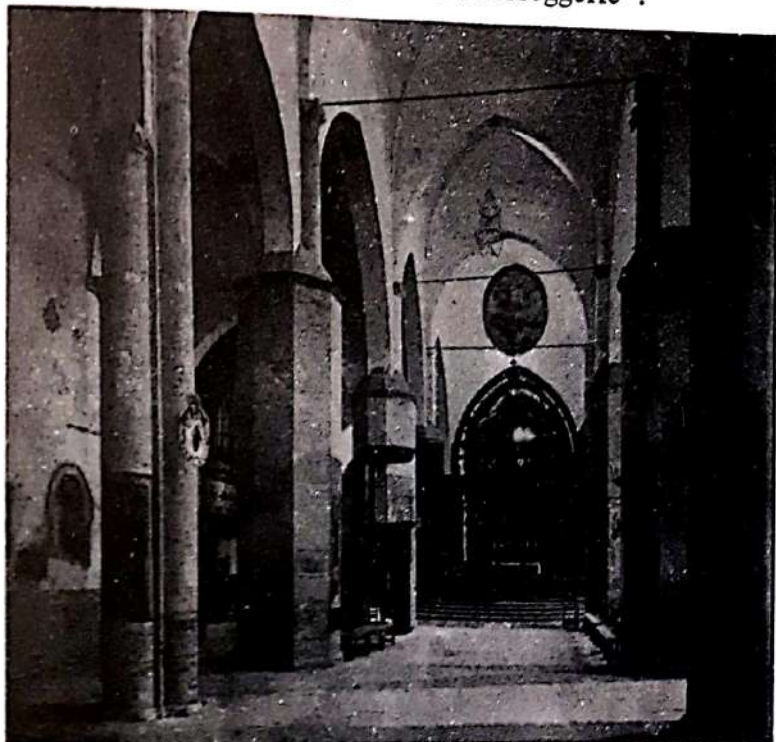




Fig. 252 - Atri  
S. Maria - Particolare dell'interno

Sembra che l'abilità dei maestri seguaci delle regole borgognone fosse riconosciuta insufficiente fin dal corso della costruzione, perché furono chiamate a concorrere alla grande opera anche le maestranze di Casauria, la cui fama s'era sparsa per l'Abruzzo nella fine del secolo. Questa scuola portò in Atri la gentilezza delle sue decorazioni, lavorando a fianco dei maestri francesi, come era avvenuto anche a Casauria.

I due stili nella zona presbiteriale di Santa Maria si avvicinano, si specchiano quasi uno nell'altro, senza confondersi o mescolarsi. Si osserva ciò nei piloni ai lati dell'arco che chiude il coro al di sopra del ciborio, contro i quali poggiano semicolonne di differente altezza e stile (fig. 253).

Quelle dell'arcone frontale sono di schietta scuola Casauriense, come si deduce dai bellissimi capitelli a foglie di palma profondamente solcate nelle nervature e da tante altre caratteristiche che in seguito potrò illustrare, mentre le semicolonne su cui poggiano i due archi normali al primo, formanti divisione delle navate, hanno capitelli schiacciati, adorni di quattro foglie angolari piene che si ricurvano in grandi sfere sotto il peso di un enorme lastrone rettangolare. Sono questi gli unici capitelli che abbiano carattere schiettamente borgognone. I pochi elementi ornamentali sparsi in tutti i capitelli delle semicolonne indicano ancora l'impiego delle maestranze benedettine, che ripetono con maggior ricercatezza le forme goffe e dure delle palme stilizzate nei capitelli del chiostro.

Queste osservazioni critiche, mentre mi hanno dimostrato che l'innalzamento della parte più antica verso il presbiterio era avvenuto con palese intenzione di imitare il nuovo stile inaugurato dai Benedettini di San Giovanni in Venere, mi danno anche ragione di ritenere che questo periodo di attività intorno alla cattedrale si svolse

Fig. 253 - Atri:  
S. Maria - Particolare del presbiterio



nell'ultimo quarto del secolo duodecimo, quando cioè nessun edificio veramente tipico dello stile borgognone era sorto in Abruzzo, ed i maestri non avevano ancora trovato un'architettura di transizione fra il romanico e il gotico.

Solo più tardi con Santa Maria d'Arabona (a. 1208) giungevano in Abruzzo le forme più complete di Borgogna.

## NOTE

<sup>1</sup> I piloni divisorii delle tre navi nei recenti saggi sono apparsi costituiti di un regolare apparecchio di conci in pietra bianchissima. Anche tutto il resto di quest'interno, creduto dal Bertaux costruito in mattoni, lascia vedere al di sotto delle numerose tinteggiature la precisa fattura di una cortina di pietra da taglio.

<sup>2</sup> *Dict. d'Arch.*

<sup>3</sup> *Origines françaises de l'architecture gotique en Italie*, Paris, 1894.

<sup>4</sup> Talvolta la chiama *cornice borgognona a mensole incavate* (à modillons échancrés).

<sup>5</sup> *Mon. Stor. ed Art.*, p. 553.

<sup>6</sup> Chiamano così i Francesi quell'arco acuto in cui le due curve hanno il raggio eguale ai due terzi della corda.

<sup>7</sup> La notizia ci è data da un'iscrizione presso l'ingresso maggiore della chiesa. Essa dice così: "Mnemo-

synon" — "Dominicus Ricciardone Hat. et Piun. Ecclesiarum Episc. Beneficientissimus Tectum Templi Huius Gotici Quod Operis Exemplar Averruncatione Temporis Labens Fatiscensq. In Fornicem Concameratum Opere Lateritio Transmutandum Muniendumq. — A. D. 1824. Hoc Grati Animi Monumentum Patrie Decuriones Populusque Ponunt".

LA SCUOLA CASAURIENSE

**San Clemente a Casauria (a. 1176-1182).** – Anche quando il tardo risorgere dei monumenti sembra oscurare le orme del passato, raramente avviene che in uno studio sistematico dei materiali non si riconoscano le testimonianze dei periodi precedenti. Così la storia della grande badia quale risulta dal “*Chronicon Casauriense*”, presa a guida di investigazioni archeologiche intorno ai restauri e alle aggiunte avvenute nel decimo e undecimo secolo, potrebbe esser fonte di studi fecondi e di nuove importanti conclusioni.

Nel 920, essendo abate Ittone, il monastero fu spostato dagli Agareni, “*gente videlicet et crudeli*”<sup>1</sup>.

I monaci ricorsero a Berengario, che confermò i loro beni, e riconquistata una relativa calma, nel 951, essendo eletto abate Ilderico, posero mano alla ricostruzione della chiesa, che sembra fosse compiuta alla morte di lui nel 970. I lavori forse non uscirono dal campo di un completo restauro dell’edificio dell’ottavo secolo, oramai malandato, sia per essere costruito con materiali raccogliutici, sia perché colpito gravemente dall’incursione degli Arabi.

Ma tale restauro, benché svolto nel periodo di diciannove anni e in modo da affaticare notte e dì il solerte Ilderico<sup>2</sup>, sembra non fosse per assicurare vita duratura agli edifici, che nel 1025 erano già in deplorabile stato, mentre il monastero era ridotto a grande povertà<sup>3</sup>. L’abate Guido, che dal 1025 al 1045 resse il monastero e lo fece ricco di nuove donazioni e di acquisti, non si sa che intraprendesse nuovi restauri. Tra il 1076 e il 1079 i Normanni, per opera principalmente di Ugo di Malmozzetto, perseguitarono e spogliarono l’abbazia. L’abate Trasmondo, Vescovo di San Pelino, imprigionato, i monaci furono dispersi e non tornarono che al tempo dell’abate Giovanni, altro Vescovo di Valva, che poté arricchire la basilica di una chiusura presbiteriale con l’iconostasi di cui oggi non rimane traccia<sup>4</sup>.

Sotto la reggenza dell'abate Gilberto, creatura del Conte Malmozzetto, l'abbazia, spogliata in gran parte dei suoi tesori andò nuovamente in rovina, per modo che il successore Grimoaldo non poté arrischiarsi per mano subito al restauro, ed alcuni edifici rimasero abbandonati fino a un nuovo periodo di lavoro, che fu tra il 1090 e il 1101. Il "Chronicon" in folio 238 ci dice che l'abate fece estirpare i virgulti che erano nati fra le rovine del monastero, che eresse nuove pareti e in breve spazio di tempo riparò la chiesa e le officine del monastero, non fino allo stato primiero, ma come gli fu dato di fare e nel miglior modo che stimò. Fece anche nel lato settentrionale al lato della chiesa un palazzo per abitazione degli abati, che fu decorato con varie pitture rappresentanti storie del Vecchio Testamento<sup>5</sup>.

I successori abate Gisone (a. 1113-1128) e Oldrio (a. 1128-1152) contribuirono ad arricchire il monastero e la basilica, il primo fabbricando la sacrestia, il secondo dedicandosi a rinnovare molte parti della chiesa poveramente decorate e ad ampliare le abitazioni<sup>6</sup>. Finalmente dopo un breve intervallo dalla morte di Oldrio, nel 1155 veniva eletto il grande Leonate che doveva portare a Casauria nuova era di splendore.

Il Calore<sup>7</sup> ne scrive così: "Corse allora un tempo assai propizio alla grandezza del monastero, e mentre tanto re Guglielmo quanto i papi andavano a gara per accordare ad esso concessioni e privilegi, ed i privati per far donazioni, l'abate Leonate dava prova di un'attività e di una intelligenza meravigliose. Egli, dopo di aver costruito oratori, consacrate molte chiese, rinnovati altari e cappelle; dopo di aver accresciuto la potenza del suo sodalizio, di essere stato creato diacono della Sede Apostolica, e chiamato a partecipare fra i diaconi cardinali al Sinodo celebrato in Roma da Papa Alessandro, poté pensare ad ornar di oggetti preziosi la chiesa e l'abbazia di San Clemente, e quindi a dar mano alla grande ricostruzione di cui restano ancora le splendide traccie".

L'inizio di questa insigne opera avvenne nel 1176, cioè venti anni dopo la sua elezione. Ce ne dà prova lo stesso "Chronicon" con queste parole "*Quando vero fundamenta posuit, erat annus incarnationis domini Millesimus Centesimus Septuagesimus Sextus*".

Ed aggiunge: "*Unde sic est versificatum:  
Hoc templum primo Ludovicus struxit ab imo  
Abbas quod clare Leonas cupiens renovare  
Cum voto magno dni fundavit in anno  
Milleno Seno Centeno Septuageno*"<sup>8</sup>.

Il giorno in cui Leonate si accinse a costruire la nuova chiesa può credersi che dell'opera di Ludovico Imperatore rimanesse la sola cripta, giacché i successivi restauri sembra avessero completamente trasformato la chiesa del nono secolo. E' probabile dunque che l'abate trovasse la convenienza di demolire la cadente basilica per iniziare il nuovo edificio.

Tuttavia, come già ebbero campo di provare, la chiesa primitiva non poté avere dimensioni di troppo differenti, specialmente per quanto riguarda la larghezza, da quelle della basilica attuale. Sembra probabile che questa prendesse una maggior lunghezza oltre che con lo spostamento dell'abside, indicato dalla cripta, con l'avanzamento del lato frontale che Leonate rinnovò dalle fondamenta.

Secondo il "Chronicon" l'abate, dopo aver raccolto somme di denaro e molti materiali e schiere di maestri e di muratori, incominciò la sua opera dal frontespizio con le tre porte; poi fece innalzare a volta il bellissimo portico e sovra esso edificò un oratorio da consacrarsi in onore di San Michele Arcangelo, della Santa Croce e di San Tommaso martire<sup>9</sup>, ma cessò di vivere prima di vedere compiuta la sua opera (a. 1182). Non si fa parola dell'interno della chiesa, né dell'abside, né di tante altre parti che hanno caratteri di contemporaneità; e credo che l'omissione del "Chronicon" non possa far dubitare nell'attribuire allo stesso periodo le opere relative al prolungamento subito dalle tre navate ed alla decorazione del prospetto posteriore. Lo giustificano l'uniformità di stile e la pietra gentile di Pescosansonesco comune a tutta quella parte del tempio ben distinta dagli altri materiali adoperati in altre epoche.

L'importanza della costruzione esigeva che un gran numero di artisti e di operai vi concorressero, onde nelle brevi parole del cronista "*magistrorum et cementariorum agminibus aggregatis*" noi dobbiamo intendere che tutte le forze vive di Abruzzo nel campo dell'arte fossero raccolte nel 1176 intorno alla badia di San Clemente. E l'esame analitico ci persuaderà come a quelle forze locali dovettero unirsi maestri forestieri venuti dalla Campania e dalla Francia a portare il frutto di nuove ispirazioni; ma fino a qual punto la grande scuola, formata dalla volontà di Leonate, seppe giungere nel breve periodo di sua vita intorno alla badia, sarà difficile leggere attraverso lo stato attuale dell'edificio.

Per nessun monumento d'Abruzzo si scrisse quanto per San Clemente, e tuttavia la sua storia edilizia non è ancor fatta. Gli studiosi, attratti dalla fama storica ed artistica di questo grande centro di cultura medievale, accorsero



numerosi, ma si trovarono come dinanzi ad una rocca inespugnabile agli attacchi della critica, perché le sue mura tenute gelosamente sotto l'intonaco e le sue mirabili sculture non si poterono finora sottoporre a rigorose indagini guidate da metodo scientifico.

Un primo sguardo alla basilica fa persuasi che l'opera di Leonate non giunse laddove mirava. L'aula divisa in tre navi, pur elevandosi con la sua massa centrale molto in alto, doveva rimanere a copertura in piano. Il corpo della nave di mezzo, che nella parte anteriore si erge maestoso sulle navatelle attaccandosi al portico, ci fa vedere come doveva completarsi l'aula, che per la metà posteriore rimase a minore altezza. Icnograficamente le due parti sono eguali e composte dello stesso numero di arcate, cioè quattro per lato (fig. 254). Un arcone le divide nettamente, quasi arco di trionfo destinato a limitare le due zone, incorporandosi talmente con i suoi piedritti all'organismo della chiesa, da escludere la supposizione, espressa da taluno, che esso appartenga a opera di rinforzo posteriore.

La zona presbiteriale con la grande tribuna formò il transetto mediante lo spostamento della linea di fondo all'infuori delle muraglie della cripta di Ludovico II; sicché ne risultarono tre grandi campate rettangolari, di cui quella centrale conservò all'incirca la larghezza della nave di mezzo, secondo la regola dei nostri Benedettini, e le laterali, contro l'uso comune, formarono le braccia sporgenti di un transetto. La copertura di questa zona, come dimostrano i piedritti rimasti, doveva innalzarsi a grande altezza con volte a crociera su arcate semicircolari.

Il terremoto del 1348 molto danneggiò l'abbazia; e il restauro eseguito alla chiesa un secolo dopo e altre vicende edilizie contribuirono ad alterare e amputare il vecchio monumento, sicché solo uno studio paziente dei particolari potrà indicarci quali sono le parti rimaste che si debbono attribuire al tempo di Leonate.

Nella prima metà dell'aula che va dal prospetto all'arcone trionfale troviamo dunque la forma più completa del tempio sicuramente enunciata nell'architettura esterna, ma ancora ineguale e malsicura nella struttura interna. I piedritti non sono uniformi a un tipo medesimo, si direbbe anzi che l'architetto procedesse per tentativi. Due lesene contro le muraglie iniziano le arcate; vengono poi piloni rettangolari e mistilinei confusamente adoperati. I tre piedritti del lato destro fissano il tipo più comune iniziato dalle lesene, che è costituito da un apparecchio di conci rettangolare terminato da cimase o capitelli informati ad un unico stile decorativo proprio di Casauria.

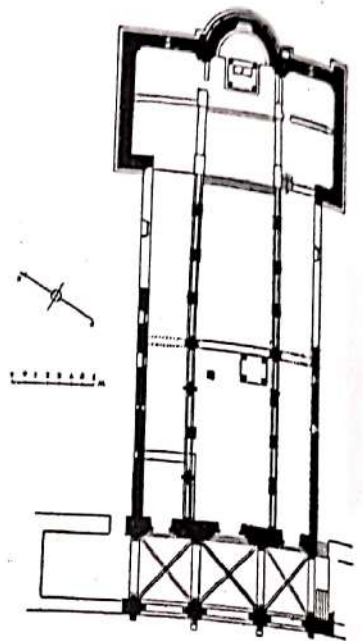


Fig. 254 - Castiglione a Casauria: S. Clemente - Pianta

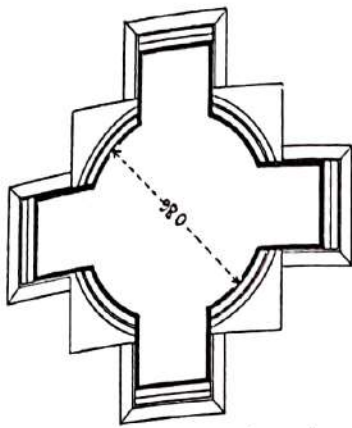


Fig. 255 - Castiglione a Casauria:  
S. Clemente -  
Sezione orizzontale di un pilone

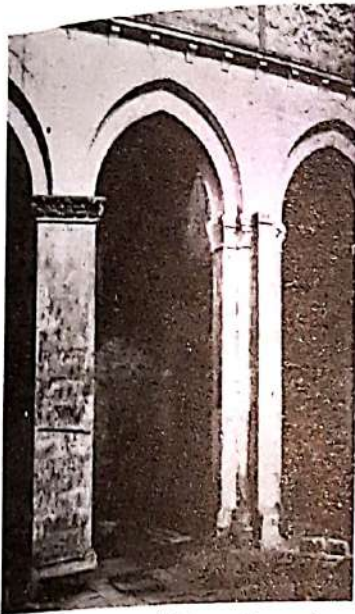


Fig. 257 - Castiglione a Casauria:  
S. Clemente -  
Il e III pilone di sinistra

Fig. 258 - Castiglione a Casauria:  
S. Clemente -  
Lato di destra della navata



Gli altri tre piedritti dal lato opposto presentano la varietà di alternare il tipo mistilineo con quello quadrato. Il primo di questi piloni ed il terzo risultano dalla fusione di una colonna con quattro pilastri ad essa legati in forma di croce (fig. 255). I pilastri che si innestano ai fusti cilindrici servono da piedritti ai sottarchi, ma rimangono oziosi avanti e dentro la muraglia (fig. 256). E' un concetto fedele alla stessa ispirazione borgognona, che creava i supporti, caratteristici tanto a San Galgano quanto a Casamari, innestati alle semicolonne del transetto per tenere appesa la cartella del candelabro pasquale<sup>10</sup>. Nel caso particolare di Casauria nei supporti inutilizzati dobbiamo quanto mai vedere un inizio di piedritti destinati a continuare su per la muraglia e servire d'appoggio a quell'elemento sommamente caratteristico dello stile borgognone che è la volta (fig. 257).

Le arcate a sesto acuto, *in terzo punto*, sono doppie da ambedue le facce della muraglia, e cioè composte di arco e contro arco concentrici, in modo che il sesto più grande si mantiene al vivo della parete, mentre il più piccolo rientra alquanto nella grossezza del muro. Ne abbiamo di simili in molti monumenti borgognoni ed anche in Italia a Barletta ed a Fossanova (*arcades biseautées*)<sup>11</sup>. Dopo le prime quattro arcate seguono i due piloni mistilinei sorreggenti l'arcone di trionfo, costituiti da un pilastro rettangolare a cui si addossano due semicolonne. Questo concetto si trasforma secondo le regole borgognone, giacché le semicolonne rimangono a sostenere le arcate dei sottarchi, come in tante chiese benedettine, ma il nucleo del pilone s'innalza sulla muraglia aggettando notevolmente in forma di piedritto con spigoli smussati e con ufficio ben chiaro di servire di appoggio a tre archi trasversali delle navate<sup>12</sup>.

La costruzione uniforme e ben collegata dell'apparecchio dei conci è tale da escludere a priori la possibilità di più tarde modifiche; e poi non potremmo in nessun modo immaginare le due semicolonne con i due mezzi capitelli disposti a differenti altezze senza questo nucleo centrale creato contemporaneamente.

Circa la mescolanza dei due tipi differenti di piloni nella chiesa è da osservare che i piedritti a sezione rettangolare hanno dimensioni troppo grandi in rapporto all'imposta degli archi sostenuti e non armonizzano con la leggerezza delle arcate, secondo quelle regole di estetica tanto rigorosamente osservate nel portico della basilica. Il semplice confronto di due sostegni così differenti messi l'uno vicino all'altro ci fa persuasi che i piloni rettangolari escono,

con le loro forme massicce, dallo stile fissato dai vari elementi borgognoni che dovevano comporre l'architettura interna del tempio.

Potrebbero quindi essi rappresentare un pentimento di Leonate, o meglio una variante avvenuta all'arrivo dei grandi ornatisti che decoravano il portico, quando cioè le forme semplici e schematiche dell'architetto borgognone apparivano di già in qualche pilone troppo in contrasto con la ricchezza romanica ideata nel prospetto<sup>13</sup>.

La differenza esistente fra i nudi capitelli dei piloni a croce, somigliantissimi a quelli delle navate del Santo Sepolcro di Barletta<sup>14</sup> (ultimo quarto del XII secolo), e gli altri ricchi di ornati che sormontano i piloni rettangolari e le semicolonne mi sembra così stridente e persuasiva da avvalorare questa ipotesi. In tal caso la costruzione, ispirata da principio alle regole borgognone, avrebbe subito per ordine dell'abate modifiche tendenti a far scomparire le eleganti forme francesi sotto una più ricca veste ornamentale. E alcuni dei piloni cruciformi potrebbero, per le loro dimensioni, essere ancora contenuti entro il rivestimento in apparecchio che forma i grandi fusti parallelepipedi (*fig. 258*).

Un elemento importante della nave centrale è una cornice molto aggettante che corre al di sopra delle arcate da ambo i lati fino al muro di facciata. E' composta di un listello e di una gola diritta sporgenti su mensole tagliate a quarto di cerchio con caratteri propri dell'arte borgognona.

Essa non ricorre perfettamente con altra cornice più piccola posta sulla parete interna del muro di prospetto. L'apparecchio in pietra concia prosegue in alto sulle due mura laterali fino a comporre le eleganti finestre oblunghe a strombatura interna ed al piano di posa del tetto.

La stessa uniformità di struttura non ricorre nelle muraglie delle navatelle, ove si legge chiaramente una interruzione dell'opera di Leonate. La cortina in pietra concia sorge nel lato esterno della muraglia di sinistra sopra una forte base in pietra da taglio solo per la parte anteriore della chiesa, e nemmeno per tutta l'altezza della muraglia.

Il completamento della costruzione fu fatto con una stessa opera di pietrame informe, onde se ne può trarre la conseguenza che esso corrisponde all'incirca all'epoca della sospensione dei grandi lavori. Sembra che quest'opera di completamento si debba attribuire al sacrista Berardo, che ci lasciò questi versi incisi in due lapidi incastrate nel muro sovrastante alla cortina:

+ ANNIS MILLENIS CENTENIS OTVAGENIS P (Ius?)  
QVATVOR HIS IVNCTIS DEVS HIC MISERERE SEPVLTIS.



*Fig. 256 – Castiglione a Casauria: S. Clemente - Lato sinistro della nave maggiore*

+ HOC OPVS EGREGIUM FECIT SACRISTA BERARDVS  
PRO QUO NEMO PRECES SIT XPO FUNDERE TARDUS.

Oltre a ciò le mura delle navatelle appaiono sopraelevate in epoca più tarda, quando la vecchia copertura a tetto fu innalzata. Il fatto, come in tante altre chiese d'Abruzzo, è testimoniato dall'apparire, al di sopra delle arcate da ambo i fianchi della nave maggiore, di quel tratto di cortina destinato a rimanere all'esterno. Al limitare di queste zone di conci rimane una cornice a scivolo che fungeva da gocciolatoio alla parete laddove si attaccavano le tettoie, ed esistono ancora le mensole su cui poggiavano travi a lungo per l'appoggio dei correnti ed i buchi per l'attacco delle corde (fig. 259).

Il corpo della navata di mezzo per quel tratto che si eleva al di sopra delle navatelle si arricchisce all'esterno di un elegante partito architettonico tratto dalla basilica di San Giovanni in Venere. L'artista volle che le finestre a sesto tondo a strombatura esteriore fossero anche qui collegate con la decorazione delle muraglie, e così all'imposta delle arcate fece correre una cornicetta che a qualche distanza dal ciglio gira in modo concentrico al vano per creare una larga mostra (fig. 260). Il listello della cornice in questo giro semicircolare si allarga a formare arco falcato, allo stesso modo che vedemmo nell'archivolto della maggior finestra absidale di Santa Maria di Ronzano. E laddove la cornice, lasciando la linea orizzontale, risvolta per iniziare i vari semicerchi vediamo distaccarsi piccole basi attiche e leggerissimi fusti di colonnine, che salgono a ridosso della cortina per scompartire verticalmente lo spazio in campate eguali e raggiungere il coronamento.

Ad ogni campata corrispondono tre arcatelle a sesto variato, poggiate sui capitelli delle colonnine e su mensole adorne di decorazioni fantastiche. Un senso nuovo di freschezza e di genialità sembra aver ispirato la creazione di forme e di rappresentazioni plastiche mai finora combinate con tanta fortuna (fig. 261).

Nei capitelli vi è mescolanza di tipi schiettamente originali di Casauria e di tipi ispirati a modelli francesi; nelle arcatelle il sesto tondo, il sesto acuto, il sesto bilobo e trilobo con archivolti adorni di gusci, di bastoni, di fiorellini, di spizzature, hanno felicissime rievocazioni degli elementi di scuola Valvense che tanto s'erano diffusi in Abruzzo. Ogni mensola tiene sospesa una decorazione fantastica che va dalla semplice foglia all'alberello fronzuto, dal bariletto alla figura umana, e ogni sesto racchiude un fiore, una pianta, un animale simbolico o una croce. In ambedue i coronamenti traspare la collaborazione di più artisti

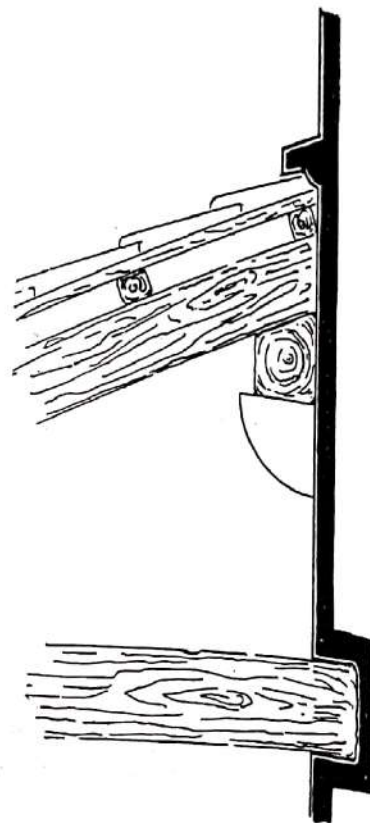


Fig. 259 - Castiglione a Casauria:  
S. Clemente -  
Attacco dei tetti delle navatelle

Fig. 260 – Castiglione a Casauria:  
S. Clemente - Fianco di sinistra



Fig. 261 – Castiglione a Casauria:  
S. Clemente - Fianco di destra



nella sapiente fusione di elementi italiani con elementi francesi. Il fogliame, che arricchisce alcuni capitelli e riveste le mensole, e il rosone quadrato, di una vigoria tutta speciale, appartengono alle nostre migliori scuole abruzzesi (fig. 262). Le forme di alcuni capitelli e di quasi tutte le mensole con la costola inferiore evidente e originata dalla fronte semiesagona, rappresentano la partecipazione dei maestri di Borgogna alla grande opera.

La seconda parte dell'aula, che va dalle arcate trasversali alla zona del presbiterio, non può attribuirsi né all'epoca di Leonate né a quella dei suoi continuatori. Certamente essa fu costruita dopo la morte del grande abate (a. 1182) per necessità di culto, cioè per avere un corpo di raccordo tra le due parti già complete che rendesse la chiesa officabile. Ma non ci è dato di sapere se tale continuazione possa attribuirsi allo stesso sacrista Berardo che lasciò le due lapidi nella parte anteriore (a. 1184). I terremoti e le altre



Fig. 262 - Castiglione a Caserta  
S. Clemente -  
Particolare del coronamento

sventure toccate alla badia sembra fossero causa di una ricostruzione di questo tratto, alquanto lontana dal duodecimo secolo, la quale ricostruzione, a giudicare da quanto vedremo, avrebbe riprodotto uno schema più antico.

Si ripetono altre quattro arcate in terzo punto, costruite da ogni lato con dimensioni e regole uniformi alle arcate precedenti. Sopra vi corre la continuazione di quella cornice in pietra da taglio che notammo più avanti ed è probabilmente una copia molto tarda, come sembra indicare la data del 1609 che vi è incisa a grandi cifre<sup>15</sup>.

Le quattro mura componenti questo tratto della chiesa e la parte contigua del transetto, sia per la costruzione in pietrame senza impiego di pietra da taglio, sia per la minore altezza rispetto alla parte anteriore dell'edificio, si dimostrano dunque opera di rifacimento che potrebbe riferirsi al principio del Seicento.

Leonate oltre che al prospetto della chiesa aveva dato mano al presbiterio, incominciando dal prospetto absidale e dalle muraglie del transetto. Internamente è visibile l'opera sua nel muro di fondo ai lati dell'abside, ove nei due tratti simmetrici erano stati innalzati i piedritti a fascio, necessari a scompartire la zona nelle tre campate.

Ma la grandiosità del disegno purtroppo non ebbe tempo di svilupparsi! Rimangono le grandi pilastrate angolari e intermedie senza gli appoggi corrispondenti dall'altro lato verso le navate, che fu completato in seguito senza nessun concetto artistico.

Le sontuose spoglie erano alterate e nascoste da posteriori

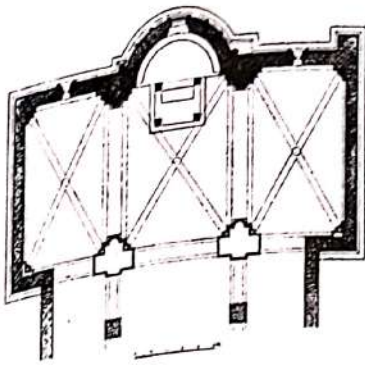


Fig. 263 - Castiglione a Casauria:  
S. Clemente -  
Pianta del presbiterio (ricostruzione)

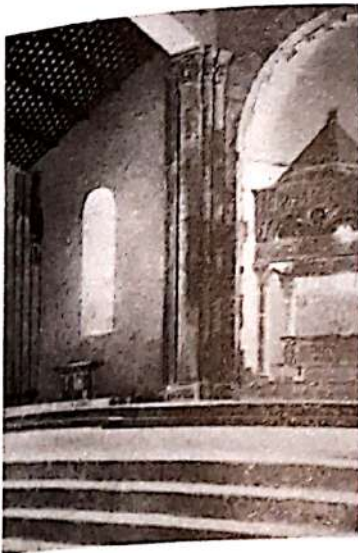


Fig. 264 - Castiglione a Casauria:  
S. Clemente - Zona presbiteriale

aggiunte, fatte per ricavare due cappelle, una sacrestia ed un campaniletto necessario a supplire la grande torre crollata nel terremoto del 1348.

Liberata l'aula presbiteriale dalle ingombranti murature, l'opera benedettina ci è tornata ad apparire nelle sue belle proporzioni<sup>16</sup>. Le pilastrate ai fianchi dell'abside si compongono di un nucleo rettangolare sporgente dalla parete circa 45 cm, il quale porta sulla fronte una semicolonna e sugli spigoli colonnine cordonali (fig. 263). I tre elementi formavano piedritto alle arcate trasversali del transetto, dove si ripetevano i sestri e contro sestri eguali a quelli delle navate. Dalle semicolonne partiva l'arco di 70 cm di spessore, e dalle colonnine angolari i due controarchi più elevati e concentrici, con una sporgenza di 30 cm da ogni lato, venivano a comporre l'arco *biseauté* come nelle navate (fig. 264).

Le volte a crociera dovevano essere a costoloni nascenti dai piedritti cilindrici di 25 cm di diametro, ancora accantonati contro le pilastrate e agli angoli delle testate del transetto. Ogni parete aveva, all'uso benedettino, archi ciechi a spigoli rettangolari per arricchire di altre verticali il fascio dei piedritti<sup>17</sup>.

Sembra dunque che il tentativo di applicare l'organismo del gotico di Borgogna si arrestasse alle arcate divisorie delle tre navi e che tutto il resto della costruzione si attenesse al romanico discendente di Francia. L'arcone trasversale della grande navata, essendo di sesto semicircolare, non ammetteva il sesto acuto nell'arco di trionfo e nelle arcate della zona presbiteriale. Tuttavia l'organismo è lo stesso del gotico; ogni pilastrata ha basi e capitelli riuniti in un solo complesso, legacce in forma di piccoli anelli rilevati nel mezzo di fusti, che servono a stringere i vari elementi; le decorazioni floreali, mescolate ad animali, richiamano nei capitelli le stesse fantasie applicate nei piloni della navata centrale.

Volgiamoci all'esterno di questa zona presbiteriale ove la cortina di conci recinge i bracci del transetto e la grande abside, poggiando su alta zoccolatura fortemente sagomata. La copertura posticcia rovina l'effetto estetico, schiacciando barbaramente proprio quella parte dell'edificio che, secondo il piano primitivo, era destinata ad avere il massimo slancio (fig. 265).

Non vi è esuberanza di decorazione, ma la stessa nobiltà ed eleganza, la stessa esecuzione magistrale ammirata nel corpo della nave di mezzo. La zona basamentale non ha che le cinque finestre destinate ad illuminare la cripta; la zona superiore si arricchisce di due finestre a feritoia in





Fig. 265 - Castiglione a Casauria:  
S. Clemente - Prospetto posteriore

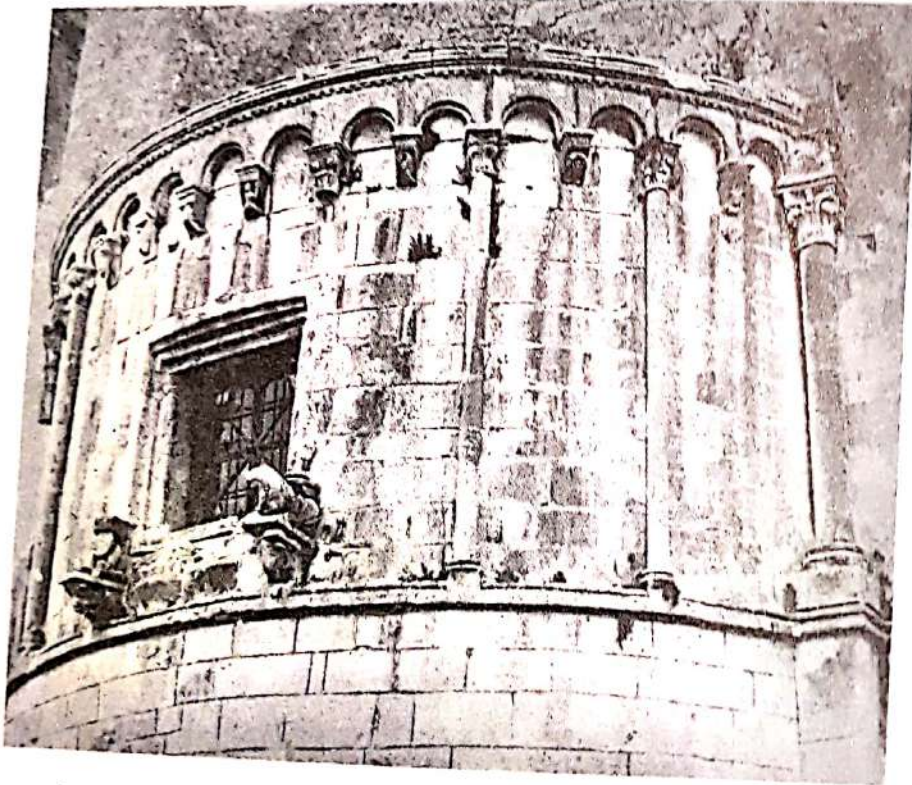


Fig. 266 - Castiglione a Casauria:  
S. Clemente - Particolare dell'abside

corrispondenza delle campate laterali del transetto e di un ordine di colonnine a ridosso dell'abside, disposto insieme al coronamento a comporre un'architettura analoga a quella dei fianchi della chiesa. Il giro della curva è chiuso in sette intercolumni comprendenti ciascuno due arcatelle della cornice, tranne quella centrale che ne abbraccia tre, per dar posto ad una finestra rettangolare. Ai lati di quest'ordine l'avancorpo absidale interrompe i

suoi spigoli per cedere il posto a due colonne di maggior diametro, le quali perciò sporgono dal massiccio della cornicina, che al di sopra dei capitelli riprende il suo andamento verticale. Sull'abside le due colonnine ai fianchi della finestra sono ricordate dalle basi poggiate su leoni accoccolati al di sopra di robuste mensole, arricchite da sottostanti aquile, e da uno dei capitelli rimasto li sospeso tra due arcatelle (fig. 266).

Sui capitelli e sulle mensoline ricche di sculture simboliche le piccole arcate di sesto tondo, addolcite agli spigoli da modanatura a guscio, trovano il loro finale in una cornice leggerissima intagliata a dentelli, eguale a quella del coronamento dei fianchi. Ed anche le feritoie del transetto palesano identità stilistica con la decorazione laterale della chiesa, perché composte degli stessi elementi usati nell'abside, cioè colonnine pensili su mensole con capitelli a foglie piene, ripiegate ad uncino, *cornice dell'abaco* lascia, archivolto sagomato che gira con la sporgenza dei capitelli attorno al vano dello strombo. Una particolarità di quest'abside è la copertura conica a grosse lastre sovrapposte in modo da formare tanti giri concentrici di gradini. La fronte della basilica è tutta occupata dal grandioso portico e dal piano superiore destinato ad oratorio di San Michele Arcangelo. La sommità della nave centrale si vede allontanandosi molto dal prospetto, ma i due piovanti del tetto e la nuda muraglia frontale non hanno veruna forma d'arte; sicché la fronte si riassume nel portico, le cui grandi arcate indicano la divisione interna, nel suo bel coronamento e nelle quattro bifore che si aprono su di una specie di attico in muratura mista. All'arcata mediana a sesto tondo, più ampia delle altre, corrisponde l'ingresso maggiore, adorno di un ricco portale; ai due archi laterali a sesto acuto corrispondono le porte minori che recano alle navatelle. Vediamo così anche in questo esempio, come a San Giovanni in Venere, razionalmente giustificato l'impiego dei due sestri, secondo che lo esigono le luci degli archi e il bisogno di conservare in piano la loro sommità.

Oramai può dirsi che l'architettura, a questo punto del suo cammino, accetta liberamente l'uso dei due sestri tondo ed acuto secondo che ragioni organiche ed estetiche lo richiedono.

L'Enlart<sup>18</sup> ed il Venturi<sup>19</sup> trovano che l'atrio di San Clemente riproduce quelli di Autun e di Saint-Philibert de Dijon; a me sembra che ne ripeta soltanto il grosso organismo. E poi, se il portico della cattedrale di Autun fu incominciato nel 1178<sup>20</sup> e quello di Digione appartiene,

come tutta la chiesa, all'ultimo quarto del duodecimo secolo<sup>21</sup>, potranno tutt'al più considerarsi contemporanei a quello di San Clemente, ma non anteriori a questo.

Il tipo di porticato francese venne in Italia più tardi, quando lo stile borgognone ebbe tra noi la maggior diffusione, e ne vediamo le copie nella chiesa abbaziale di Casamari e nella cattedrale di Piperno, dove avanti ai piloni esistono gli stessi speroni caratteristici di Saint-Philibert, fatti per contrastare le spinte degli archi trasversali o *doubleaux*.

Il portico di San Clemente sembra collegarsi più direttamente ad un altro simile, il quale dimostra come già molti anni avanti fosse entrato nell'animo degli architetti il senso della libera scelta dell'arco indipendentemente da ogni convenienza costruttiva. Intendo parlare del portico della cattedrale di Sessa Aurunca<sup>22</sup>, innalzato, a quanto pare, negli anni che seguirono il 1113, data di fondazione della chiesa<sup>23</sup>. Anche qui le tre arcate occupano tutta la larghezza della fronte in corrispondenza delle porte, ma l'arco maggiore nel centro è a sesto acuto, mentre i laterali più piccoli sono a sesto tondo, cioè proprio al contrario di quanto fu fatto a Casauria (fig. 267). A Sessa Aurunca l'architetto approfittò della maggior luce del varco centrale per girare un arcone a sesto acuto che prevalesse anche in altezza sugli altri due. La soluzione mi sembra più imponente. Qui come a Casauria le tre arcate poggiano su piloni polistili e si collegano con la facciata della chiesa



Fig. 267 – Sessa Aurunca:  
Prospetto della cattedrale

mediante archi trasversali e volte a crociera. In ambedue gli esempi questi sostegni sono costituiti da un pilone rettangolare portante su ogni faccia una colonnina addossata, in modo che quelle interne reggono gli archi trasversali delle crociere, quelli sui fianchi dei piloni originano larghe mostre decorative, e finalmente le quattro colonne di prospetto sostengono gli animali simbolici e le colonnine che salgono fino alla cornice di coronamento.

Tali analogie dimostrano che stilisticamente il portico della badia casauriense ebbe una grande affinità col portico della cattedrale di Sessa Aurunca, del quale ripete con maggior lusso di decorazioni il concetto e l'organismo. E se il lungo periodo che separa queste due opere (che potrebbe ridursi a pochi anni qualora si provasse che il portico di Sessa non sorse subito dopo la fondazione della chiesa, a. 1113) ci impedisce di pensare ad una contemporaneità delle due opere, si potrà pur ammettere che l'architetto di San Clemente, forse per espressa volontà dei Benedettini, si attenesse alle forme vedute e studiate nella città campana. Questa discendenza stilistica è anche dimostrata dal più libero sviluppo decorativo dei particolari architettonici, che rendono tanto pregiata la nostra basilica. Le colonne, che a Sessa hanno proporzioni tozze e ricordano nei capitelli un'arte più prossima a Bisanzio, prendono qui maggiore slancio e originalità nelle decorazioni. Quelle sul davanti dei piloni, appunto perché destinate a sostenere un lieve carico, sono più sottili e brevi delle altre e le due del centro hanno le basi sulla groppa di leoni accoccolati su alte zoccolature, mentre a Sessa le colonne, tutte indistintamente, sorgono su base attica posata direttamente sul terreno. A Casauria, come vedremo in seguito, la mirabile ricchezza decorativa risulta dall'impiego di elementi vari e multiformi che sono del tutto sconosciuti a Sessa Aurunca, dove i capitelli e le sculture delle tre grandi mostre rivelano un'arte meno progredita verso il nuovo stile romanico. Tutto ciò verrebbe a confermare la distanza cronologica secondo la quale la cattedrale di Sessa avrebbe preceduto di circa cinquant'anni la riedificazione di San Clemente a Casauria.

Il portico della nuova basilica di Leonate (*fig. 268*) va celebrato, oltre che per l'eleganza delle linee, per la ricchezza delle decorazioni, nelle quali sembra che l'illustre abate accentrasse l'opera dei migliori artisti. Si possono distinguere nel prospetto tre zone separate. La inferiore, più grandiosa delle altre, comprende le pilastrate e i tre archi. Le colonne su cui impostano i sottarchi, addossate ai piloni rettangolari, tutte eguali in diametro, sorgono su

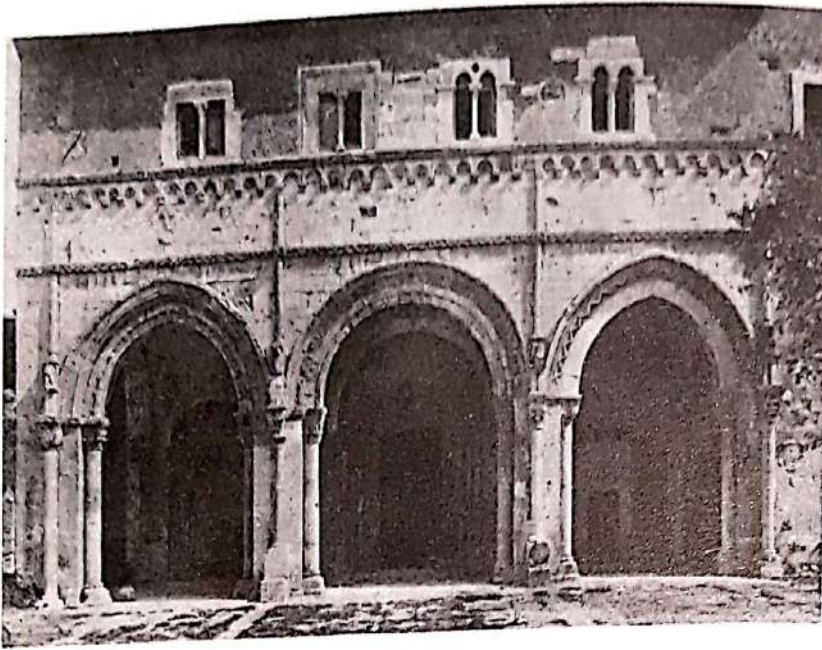


Fig. 268 - Castiglione a Casauria.  
S. Clemente - Prospetto del portico

basi attiche senza protezioni, un poco sollevate dal pavimento; hanno fusti in più pezzi senza rastremazione, che terminano al di sotto del collarino facente parte del capitello. Le colonne della fronte sono di diametro minore e due a due di differenti proporzioni. Più sottili e brevi le due centrali posate sul dorso dei leoni (come si vede da un solo esemplare rimasto in opera mutilato), mentre di poco maggiori, ma più lunghe nei fusti, le due alle estremità del portico con le basi attiche su basse zoccolature. Le quattro basi hanno tutte foglie protezionali sugli spigoli del plinto.

I capitelli offrono la più strana varietà che la fervida mente dei maestri di quel tempo seppe concepire, e tuttavia conservano unità di stile e d'intonazione da farli credere usciti da un solo scalpello. La varietà era la preoccupazione di questi scultori, che ponevano ogni studio perché l'opera riuscisse una completa dimostrazione del loro talento inventivo; ed eccoci dinanzi a quattro differenti soluzioni nelle colonne di prospetto. Incominciando da sinistra, il primo è un capitello che potrebbe dirsi *a cesto*, perché si compone di un vaghissimo intreccio di gambi a forma di nastri e palmette che nell'insieme dà alla campana un aspetto che ricorda il paniere adoperato nelle campagne abruzzesi (fig. 269).

Il secondo tipo è nella colonnina frontale della seconda pilastrata; per quanto danneggiato, esso rivela chiaramente il concetto di una composizione nuova, con la quale lo sviluppo della foglia della palma assurge alla ricchezza dell'acanto. Consiste in un doppio ordine di foglie, tra le quali ad ogni faccia nasce un fusto a tortiglione che s'innalza a guisa di albero, originando a destra e sinistra due



Fig. 269 - Castiglione a Casauria:  
S. Clemente - Capitello a cesto



Fig. 270 - Castiglione a Casauria:  
S. Clemente -  
Il pilastrata a sinistra del portico

Fig. 271 - Castiglione a Casauria:  
S. Clemente -  
Il pilastrata del portico



rami simmetrici di foglie disposte orizzontalmente e ripiegate sugli spigoli come a formare due fronzuti caulicoli. Per quanto rovinato, questo capitello mostra la semplicità della concezione, la freschezza di una modellatura robusta come finora raramente poté ottenersi. Le quattro grandi foglie del secondo giro sembrano copiate dall'acanto spinoso, mentre quelle del giro in basso hanno morbidezze tutte speciali e incartocciamenti che fanno pensare a chiocciole marine.

Il capitello della terza colonnina frontale si distacca alquanto dagli altri e con gusto tutto nuovo rievoca forme classiche. Ha tre ordini di foglie piene disposte in giro nella campana con alternanza somigliante a quella usata nel capitello corinzio, caulicoli che scendono in forma di volute sugli angoli, abaco quadrato sovrastante ad un anello in forma di tondino. Nell'insieme esso ricorda il capitello composito della decadenza romana. L'ultima colonna frontale ha un quarto tipo tutto ispirato al nuovo stile floreale che si viene affermando in Abruzzo, ed è il più inorganico. La campana è rivestita di doppio ordine di palme disposte alternativamente e in modo da originare palmette minori che servono da collegamento. Ne risultano due specie di corolle, l'una sovrastante all'altra, in cui le grandi foglie dalle estremità ripiegate in fuori succedono alle piccole diritte e spinose. Al posto dei caulicoli sono altre foglioline diritte e fiori angolari a stella.

Le sei colonne nei fianchi delle pilastrate hanno pure capitelli differenti. Il primo a sinistra ha in un solo ordine foglie robuste tenute strettamente a contatto fra loro e ripiegate mollemente in alto; vi si alternano su ogni faccia due fusti generanti bocciuoli da cui escono caulicoli a palmette fortemente arricciate (fig. 270). Il secondo e il sesto capitello dei sottarchi riproducono esattamente il capitello *a cesto* della prima pilastrata. Il terzo e il quarto, ossia i due ai fianchi dell'arcone centrale, si distaccano completamente dagli altri per composizione e per tecnica. Sono costituiti da due arcatelle per ogni faccia sorrette da mensole o da colonnine e includenti le figure degli Apostoli in piedi (fig. 271). Il quinto capitello, che completa la serie, appartiene al tipo floreale, avvicinandosi per composizione e per modellatura all'ultimo già descritto nel prospetto delle pilastrate.

Subito al di sopra delle colonne la cornice d'imposta abbraccia tutto in giro le pilastrate con una semplice sagoma composta di listello e scivolo riccamente intagliato e si profila risaltando sui capitelli con l'intenzione di costituire un coronamento che completi e arricchisca la massa

sottostante. Infatti l'abaco dei capitelli, ridotto alle più umili forme, passa inosservato e sparisce al di sotto della cornice, che assume l'importanza del *tailloir*. Nel primo pilone a sinistra l'intaglio di questo membro architettonico riproduce eleganti combinazioni di foglie diritte, tutte legate le une alle altre, mentre nel secondo lo scivolo porta un motivo, comune a questa scuola, destinato a grande successo in Abruzzo (*fig. 271*). Intendo parlare di quel fregio a palmette involute da nastri giranti con la forma di un cuore rovesciato che propongo si chiami *palma ad acroterio*, perché sembra ispirato ai fastigi dell'architettura greca. Effettivamente questo genere di ornato che qui si applica per la prima volta forse in Italia è stato da me trovato anche in una delle più importanti chiese romaniche della Francia; onde occorrerà parlarne con criteri più larghi<sup>24</sup>. Questo genere di ornamento rimane però limitato alla parte della cornice che sovrasta ai capitelli dei sottarchi, cedendo il posto nel secondo e terzo pilone ad altri intagli sempre variati di palme e di frutti che non presentano grande importanza. Invece nella quarta pilastrata la varietà riesce più stridente perché, mentre sulla cornice del sottarco lo scivolo è intagliato a foglie diritte per armonizzare con il capitello a cesto, in tutta la parte che guarda il prospetto si adorna semplicemente di rosette rotonde in cui sono scolpiti fiorellini stellati. La ragione di un così brusco mutamento di decorazione applicato ad uno stesso membro va ricercata nella convenienza di comporre un finale adatto al capitello di carattere floreale, che è l'ultimo sulla destra del portico.

Le grandi mostre degli arconi spiccano direttamente sulla cornice d'imposta che ho descritta, variando di decorazione e di sagomatura. Esse possono dirsi divise in due parti concentriche, nettamente diverse secondo che partano dal pilone centrale o dalle colonne addossate. Nell'arcone di sinistra tanto l'una come l'altra parte sono sagomate a bastoni e gusci, e le prime membrature verso l'esterno accoppiano due elementi già conosciuti, cioè l'intaglio a *denti di ruota*, che trovammo nei coronamenti della cattedrale Valvense, ed il *fiore a punta di diamante*, osservato nel ciborio di San Martino sulla Marrucina. Questo secondo elemento, nato con l'arte romanica, vedremo ormai entrare a far parte di tutte le decorazioni di archivolti, di fregi e cornici, girando come ghirlanda fiorita sui portali e intorno alle grandi finestre circolari. Esso, componendosi di oggetto preso alla natura, troverà il suo vero trionfo nelle chiese della scuola Atriana, che sono rivestite di ornati schiettamente floreali.

Altra particolarità che non si trova nei monumenti più antichi è fornita da una serie di rosette rotonde comprendenti fiorellini a quattro petali incastrate a distanze eguali in un guscio verso l'interno dell'archivolto.

L'arcone centrale ha la mostra più ricca di decorazione. La sua parte esterna incomincia con un listellino intagliato a dentelli, séguita con un giro di piccole foglie diritte legate fra di loro con andamento ininterrotto ed altro giro più largo di foglie d'acanto spinoso disposte radialmente. Anche questo intaglio, apparso per la prima volta nel portale di San Pelino di Valva, entra finalmente in modo trionfale a rivestire le grandi mostre dei portici e dei portali abruzzesi, e rimane fino al decimosesto secolo costante ornamento caratteristico della regione. Qui però le foglie radiali non occupano tutto il giro della mostra e nelle parti più prossime alla cornice d'imposta cedono il posto a sei figure. A manca la buona conservazione del particolare permette di scorgere un vescovo con rotulo spiegato ed un braccio in alto, il quale tiene sotto i piedi l'eresia con testa umana e corpo di animale. Poi vengono un monaco svolgente un foglio tondeggiante ed una figura alata con le gambe rannicchiate. Dalla parte opposta si riconoscono soltanto un angelo ed un Agnello divino, mentre tutto il rimanente, assai danneggiato, non mostra che pochi versetti di salmi<sup>25</sup>.

La decorazione di questo arcone termina con una modanatura eguale al precedente, ma senza le rosette incastrate nel guscio, omesse forse per rendere meno stridente il passaggio alla grande semplicità che domina nel terzo arco. Si compone esso della parte interna completamente liscia e della parte esteriore elegantemente arricchita di foglioline a punta di diamante, girate intorno ad una zona decorata di *bastoni spezzati*. Un nuovo elemento importantissimo dell'arte romanica s'introduce così nell'architettura d'Abruzzo.

Le quattro colonne sul prospetto del portico hanno sui capitelli quattro pilastrini rettangolari sui quali è scolpito un alberello, simbolo dello scettro abbaziale, e sopra pilastrini simili recano effigiati ad alto rilievo i quattro simboli degli Evangelisti. Tutto ciò forma la base di quattro colonnine cordonali che salgono diritte fino alla cornice e sono tagliate a metà circa da una sagoma, ricca di due ordini di foglie, corrente lungo tutto il prospetto per dividere in due zone lo spazio fra gli arconi ed il coronamento. In queste due zone la cortina in pietra da taglio prosegue fino alla cornice ad archetti pensili su mensoline, ove ritornano gli stessi concetti organici e decorativi che ve-



demmo nella grandiosa basilica di Valva. Le arcatelle a sesto leggermente acuto, il maggior rilievo delle mensole e una speciale ricchezza di elementi decorativi ci palesano un'arte più franca e matura, ma con tratti comuni alla scuola che tanto si esercitò a Pentima. La varietà delle mensoline è inesauribile. Portano foglie diritte, ricurve, bipartite, raggruppate, con fiori o disposte a guisa di capitello, animali capovolti con testa umana, leoni, aquile, vitelli. I sestri, pur conservando egual sagoma, hanno archivolti ornati variamente, cioè con semplice guscio, con foglioline diritte all'in giro, con fiori a punta di diamante, con merlettature, con lobature, e chiudono tutti nella lunetta altri simboli evangelici, composizioni ornamentali o semplici fiori rotondi, senza però mai superare quei limiti imposti dalla sobria eleganza e dall'armonia generale che furono caratteristiche dell'arte dei Benedettini. Una robusta sagoma nobilmente intagliata a fogliame di palma completa la cornice in alto, dove, secondo il primitivo disegno, doveva poggiare la copertura del portico<sup>26</sup>.

La terza zona della facciata è quanto rimane di quell'aggiunta voluta dall'abate Leonate per creare i locali da consacrarsi a San Michele Arcangelo, alla Santa Croce e a San Tommaso martire<sup>27</sup>. L'oratorio doveva guardare internamente alla chiesa per mezzo di una loggia ad arcate sostenute da colonne di cui si ebbe il primo indizio verso l'anno 1891. Ne accennò il Calore nella sua relazione<sup>28</sup>, presentando la riproduzione della prima colonna scoperta entro la grossezza del muro (fig. 272). A me fu dato in seguito di ritrovare l'altra colonna in posizione simmetrica e tutti gli elementi che mi hanno permesso di precisare la curvatura delle tre arcate in terzo punto e di ricostruire l'intero loggiato. La grande nave ha ripreso così la sua gaiezza e il suo respiro<sup>29</sup> (figg. 273 e 274).

Le quattro bifore della facciata nel modo come sono attualmente disposte non armonizzano col resto dell'architettura e tanto meno fra di loro. Sembrano ricomposte dopo il celebre terremoto del 1348, che fece cadere questa parte dell'edificio, ma a distanza di tempo, giacché il costruttore sbagliò la loro disposizione, pur conservando una certa simmetria rispetto all'asse del tempio. Le due di sinistra hanno le luci rettangolari divise da colonnine; le due a destra terminano con arcatelle sestiacute. I capitelli corrispondono tutti al tipo ad alberello, che diviene caratteristico di questa scuola. Sono sproporzionati ai leggerissimi fusti, ma modellati con lo stesso spirito che animava i maestri al servizio di Leonate. In ciascuno quattro grandi foglie angolari sorgono dal collarino come a fascia-

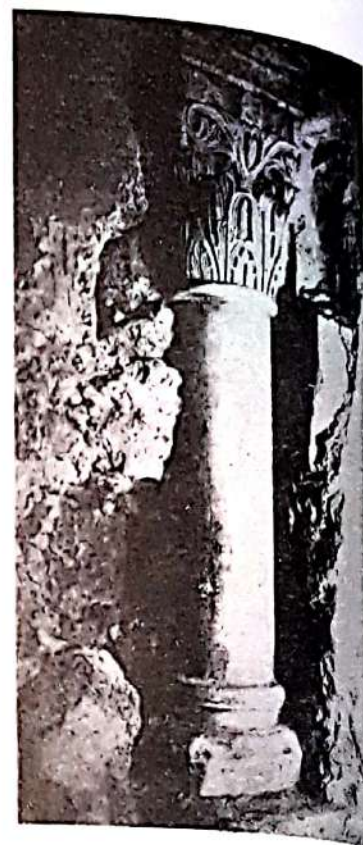
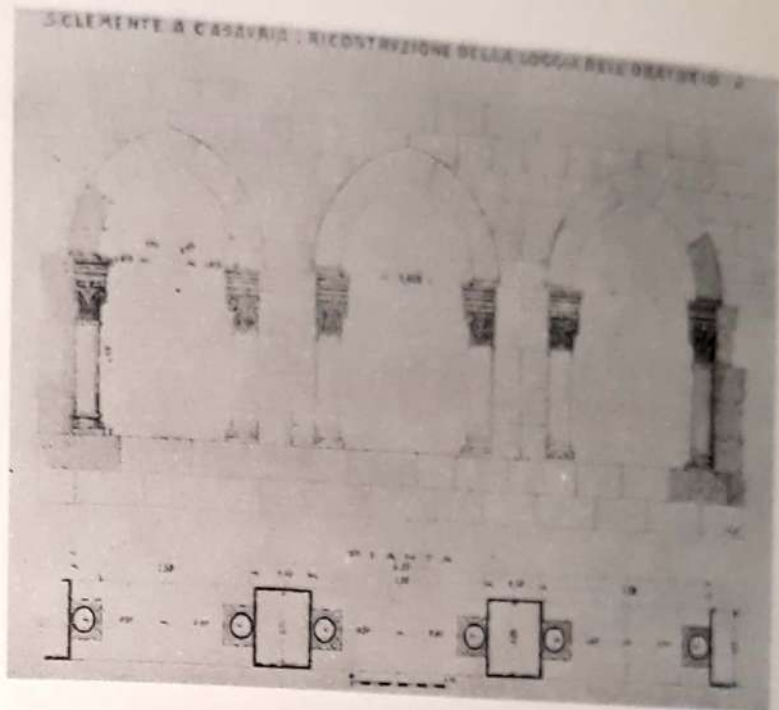


Fig. 272 - Castiglione a Casauria: S. Clemente - Colonna dell'oratorio

Fig. 273 - Castiglione a Casauria: S. Clemente - Interno



Fig. 274 - Castiglione a Casauria:  
S. Clemente - Loggia dell'oratorio



re interamente la campana, e tra di esse ad ogni faccia nascono due caulicoli incurvati che toccano la tavoletta e si ripiegano mollemente agli spigoli in getti di foglie ricurve. Si tratta di una gentile variante dell'alberello trovato sui capitelli del portico e nella loggia dell'oratorio. I fusti delle colonnine, le arcatelle sestiacute e le quattro cornicette d'imposta intagliate a foglie diritte hanno caratteri tali di antichità da non ammettere dubbio sulla loro provenienza. Gli architravi delle due finestre di sinistra non sono eguali. Il primo riproduce magistralmente un motivo ornamentale composto di spaventosi draghi e di rami fronzuti ricchi di grappoli, motivo che meglio potremo ammirare nell'ambone della stessa chiesa. L'altro architrave a rilievo bassissimo ha invece una composizione simmetrica e monotona di fiori di loto alternati con palmette, che non ha relazione alcuna con la grande scuola di Casauria. E' un pezzo forse più antico appartenente a qualche finestra dell'abbazia, con palesi tracce di amputazioni subite nell'adattarlo al nuovo uso.

Per concludere possiamo dire che, mentre la maggior parte dei materiali delle quattro finestre si dimostrano appartenenti al vecchio oratorio di San Michele Arcangelo, non è ancora possibile dedurre qual fosse l'aspetto esterno che presentava quest'ultima parte dell'architettura destinata a coronare il grandioso portico.

Il Calore, sembrandogli l'oratorio un'aggiunta o meglio una variante al concetto generico espresso nel disegno del foglio 129 del "Chronicon", che con lievi varianti si ripete nei bassorilievi del grande portale, opina che "Il rin-

novamento . . . . della facciata della chiesa non sembra sia stato condotto secondo un disegno prestabilito<sup>30</sup> e che l'abate, mentre la facciata era in costruzione, non avesse ancora fissato il definitivo progetto. Ebbene, pur accettando il concetto di un pentimento venuto quando la costruzione era inoltrata, tanto più che tra i materiali fuori d'opera sono stati ritrovati i pezzi componenti una grande finestra a ruota dello stesso stile decorativo del portico, non posso credere che un lavoro di così grande importanza, ed al quale concorrevano i migliori artisti del tempo, si sia potuto condurre senza un disegno prestabilito. Qualunque architetto avrebbe compreso che, quando con l'innalzamento dell'oratorio si doveva venire alla soppressione del finestrone circolare e all'abolizione di un solenne coronamento a due pioventi, maggiormente diveniva necessario che la variante trovasse una bella soluzione adeguata alla ricchezza del portico.

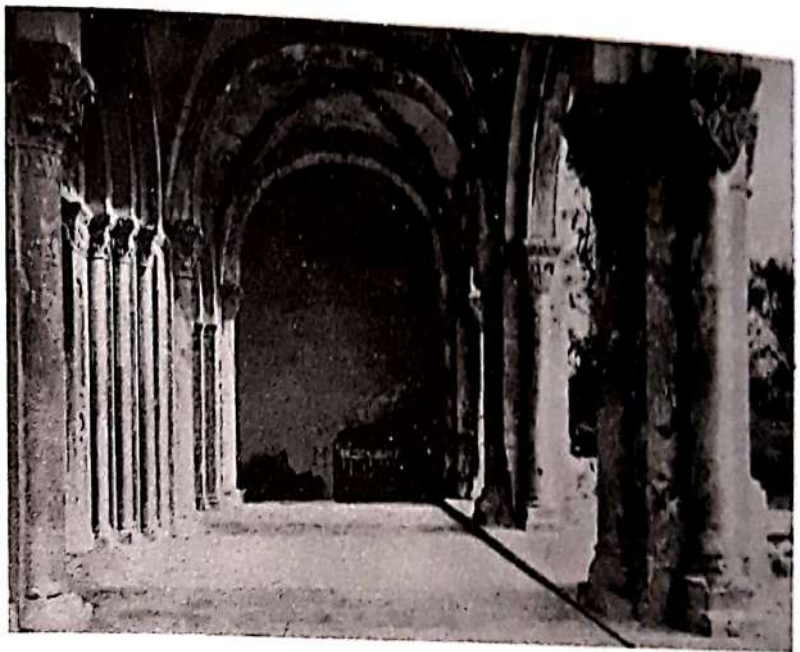
I pochi pezzi delle quattro finestre riconosciuti del duodecimo secolo sono troppo misera cosa per poterli considerare come i resti di una parte così importante dell'edificio quale doveva essere il finale del prospetto. Avrebbero dovuto trovarsi altri frammenti sfuggiti alla mazza o alla calcara per testimoniare almeno quali erano le parti che completavano il coronamento. E poi, se questa specie di attico dovette crollare nel terremoto del 1348, come è mai possibile che le quattro colonnine delicatissime e il fregio che fa da architrave e tante altre parti di quella costruzione non recano tracce di una caduta dall'alto o spaccature dovute a contorsione o scotimenti troppo violenti?

Mi sembra piuttosto di vedere, nel modo come fu costruita la muraglia, un'opera fatta in una volta sola con mescolanza di materiali vecchi e nuovi (ma in prevalenza di un calcare spugnoso tagliato a piccoli blocchi) e nella quale trovarono utile impiego alcuni dei pezzi preparati dalla scuola di Leonate per l'erezione dell'oratorio.

E' lecito dunque insistere sulla ipotesi che alla morte dell'abate l'oratorio non fosse costruito e ne fosse terminata soltanto la parete prospiciente sulla chiesa, rimanendo gli altri materiali in stato di preparazione. Alle parole del "Chronicon": "*Cul super edificavit oratorium, ecc.*" segue subito la frase "*Sed ante quam opus ipsum consummare potuisset, occurrit ei finis vite*", la quale fa intendere che tra le opere lasciate incompiute vi fu anche qualche parte dell'oratorio.

Ritenuto ciò come base di nuove ricerche, si verranno a spiegare molti fatti rimasti insoluti che serviranno ad

Fig. 275 - Castiglione a Casauria:  
S. Clemente - Interno del portico



illustrare la storia edilizia della basilica dopo la morte di Leonate.

Il portico si unisce alla fronte della basilica con volte a crociera rinforzate da costoloni prismatici e separate da archi trasversali a tutto sesto. Questi archi, girati in modo alquanto scorretto, trovano appoggio nelle semicolonne interne delle pilastrate e in quelle a ridosso dei tre ingressi. Le proporzioni dei sostegni sono le medesime delle colonne già descritte; meritano solo qualche nota i capitelli di una bellezza sempre varia e fantastica (fig. 275), che possono schematicamente riassumersi in pochi elementi.

*Semicolonna della prima pilastrata a sinistra* - Nel tailloir o cornice del capitello due leoni capovolti agli spigoli e un tralcio simmetrico uscente dalla loro bocca. Nella campana due ordini di foglie non alternate e piccoli caulicoli sotto l'abaco.

*Semicolonna della seconda pilastrata* - Nella cornice del capitello ornato nuovo a foglie ritorte a chiocciola. Nella campana due ordini di foglie di palma con alberello centrale generante i due caulicoli sviluppati orizzontalmente con fogliame. Tipo già veduto in cinque esempi all'esterno del portico. Collarino a tortiglione sotto cui, nel fusto, è un fregio ornato a volute chiudenti fiori.

*Semicolonna della terza pilastrata* - Nella cornice del capitello tralcio a bassissimo rilievo con foglie alternate. Un tortiglione al posto dell'abaco. Nella campana due ordini di foglie, da cui nascono caulicoli a mastro sui quali sono intagliati piccoli gigli.

*Semicolonna della quarta pilastrata* - Nella cornice del capitello due ordini di palmette. Nella campana due ordi-

ni di foglie di palma da cui nascono caulicoli somiglianti a quelli del precedente capitello.

*Prima semicolonna a sinistra a ridosso del prospetto delle navate* – Cornice del capitello intagliata a vaghissime palmette diritte, legate fra di loro. Nella campana un ordine di foglie che dal collarino vanno fino all'abaco, molto mosse ed eleganti, disposte simmetricamente all'asse, ripiegate agli spigoli e rigirate in voluta nel centro.

*Seconda semicolonna a ridosso del prospetto* – Cornice del capitello a palmette diritte semplici, che agli spigoli si cangiano in un cespo di foglie tolte dal vero e ripiegate in basso. Campana di doppio ordine di foglie, tra cui sorgono alberelli con caulicoli robusti. Collarino a tortiglione e un principio di scanalatura verticale nella zona alta del fusto. Tra la campana e il *tailloir* persiste l'abaco, incavato due volte su ogni faccia.

*Terza semicolonna a ridosso del prospetto* – Cornice del capitello a palme diritte minute. Abaco a due incavi tondeggianti. Nella campana tre ordini di foglie di cui l'ultimo rigira in volute sotto gli spigoli dell'abaco.

*Quarta semicolonna a ridosso del prospetto* – Cornice del capitello intagliata a fogliame girato ad S affrontate e arricchito di palmette. Nella campana un ordine di foglie diritte studiate dal vero e stilizzate con una morbidezza che si avvicina a quella dell'acanto (fig. 276).

Il portale maggiore occupa lo sfondo della campata centrale del portico, legandosi con le sue linee all'architettura che lo attornia, e costituisce il primo esempio in Abruzzo di quel nuovo tipo in cui la scultura concorre a creare un'opera d'arte veramente completa (fig. 277). Permane il concetto degli stipiti rettangolari con basi e capitelli, architrave monolitico alleggerito da arco di scarico; ma gli elementi si sviluppano, la lunetta supera nella corda l'ampiezza del vano e si circonda di numerose membrature concentriche, atte a formare una mostra larghissima, degradante con varie rientranze nella grossezza del muro e con perfetta corrispondenza in gruppi di colonnine o piedritti rettangolari fiancheggianti l'ingresso.

Così il portale, che vedemmo fin dalle sue origini manifestarsi nelle più modeste forme, comincia qui ad assurgere ad alta importanza monumentale. Arretrato per lo più entro la muraglia, si apre come arco di trionfo, s'allarga con le sue decorazioni simboliche per abbracciare più ampiamente i fedeli che accorrono al tempio; con le sculture narra ad essi le vittorie della Chiesa sull'eresia, le storie tradizionali del Santo protettore. Qui a San Clemente gli stipiti hanno quattro edicole rappresentate come parte di

Fig. 276 – Castiglione a Casauria:  
S. Clemente -  
Capitello di semicolonna





*Fig. 277 – Castiglione a Casauria: S. Clemente - Portale maggiore*

edifici fantastici<sup>31</sup> e ciascuna con entro una figura di profeta con rotulo spiegato nelle mani. Li fiancheggiano tre colonnine cilindriche per parte, disposte a riempire gli angoli rientranti di tre risalti, i cui spigoli appaiono tra i fusti. I capitelli, come le basi, hanno comune l'altezza e la sagomatura, tanto nelle colonnine quanto negli stipiti; ne risultano così due zone orizzontali di legamento eguali e simmetriche nelle due pilastrate. Le basi, molto vicine alla forma attica, non hanno foglie protezionali; i capitelli, riuniti mediante la loro cornice intagliata a fogliame, che tiene il posto dell'abaco, sono composti alcuni di sole foglie, altri di figure umane e animali fantastici. La grande mostra che s'impone sulle colonnine ha egualmente tre modanature, concentriche e risaltanti secondo l'andamento della cornice, le quali girano in arcate a ferro di cavallo. Le due interne sono a facce levigate formanti semplici archivolti; l'esterna è costituita da un giro grandioso di foglie diritte con le estremità fortemente arricciate, radialmente disposte a ridosso di un listello che dà termine alla mostra con un giro di piccoli rombi.

Nell'archivolto non è ancora adottato l'uso di continuare le colonnine delle pilastrate facendole girare in forma di cordoni concentrici intorno alla lunetta.

L'architrave poggia sui pilastri come un fregio distaccato dal resto della decorazione ed è riquadrato da un listello e da un guscio intagliato a palmette diritte. Reca nel campo un ricco bassorilievo rappresentante la storia della fondazione della badia, che ebbe già vari illustratori<sup>32</sup>. Il monolito serve di base a quattro figure situate contro la lunetta, e cioè San Clemente, i Santi Febo e Cornelio, e l'abate Leonate nell'atto di presentare il modello della chiesa. Ma le figure scolpite in tre lastre distinte e ravvicinate non riuscirono a riempire tutto il campo libero; perciò lo scultore volle che i due estremi triangoli mistilinei si adornassero di grandi rosoni quadrati dello stesso carattere di quelli che vedremo or ora sull'ambone.

Le porte laterali richiamano in forme più semplici le linee del portale maggiore, in quanto che hanno due risalti nei piedritti senza colonnine, i quali sostengono due corrispondenti archi di scarico a ferro di cavallo. Nelle lunette uno scultore rappresentò a sinistra San Michele Arcangelo che calpesta il drago, a destra la Vergine col Bambino. Egli è lo stesso che applicò più di una volta a Casauria la figura del terribile drago dal corpo scaglioso e contorto che troveremo imitata nei monumenti posteriori. La tecnica con cui sono rappresentate queste decorazioni plastiche è così bene individuata nei mezzi personali di cui di-

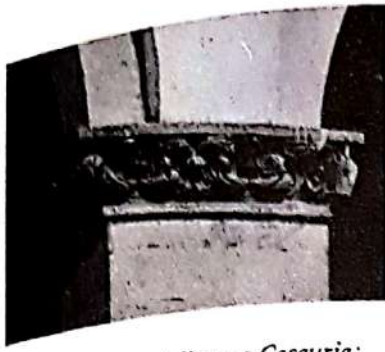
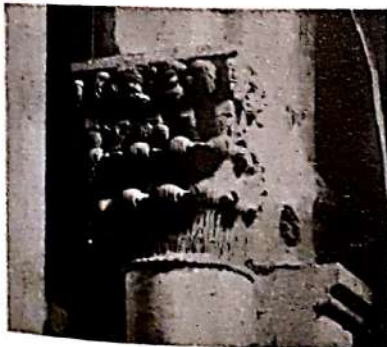


Fig. 278 - Castiglione a Casauria:  
S. Clemente - Capitello di pilone

Fig. 279 - Castiglione a Casauria:  
S. Clemente - Capitelli di piloni

Fig. 280 - Castiglione a Casauria:  
S. Clemente -  
Capitello di semicolonna

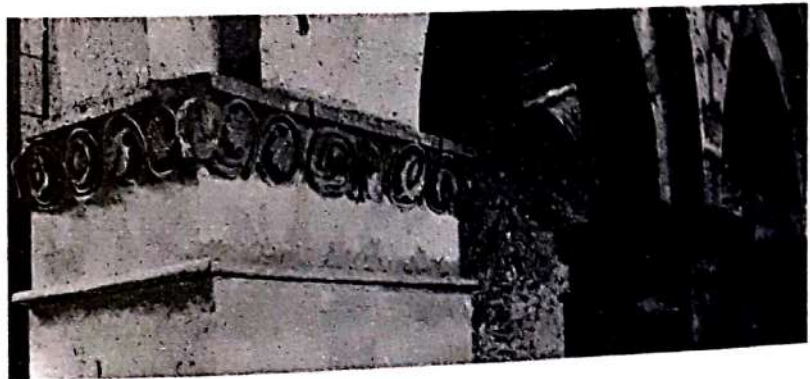


sponeva l'artista che raramente accade di rimanere incerti nell'attribuzione<sup>33</sup>.

Anche nei capitelli dei piloni interni della basilica, scolpiti quando a Leonate sembrò opportuno cambiare la forma dei piedritti polistili con quelli a sezione rettangolare, lo stile di Casauria si afferma con carattere altrettanto personale. Il secondo pilone a sinistra ha una cimasa fortemente scolpita a fogliame di palma di una modellatura molle e tondeggiante, che si allaccia a quattro teste di animali messe agli spigoli (fig. 278). Egualmente dal lato destro la lesena contro la parete frontale, con capitello a due ordini di foglie d'acanto e caulicoli a nastro fiorito, sembra voler introdurre un nuovo tipo di fogliame; ma i due piloni che seguono ritornano al tipo del capitello a cimasa ricca di volute di palma a forte rilievo, talvolta con mascheroni prominenti agli spigoli (fig. 279).

Dove però la scultura di Casauria si manifesta con la massima chiarezza è nei quattro capitelli delle semicolonne addossate ai piloni dell'arcone divisorio. I due anteriori, rivolti all'ingresso della chiesa, hanno egualmente il collarino a tortiglione, l'abaco a forti rientranze e la cornice ricca di motivi plastici somiglianti a quelli degli altri piloni, cioè fogliame fortemente ripiegato che nasce dalla bocca di mascheroni posti agli spigoli. Soltanto qualche diversità si trova nel rivestimento della campana. Il capitello a sinistra ha un solo ordine di grandi foglie leggermente ricurve, ed isolate tanto che basta a mostrare negli intervalli i fusti tortuosi dei piccoli alberi e i quattro caulicoli dalle minuscole volute angolari. Quello di destra ha invece due ordini di foglie più basse, fortemente ricurve e tenute a contatto così che formano due corolle da cui a stento i poveri caulicoli trovano posto per uscire (fig. 280).

Ambedue i capitelli appartengono certamente allo stesso autore delle cimase descritte, tanto è chiara l'identità di tecnica e la maniera involuta di trattare la foglia. Di altra mano e di gusto differente si manifestano gli altri due capitelli volti dal lato dell'abside. Hanno anche la stessa





composizione a due ordini di fogliame alternato, ma l'imitazione del classico è più palese, tanto nelle foglie, quanto nei caulicoli non a rami orizzontali, ma a boccioli da cui nascono nastri arricciati all'uso romano. Mancano assolutamente di abaco, ma la cornice che li sormonta è riccamente scolpita a palmette tripartite che si alternano a coppie di palme affrontate con certi caratteri speciali di cui parlerò tra breve.

Contemporaneamente ai grandi lavori iniziati nel 1176 sorgeva nella navata maggiore presso il quarto pilone di destra un ambone di grande effetto decorativo, quasi a riassumere, nella solennità delle sue forme, l'opera magistrale delle maestranze di Casauria. Può considerarsi quindi contemporaneo all'ambone di Bominaco (a. 1180), del quale ripete l'organismo (fig. 281).

Anche qui le quattro colonnette si dispongono ai vertici di un rettangolo, ma posano su di una piattaforma ove era la mensa d'un piccolo altare che fu tolto nel recente restauro. I piedritti, dalle proporzioni più slanciate che a Bominaco, hanno base attica fornita di protezionali e la scozia molto sviluppata che allontana grandemente i due tori. Sui fusti cilindrici posano gli eleganti capitelli, rigogliose composizioni ispirate alla foglia di palma che qui trova schiettamente la sua apoteosi (fig. 282).

Il tipo ad alberello, già veduto in altre parti della basilica, si ripete in tre buoni esemplari indicanti il differente modo di sviluppare lo stesso concetto; ed appare un nuovo tipo più raccolto, più monotono, in cui la sagoma d'insieme ripete la gola rovescia della campana, raccordando il cerchio del collarino col quadrato dell'abaco. La novità consiste nell'accoppiamento di quelle palme chiuse che furono prima espressione simbolica della vita eterna e del paradiso e poi significarono il più comune concetto del



Fig. 282 - Castiglione a Casauria:  
S. Clemente - Capitello dell'ambone

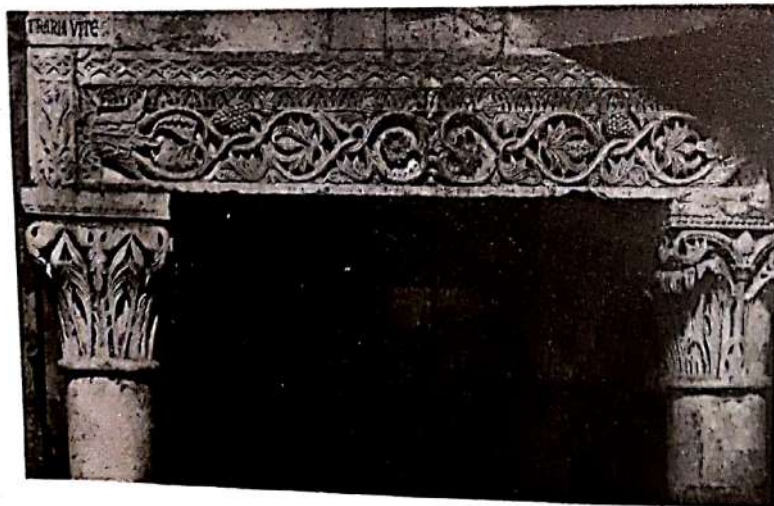


Fig. 283 - Castiglione a Casauria:  
S. Clemente -  
Lato dell'ambone verso la navatella



*Fig. 281 – Castiglione a Casauria: S. Clemente - Ambone*

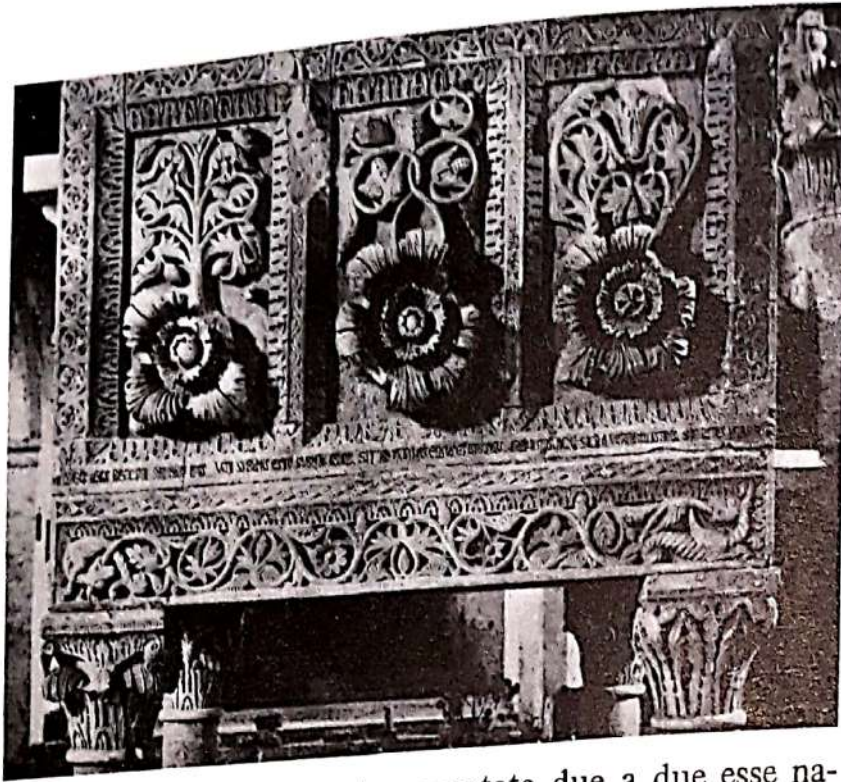


Fig. 284 – Castiglione a Casauria.  
S. Clemente - Particolare del pulpito

martirio. Simmetricamente accostate due a due esse nascono dal collarino e s'innalzano seguendo la sagoma della campana fino a combaciarsi nelle estremità superiori, lasciando fra di loro spazi liberi ove s'affacciano altre foglie tripartite (fig. 283).

Nel lati del pulpito gli architravi svolgono, in fregi separati, intrecci vaghissimi di tralci che si spiegano tra palmette, campanule e frutti a grappolo. Quando sono due, i gambi escono da nascimenti di foglie disposte alle estremità e s'intrecciano con simmetria, incontrandosi nel mezzo della formella. Se il gambo è unico nasce dalle fauci di terribili draghi disposti pure alle estremità per svilupparsi in volute fino al centro, ove è una combinazione di foglie simmetriche (fig. 284).

Questo motivo tratto dall'arte classica, e comune anche a quella dei primi secoli del medio evo, raggiunge qui il massimo grado dell'espressione simbolica e dell'importanza decorativa, intesa con lo speciale sentimento dell'arte romanica. Il drago che si tormenta nei contorcimenti è sempre il simbolo del paganesimo, sia che appaia ringhioso quando lo calpesta l'Arcangelo, sia che lo sforzo malefico delle sue fauci si converta prodigiosamente nella vite rigogliosa del Signore. Il motivo che vedemmo in forma perfetta nell'architrave della prima bifora alla sinistra del prospetto si ripete dunque sull'ambone. I fregi per tre lati soltanto sono contornati dal *guscio intagliato a palmette diritte*, e ciò contribuisce ad impoverire l'effetto di queste decorazioni nella parte di sotto, tanto più perché nel lato superiore portano un lungo listello decora-

to a file di piccoli rombi con fiorellini a quattro petali: una specie di collana che serve di passaggio alla zona dei davanzali.

La tecnica mirabile dell'intaglio si palesa ancora bambina nei giunti dei pezzi non perfettamente combacianti, perché a questi marmorari era sconosciuto l'uso della *molla* che oggi permette il perfetto congiungimento dei piani. E tale deficienza di mezzi tecnici doveva essere valutata dai maestri di Casauria, a giudicare dalla franchezza con cui schivavano di proseguire uno stesso rilievo su due pietre contigue. Infatti sui lati verso la navata centrale e verso la navatella di destra i monoliti più corti presentano alle loro estremità le testate dei monoliti più lunghi. In ambedue i casi i fregi che ho descritti terminano ai margini del masso con listelli, mentre le testate rettangolari hanno composizioni a formelle separate che non turbano l'armonia generale (fig. 286).

Il davanzale si erge ricchissimo al di sopra degli architravi ed ha, sul lato di prospetto, il leggio sporgente sostenuto da un'aquila a tutto rilievo, la quale tiene fra gli artigli un libro aperto posato sulla groppa di un leone recante anch'esso il volume dell'Evangelio. Il gruppo è sorretto e coperto da due lastre giranti in semicerchio, che sono la continuazione delle linee che inquadrano i bellissimi plutei e ricordano l'andamento del corpo semicilindrico tradizionale dei pulpiti italiani.

Questa zona centrale, che occupa circa una terza parte del prospetto, è fiancheggiata da due plutei rettangolari composti a guisa di formelle, chiudenti entro una intelaiatura a rilievo le lastre su cui risaltano grandiosi fiori sormonta-

Fig. 285 - Castiglione a Casauria:  
S. Clemente - Frammento  
del ciborio del XII secolo



Fig. 286 - Castiglione a Casauria:  
S. Clemente - Particolare del pulpito



ti da alberelli fronzuti. Il rosone abruzzese, di cui seguiamo l'origine e il facile diffondersi nelle cornici, nei portali, nei plutei, può dirsi qui giunto al suo più alto grado decorativo a cui la scuola Casauriense ha saputo elevarlo. Non è più il semplice fiore stilizzato delle cornici di San Pelino, ma la pianta studiata direttamente dalla natura, di cui ha preso tutta la mollezza plastica, che si allarga con l'intenzione di occupare tutto il campo libero che le è consentito nel lastrone, si spinge in fuori coraggiosamente per dimostrare tutta l'esuberante vigoria di cosa viva. Il virgulto che le nasce dietro, ora a forma di alberello diviso in volute e in accartocciamenti di foglie, ora composto di due steli che s'intrecciano, si ricurvano come per obbedire al peso delle chiome ed al nascere delle gemme, armonizza maestrevolmente col grande fiore sottostante, completandone l'effetto altamente decorativo.

Le intelaiature dei plutei sono decorate con tutto un genere d'intaglio che origina da questa scuola e si sviluppa con caratteristiche proprie. Alcune di queste forme derivano dalle scuole benedettine che abbiamo studiato in precedenza; ma qui da semplici tentativi divengono affermazione di uno stile nuovo.

Il più comune di questi ornati è la *palmetta diritta* che s'intaglia sempre nei gusci delle riquadrature (fig. 287) e che vedemmo allo stato embrionale apparire in uno dei pilastri di San Pietro ad Oratorium e nel pluteo d'Assergi. Vengono poi i piccoli fregi che si svolgono sulle facce piane dei listelli o dei pilastrini angolari, ottenuti col serpeggiare di un gambo che genera palmette arricciate ad ogni risvolta (fig. 287) oppure col sovrapporsi di piccole rose,

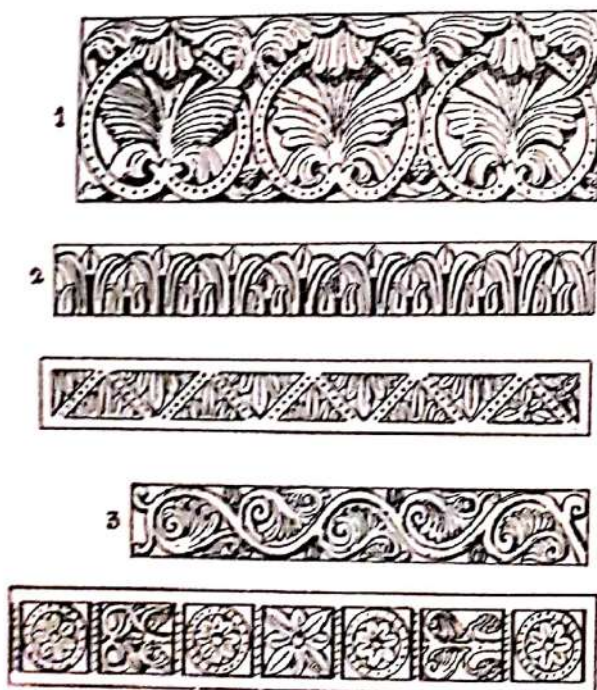


Fig. 287 - Pianella:  
Chiesa di S. Angelo - Particolari  
del pulpito tolti da Casauria

Fig. 288 - Castiglione a Casauria:  
S. Clemente -  
Lato dell'ambone verso l'abside



astrini, alberelli, stelline distribuite in cerchietti inclusi in caselle quadrate (fig. 287).

Il lato dell'ambone rivolto verso il prospetto della chiesa non ha leggìo e perciò il davanzale ripete la stessa decorazione divisa in tre grandi formelle rettangolari; invece la faccia verso l'abside è composta di tre parti disarmonizzanti che mal si collegano fra di loro (fig. 288).

Le avarie e i successivi restauri furono le cause che ridussero questo lato del pulpito nel modo come oggi vediamo. Anni or sono l'architrave era spezzata a metà e si credette necessario di sostituirlo con altro monolito privo di ornamenti.

Le fotografie di quel tempo, cioè dell'anno 1891, ci mostrano il davanzale composto di due sole parti: un pluteo rettangolare con grande fiore rotondo e tre campanule in alto, tenuto da intelaiature eguali a quelle delle altre facce; in seguito la porzione semicilindrica sorreggente un leggìo spezzato, ma non posta sull'asse dell'ambone. Le due parti occupavano circa i tre quarti della lunghezza dell'architrave. Dello spazio rimanente si era approfittato per lasciare un accesso al pulpito, appoggiando, tra il vicino pilone della chiesa ed il davanzale, una scaletta in muratura che deturpava orrendamente la vista di questo lato.

Al Calore dobbiamo, oltre il nuovo architrave, l'isolamento dell'ambone con la demolizione della parte alta della scaletta, ed un restauro tendente a ricostruire il davanzale. Egli comprese che l'accesso primitivo al pulpito era dal quarto lato, quello cioè rivolto alla navatella destra, e che i due frammenti incastrati sotto al leggìo erano un pezzo d'architrave e una porzione ornamentale di un pluteo. Avendo poi trovato un tratto della intelaiatura inclinata della scaletta, completò il davanzale del terzo la-

to componendo un pluteo trapezoidale entro cui pose l'ornato ad alberello simile agli altri che sormontano i grandi fiori dell'ambone<sup>34</sup>.

Ciò che a me preme di constatare è che tanto prima quanto dopo questo restauro i pezzi in curva, che erano stati creati per il centro del davanzale, occuparono invece una posizione asimmetrica rispetto all'asse del pulpito. Giacché non è il caso di confondere quel bisogno che tormentava gli artisti del medio evo nelle decorazioni dei loro monumenti, di introdurre motivi sempre nuovi e variati, e quello spirito di grande libertà stilistica che animava sempre le loro opere, con certe anomalie che capita di trovare nell'architettura, dovute sempre a errori commessi o a ripieghi o a pentimenti o a restauri mal fatti. La regola di porre la porzione sporgente del davanzale nel mezzo delle sue facce è ormai costantemente osservata in tutti gli amboni d'Italia e d'Abruzzo specialmente, perché rispondente alle leggi di euritmia che guidano ogni creazione od organismo simmetrico.

Nel nostro caso si deve aggiungere la considerazione che il pluteo alla destra del leggio non risponde al concetto grandemente ornamentale dei plutei delle altre facce. Vero è che lo riquadrano intelaiature simili alle altre e che il grande fiore e le tre campanule sono sculture coeve al resto della decorazione; ma ciò non basta a elevare l'importanza di queste parti al livello di quel complesso ornamentale che rende tanto ammirevoli le altre formelle. Nella semplicità di quei pochi ornamenti scollegati fra loro e divisi in due lastre ricongiunte non vi è quell'alto senso di esuberanza decorativa che sarebbe necessario per armonizzare questo lato del pulpito col prospetto contiguo.

Per queste ragioni credo fermamente che la porzione semicilindrica, la quale a complemento del ciclo evangelico doveva ornarsi del toro in basso e dell'angelo in alto, fu in origine collocata nel mezzo dell'architrave, e cioè 35 cm più a destra del posto in cui ora si trova. In tal caso il pluteo, troppo grande per rimanere alla destra del leggio, può immaginarsi creato a formare la metà del davanzale del quarto lato del pulpito, ove si richiedeva minor lusso di decorazioni<sup>35</sup>.

Tale destinazione non sembra errata, se si pensa che i pezzi componenti in origine questo lato del davanzale non possono con certezza identificarsi con quelli completamente disadorni trovati in opera prima dell'ultimo restauro.

Quando la parte semicilindrica del davanzale era disposta sull'asse del pulpito ne risultavano ai lati due formelle

eguali, probabilmente adorne come nel prospetto contiguo, cioè con grandi fiori rilevati e alberello nascente. Alla forma dei riquadri e al concetto decorativo si adatta il frammento posto recentemente nella formella trapezoidale. Ma non così può dirsi dei cinque pezzi che attualmente formano le intelaiature del pluteo in discussione, in quanto che due soltanto conservano il loro posto originario, e sono:

- a) Pezzo d'angolo formante la base del pilastrino, che presenta una faccia sul prospetto del pulpito con le prime parole della lunga iscrizione + HIC QVI MAGNA, ecc.<sup>36</sup>. Dal lato verso l'altare questo pezzo si estende per una lunghezza di cm 45 ed ha solo il guscio intagliato (n. 1 della fig. 288).
- b) Pilastrino d'angolo in un sol pezzo alto m 1,13. Serve ad ambedue le facce contigue egualmente scolpite (n. 2 della fig. 288).

Uno solo dei cinque pezzi può seguire lo spostamento della parte semicilindrica senza cercare altra collocazione, ed è il tratto verticale del riquadro che fa riscontro al pilastrino angolare (n. 3 della fig. 288).

Ma gli ultimi due pezzi subiscono inesorabilmente il destino medesimo del pluteo, cioè quello di cercare un'altra destinazione. Essi sono:

Il tratto del riquadro che occupa il lato superiore del parapetto ed è lungo 78 cm, precisamente come il pluteo. Esso è lavorato ad intaglio eguale a quello degli altri pezzi dell'intelaiatura (n. 4 della fig. 288).

Il tratto di riquadro alla base del pluteo che va dalla pietra semicircolare ove è l'iscrizione dedicatoria, fino al pezzo d'angolo già descritto. Esso è intagliato a palmette e nel listello reca le lettere tanto discusse: + A POPL OD (n. 5 della fig. 288).

Questi ultimi due pezzi, come le lastre del pluteo, risultano ora 35 cm. più lunghi di quello che dovettero essere i corrispondenti masselli quando la parte semicilindrica del pulpito occupava la sua giusta posizione.

Quali siano le conseguenze di tali osservazioni si vedrà facilmente. Non può ancora affermarsi che l'ambone rimanesse incompiuto alla morte di Leonate, come tante altre parti della chiesa, per il fatto che non esistono gli elementi per una totale ricomposizione. Mancano, invero, molti pezzi del quarto lato e della scaletta a cui sembra accennare quel tratto d'intelaiatura foggiate per giacere in posizione inclinata, ma potrebbero risultare da nuove ricerche.

Frattanto l'esame scrupoloso dimostra che l'ambone subì i maggiori danni nel terzo e quarto lato. Il modo come



appare spezzato il leggio e la sparizione delle sculture che vi erano sottoposte, insieme al rimaneggiamento di tutti questi pezzi, fa sospettare che qualche cosa di più che la malvagità umana o il naturale consumo abbiano prodotto così grandi avarie a questo gioiello d'arte. Si potrebbe quindi pensare al terremoto del 1348 e alla caduta dall'alto di qualche pietra o delle travi del tetto. Certo è che in seguito a questa causa sconosciuta si dovette procedere a riparazioni indispensabili ed allora si vide che, se non tutta la parte rovinata, almeno il lato più importante volto all'altare maggiore si poteva ricostruire con i materiali smossi o rimasti in buono stato. Allora il pluteo del quarto lato si portò ove ora si trova, obbligando la parte sporgente in curva a rimanere al di fuori dell'asse dell'ambone. In tale restauro, evidentemente diretto da persone incompetenti, il pezzo con l'iscrizione + A POP ecc., che forse proveniva dal quarto lato, entrò a far parte dell'intelaiatura del nuovo pluteo, facendo credere ai dotti che quelle lettere sibilline si riferissero alla vicina iscrizione dedicatoria<sup>37</sup>.

Insieme all'ambone, presso l'arcata dirimpetto, sembra venisse innalzato un candelabro per il cero pasquale. Ne rimangono la base ed il fusto della colonna in un sol pezzo, fusto che il Calore crede incastrato lì dopo il terremoto che ne avrebbe distrutta la parte superiore. Ma di ciò non siamo certi, sia perché mancano i frammenti del supposto finale del duodecimo secolo, sia perché era uso quasi costante di pensare all'erezione del candelabro quando l'ambone era completo. Ora, la sospensione dei lavori di Casauria avvenuta nel 1182 può benissimo aver causato l'interruzione, giacché appunto il capitello ed il lanternone che oggi ammiriamo si riferiscono ad altro stile e ad altra epoca.

Gli scrittori non sono concordi nell'assegnare la base e il fusto all'antico candelabro, ma un minuto esame stilistico non ammette a parer mio dubbio alcuno, almeno per quello che riguarda la base.

La mensa dell'altare maggiore è un sarcofago cristiano rialzato su frammenti architettonici, il quale racchiudeva la teca funeraria contenente le ossa di San Clemente<sup>38</sup>. Al di sopra vi si erge un ciborio a quattro colonne ritenuto dal Calore un'opera della prima metà del quindicesimo secolo, cioè contemporanea ai restauri del 1448<sup>39</sup>.

Uno sguardo riassuntivo delle singole parti del monumento fin qui esaminate mi spinge a concludere che l'architetto ideatore della grande ricostruzione di Casauria dovette provenire dai paesi ove l'arte borgognona aveva raggiunto



*Fig. 289 – Bourges: S. Stefano - Particolari del portale Sud*

uno stile completo. L'applicazione dell'arco acuto nelle navate su piloni polistili, l'uso delle cornici caratteristiche di questa scuola rimaste nella navata di mezzo, la costruzione della zona presbiteriale con piloni a fascio destinati a sostenere le arcate e le volte a costoloni, e forse anche l'introduzione del transetto così sviluppato nella pianta benedettina, sono i caratteri che confermano come Leonate si rivolgesse per l'architettura del tempio ai maestri francesi che in più monasteri dell'ordine avevano di già introdotto i primi risultati del nuovo stile. D'altra parte l'applicazione di concetti già usati dai nostri Benedettini, come l'archivolto falcato e a ferro di cavallo, mi dimostrano che il grande abate non si affidò esclusivamente ai fautori dell'architettura borgognona. Forse questa scuola, che a San Giovanni in Venere, a Civitella Casanova ed a Santa Maria di Atri sostenne nuove teorie in concorrenza con altre forme tradizionali, non sembrò adatta al munifico innovatore della badia a raggiungere il suo grande sogno di bellezza. Le forme borgognone dovevano apparire troppo scheletriche al suo occhio affascinato dalla visione di qualche grande badia romanica, giacché lo vediamo in una seconda fase del lavoro trasformare i piloni delle navate in sezione rettangolare e introdurre un tipo di architettura più confacente al gusto dei tempi. Così egli permette che si mescoli l'arco acuto e quello a ferro di cavallo all'arco tondo ed ordina che si arricchiscano le cornici, i capitelli e gli archivolti con quella sontuosa decorazione piena di fantasia e di vigore che tuttora fa di San Clemente il più mirabile monumento d'Abruzzo.

I maestri francesi però non lasciarono la badia. La mole del lavoro e gl'intenti dell'arte esigevano che tutte le forze portassero il loro contributo. Onde anch'essi concorsero alla grande opera, per quanto trasparente sia nelle decorazioni del portico, sia nelle fiancate della nave di mezzo e nel prospetto posteriore.

La fusione di tanti elementi riuniti in un soggetto così vasto non consente di scindere nettamente l'opera individuale dei maestri che lavoravano in più parti della chiesa strettamente associati. Tuttavia qualche ricerca non riuscì totalmente infruttuosa perché affidata a pochi ma sicuri raffronti stilistici.

I numerosi modelli forniti dalla scuola Valvense si riconoscono in alcuni capitelli di colonne cordonali e nella decorazione dei coronamenti dove appaiono in forma di simboli, di fiori quadri o rotondi, di grandi rose e piante sviluppate soltanto per metà nelle lunette; ovvero tali

modelli tornano qui in forma di uccelli, piante nascenti, teste umane ed altri capricci destinati ad arricchire la parte inferiore delle mensole. A questo gruppo appartengono i capitelli delle semicolonne interne a ridosso dei piloni dell'arcone trasversale che guardano l'abside, nei quali si presenta con gusto nuovo il classico capitello corinzio con vera foglia d'acanto.

I modelli francesi si trovano mescolati un po' dovunque, ma specialmente nei capitelli *a crochet* ed a gemma della facciata posteriore, nella forma delle mensole tagliate a semiesagono e finalmente nel portico. Essi, oltre che dai maestri della scuola Borgognona, furono probabilmente portati da uno scultore che sosteneva ancora le forme romaniche e proveniva da Bourges dove, nella cattedrale intitolata a Santo Stefano, aveva preso parte alla costruzione del portale sud, attribuito circa all'anno 1160<sup>40</sup>. Posso dedurlo da raffronti di grande valore. I suoi elementi caratteristici sono:

I La *palma ad acroterio*, che avanti ho descritta e che a Bourges invece di distendersi sulla cornice si ripete in tanti esemplari legati a formare anelli sovrapposti ai cordoni dell'archivolto, ed il fusto di una colonnina del grande portale (fig. 289).

Fig. 290 - Bourges: S. Stefano - Particolari del portale Sud



II La decorazione dei capitelli dei sottarchi nel valico centrale del portico di Casauria, ove le dodici arcate includenti le figure degli apostoli richiamano perfettamente il disegno e la tecnica di un egual soggetto sviluppato nell'architrave di Bourges (fig. 290).

Lo stile di quest'autore traspare chiaramente nelle quattro lunghe figure coronate, che sembrano dei profeti, sugli stipiti del portale di Casauria, in alcune figure della lunetta, nella plastica di certe decorazioni floreali, e specialmente in quelle architetture ricche di arcatelle ed attici traforati con le quali forma la cornice o il trono dei suoi personaggi (*clochetons*). Il maestro francese sembra che particolarmente si dedichi a qualche ornamento del portico e alle sculture del portale, ove egli trasporta, negli elementi accennati, quella ricchezza d'ispirazione e di mezzi tecnici che finora tra noi sono qualità sconosciute.

Altro modello francese arrivato a Casauria è quel capitello che ho chiamato *a cesto* e per tre volte si ripete nelle pilastrate del portico. La sua origine va ricercata nei molti esempi esistenti nelle chiese romaniche di Francia, dove però il concetto è meno sviluppato che a San Clemente. Infatti i capitelli simili esistenti nel chiostro della cattedrale di Le Puy (Alta Loira), all'esterno della cappella di Santa Chiara (detta Tempio di Diana) nella stessa città, sul fianco della chiesa di *Saint-Austremoine* a Issoire, e specialmente quelli che si trovano nel chiostro dell'antica cattedrale di Santa Maria a Vaison, hanno tutti la campana fasciata d'intrecciamenti di gambi schiacciati come nastri e di palmette che ne riempiono gl'interstizi, ma nessuno di essi raggiunge l'eleganza della composizione e la finezza di dettaglio di quelli che ammiriamo a Casauria. Come esecuzione essi possono bene attribuirsi al maestro di Bourges.

Un elemento importantissimo di decorazione tolto anche alla Francia è quello che con andamento a zig-zag adorna l'archivolto dell'arcone di destra del nostro portico e si può giustamente tradurre *bastone spezzato*. Fu messo quasi esclusivamente a decorare gli archivolti di portici, di finestre e finestroni, mescolato per lo più ad altre sagome concentriche al vano. Non se ne trovano esempi nell'Italia meridionale ed in Sicilia, dove pure è molto diffuso<sup>41</sup>, che possano vantare di aver preceduto l'impiego che ne fecero le maestranze di Casauria, onde è lecito pensare che queste lo ricevessero direttamente dalla Francia, dove nella prima metà del duodecimo secolo era già apparso nelle grandi cattedrali<sup>42</sup>.

Un altro maestro, che pure sembra discendere da Bourges,

appare con caratteristiche speciali nella tecnica di tutto il fogliame che riveste le cornici del portico e della facciata superiore. La sua modellatura, sia che voglia rappresentare la palma alta e sottile o imitare l'acanto, è sempre fine, delicata, con pochissimi scuri soltanto negli sfondi, come si vede chiaramente nel capitello della semicolonna alla estrema destra del muro frontale (fig. 276).

Ma fra tutti emerge uno scultore, forse più degli altri operoso, che introduce l'uso di un fogliame caratteristico non trovato finora nei monumenti anteriori. Il vegetale, stilizzato in modo uniforme, si piega sotto lo scalpello del maestro a tutti i capricci della fantasia. Egli, avendo lavorato quasi contemporaneamente nell'aula e in alcune parti del prospetto, si riconosce per il modo vigoroso di trattare la foglia di palma secondo l'ufficio a cui è destinata. Una prima sua maniera si manifesta in quella serie di palme diritte a poche lobature che adorna i gusci dell'ambone e del portale maggiore e nei numerosi capitelli ad albero centrale con chioma divisa a forma di caulicoli. In questi capitelli egli trattò la palma a grandi masse come l'acanto e la frastagliò con profondi solchi di separazione tra foglia e foglia e tra le singole lobature. Dispose questi solchi profondi dove gli occorreva una linea di scuro e quindi anche dove le costole delle grandi foglie avrebbero dovuto sporgere (figg. 272 e 282).

La sua seconda maniera più gentile e delicata appare nei fregi degli architravi, ove impiega i draghi mostruosi e i rami serpeggianti da cui nascono fiori e palmette simmetriche dalle frastagliature acuminata aperte a ventaglio; si avvanza in forma più grandiosa e originale nelle vigorose piante simmetriche nascenti dietro ai grandi fiori dei plutei.

Oltre che nell'ambone, il maestro è riconoscibile nei capitelli delle semicolonne e nelle cimase dei piloni nell'interno dell'aula, nelle quattro colonnine delle bifore di facciata, nel bellissimo architrave sulla prima di queste, nei capitelli rimasti all'interno dell'oratorio, in alcuni giri di fogliame nell'archivolto del portale, in cinque o sei capitelli delle pilastrate del portico, in qualche capitello del fastoso coronamento esterno della nave centrale. Ma in questi particolari, come nell'ambone, la sua tecnica si fonde talvolta con quella degli altri esecutori in modo così armonioso che riesce impossibile precisarne i limiti. E ciò è naturale quando si pensa all'enorme quantità di lavoro che un sol uomo avrebbe dovuto compiere nel giro di pochi anni! In tutta la sua opera è quindi palese la cooperazione di altri maestri, se non di un'intera scuola.

Non può dirsi dunque che egli sia l'autore dell'ambone o che tutte le parti di questo gli appartengano. Il capitello rivestito delle palme simboliche dei martiri, i grandi fiori dei davanzali, i simboli degli Evangelisti sotto al leggio non hanno caratteri speciali che mi permettano di attribuirli ad uno piuttosto che all'altro dei tre scultori fin qui parzialmente rievocati.

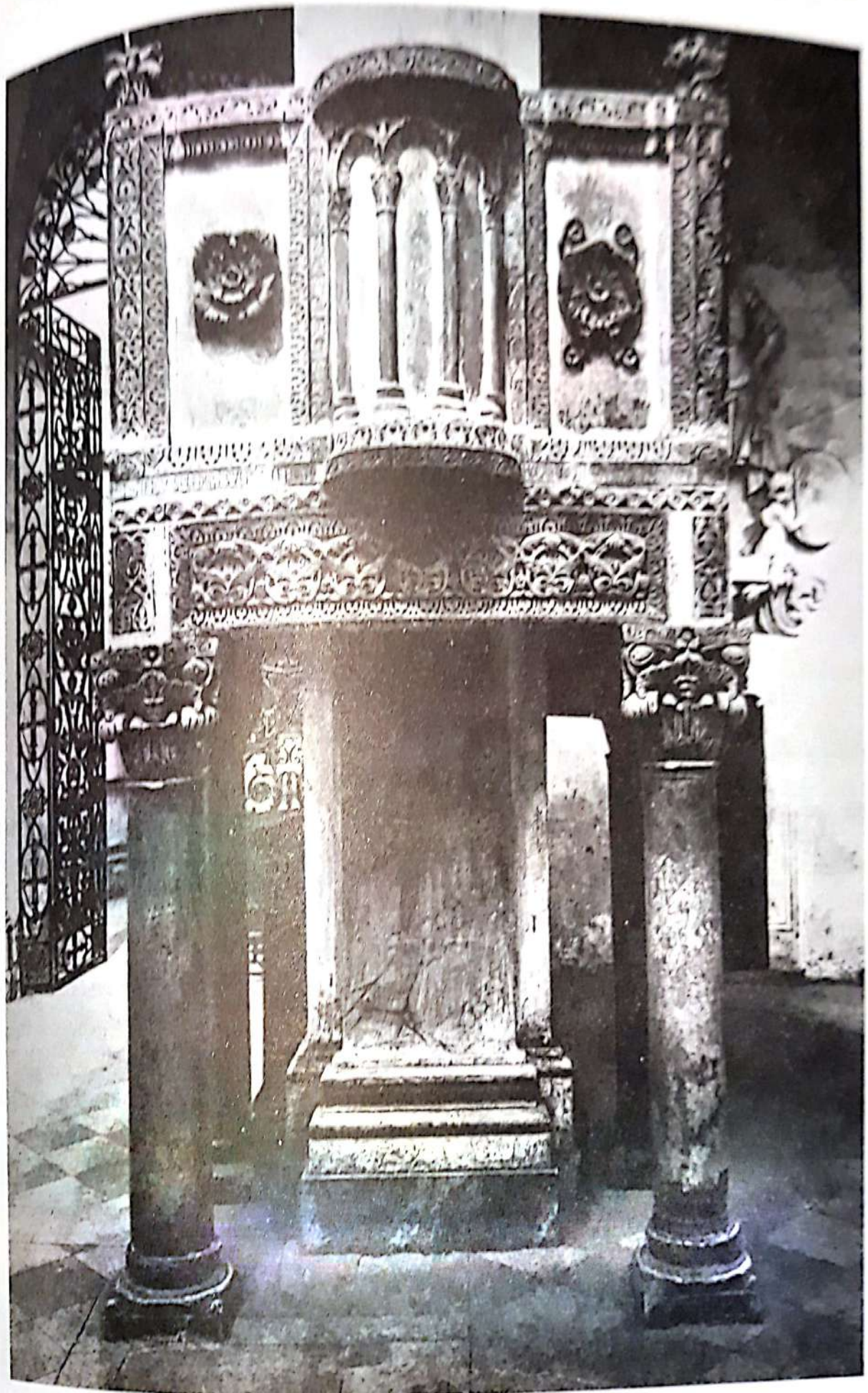
Quando lessi che al frate Giacomo ricordato sull'ambone si voleva attribuire la paternità di quest'opera insigne, pensai che si fosse in tal giudizio completamente fuori di strada.

La storia dell'arte è piena di esempi capaci di testimoniare la differenza che corre tra i versetti dedicatori di chi donava un'opera fatta a sue spese e le iscrizioni recanti semplicemente il nome dell'artista. Gli autori per lo più non ebbero bisogno di nascondersi entro frasi di dubbia interpretazione, ma posero francamente il loro nome insieme al titolo di *magister*, o l'accompagnarono col verbo *fecit* o con parole esaltanti il loro ingegno. Ciò divenne un uso tradizionale tra i maestri comacini o lombardi, tra i marmorari romani, tra gli Antelani e i Campionesi e non poteva non essere anche adottato dai maestri d'Abruzzo.

Nel corso di questo mio studio ebbi anche occasione di osservare un fatto grandemente logico; cioè che i maestri segnarono col loro nome soltanto quelle opere che ebbero un carattere schiettamente personale, quando cioè il loro stile aveva preso le forme più concrete. Vedemmo infatti Nicolò a Rosciolo, Roberto e Nicodemo ovunque lasciarono i loro tabernacoli e i loro amboni, e vedremo in seguito maestro Acuto, maestro Stefano *de Moscino*, Rainaldo Atriano, Raimondo di Poggio e tanti altri affidare il loro nome ad opere non dovute al concorso di più scuole riunite, ma rappresentanti semplicemente un frutto del loro scalpello. D'altra parte tutte le opere uscite da una collettività di maestri (sarebbe troppo lungo enumerarle) non portarono il nome dell'architetto o di chi era a capo delle maestranze e tanto meno quello degli scultori e dei lapicidi che vi avevano collaborato.

Mi sia dunque permesso di applicare queste osservazioni al tanto discusso pulpito di Casauria, ricordando quello che mi sembra di aver dimostrato a sufficienza, e cioè che esso deve considerarsi non come una meraviglia isolata, ma quale sintesi di uno stile largamente diffuso nell'architettura della basilica.

L'opera tutta di Casauria è il frutto di una meravigliosa organizzazione di cantiere che non può recare niuna firma. Da essa nasce finalmente una scuola che si distacca



*Fig. 291 – Pentima: S. Pelino - Ambone*



giovane e forte con caratteristiche proprie da quella Borgognona che la originò e dall'altra delle chiese romaniche di Francia che ne sostenne i primi passi. E per questa sua indipendenza dobbiamo chiamarla scuola Casauriense (fig. 345).

Cattedrale Valvense (a. 1182-1188). — La basilica di San Pelino, prossima alla badia Casauriense, ebbe il primo fiore nato dalla fertilità della nuova scuola. E' un pulpito che fu tolto dalla posizione primitiva e malamente ricomposto a maggiore altezza di livello quando negli ultimi restauri la Cattedrale, prendendo le forme barocche, ebbe il pavimento innalzato di 60 cm. Nel trasporto la bellissima opera fu alquanto danneggiata, perdendo talune parti del lato posteriore e aumentando in larghezza nel prospetto con tasselli sconciamente adattati. L'iscrizione corrente sotto il davanzale subì di conseguenza amputazioni e trasposizioni di lettere. Questi versi, che hanno grande importanza per la storia del monumento, si possono però completare mercé l'esatta trascrizione che ne fece il De-Stephanis<sup>43</sup> e fu pubblicata nel 1853 in questo modo:

PONTIFICVM SPLENDOR PRESVL PELINE BEATE  
HOC AB ODORISIO SVSCIPE MARTIR OPVS  
CVIVS IN EXCELSIS PETIMVS PROTECTOR ADESTO  
ET IDOLERICI TV PIVS ESTO MEMOR.

Siamo dunque nel tempo di Odorisio da Raiano, Vescovo di Valva dal 1168 al 1188<sup>44</sup>, e quindi possiamo restringere la data di costruzione dell'ambone tra l'anno in cui s'interruppero i lavori di San Clemente (a. 1182) e il 1188 nel quale, morendo Odorisio, il vescovado passava a Guglielmo.

Ad imitazione del pulpito di Casauria, le quattro colonne hanno basi attiche fornite di protezioni, fusto cilindrico e capitelli composti di elementi vegetali. Sostengono quattro architravi monolitici<sup>45</sup> adorni di ricchissimi fregi, sui quali il davanzale si divide in tre spazi eguali nel prospetto e due spazi per ciascuno dei fianchi (fig. 291).

Non ripeto quindi la descrizione dei particolari, tanto più che sarebbe difficile esprimere con parole l'effetto genialissimo di una composizione ispirata ad alto senso decorativo ed animata da una modellatura vivace e rigogliosa. Noterò solo le differenze che esistono col prototipo di Casauria.

I capitelli eguali due a due imitano nell'organismo due forme nate sul portico di San Clemente. Quelli del prospetto (fig. 292) hanno quattro foglie angolari di palma

Fig. 292 — Pentima:  
S. Pelino - Capitello dell'ambone





Fig. 293 - Pentima:  
S. Pelino - Capitello dell'ambone

alte e robuste dai profondi chiaroscuri; tra di esse si alzano gli alberelli dal fusto rintorto e dalle grandi chiome orizzontali, che si accostano ad altre foglie poste sotto l'abaco a guisa di volute angolari. La tavoletta non è liscia e rettilinea come a Casauria, ma ornata di fogliame e incurvata nel mezzo delle facce, dove risalta il fiore quadrato. Gli altri due capitelli sono una vaga riproduzione di un tipo già trovato nell'arcone di sinistra del portico. Otto foglie di palma nella campana, due caulicoli fortemente arricciati per ogni faccia, abaco incurvato nei lati con fiore quadro sporgente (fig. 293).

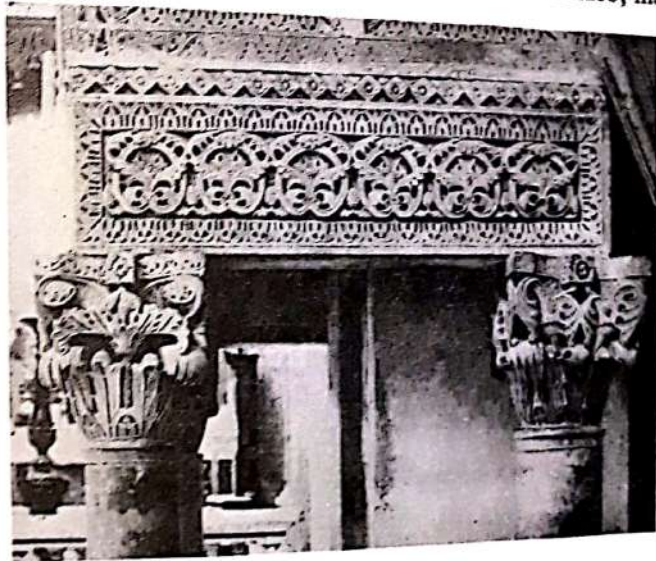
Gli architravi, a differenza di quanto osservai a Casauria, hanno anche il lato inferiore sagomato a listello e guscio, con vantaggio dell'effetto organico; ma nei fondi, invece della variata ed elegantissima creazione ornamentale, si ripete sui quattro lati un fregio composto della palma ad acroterio (fig. 294).

A San Pelino l'elemento venuto di Francia si sviluppa in tutto lo sfolgorio della sua ricca veste, ripetendosi ove sei, ove sette volte nei fregi sontuosi; ma lo scalpello perde la mollezza squisita per valersi di contorni che talvolta sembrano troppo taglienti.

Le testate degli architravi, secondo il metodo più avanti enunciato, si abbelliscono di formelle separate, e spiace soltanto di vedere come nel prospetto esse rimangano distaccate dal monolito vicino, per ignoranza di chi non seppe ricollocare le colonne alla distanza prestabilita.

Al di sopra il davanzale, avendo una sola parte sporgente in semicilindro, rinuncia ai simboli evangelici per accogliere una decorazione di quattro piccole semicolonne sormontate da arcatelle come nel pulpito di Bominaco; ma

Fig. 294 - Pentima:  
S. Pelino - Particolare dell'ambone



nei plutei rivendica l'uso dei rosoni e dei ricami serpeggianti su per le riquadrature.  
Nelle facce laterali il davanzale è diviso in due formelle contigue ora lisce ora adorne del grande fiore abruzzese (fig. 295).

Le intelaiature sia dei plutei, sia della loggetta sporgente, mai tradiscono nei gusci l'uso della *palma diritta*, che si ripete come la miglior soluzione oramai riconosciuta per rivestire d'intaglio la sagoma concava. Ma tutte le altre parti, con tanta profusione decorate, pur seguendo lo stile nei suoi elementi già tracciato a Casauria, si sbizzarriscono in cento varianti d'intrecci, di ripiegature, di combinazioni sempre nuove e sempre d'una chiarezza e precisione meravigliosa. Ritroviamo subito al di sopra degli architravi la lista di piccoli rombi con entro fiorellini a quattro petali, la quale recinge l'ambone come una collana di gemme. Vediamo nel largo listello del parapetto e in alcuni pilastri il serpeggiare uniforme di un gambo da cui nascono ad ogni svolta graziose palmette ricadenti. In altri pilastri seguiamo l'ascesa di piccole formelle che si susseguono con ritmo composto ed eguale o con movimento alternato graziosissimo.

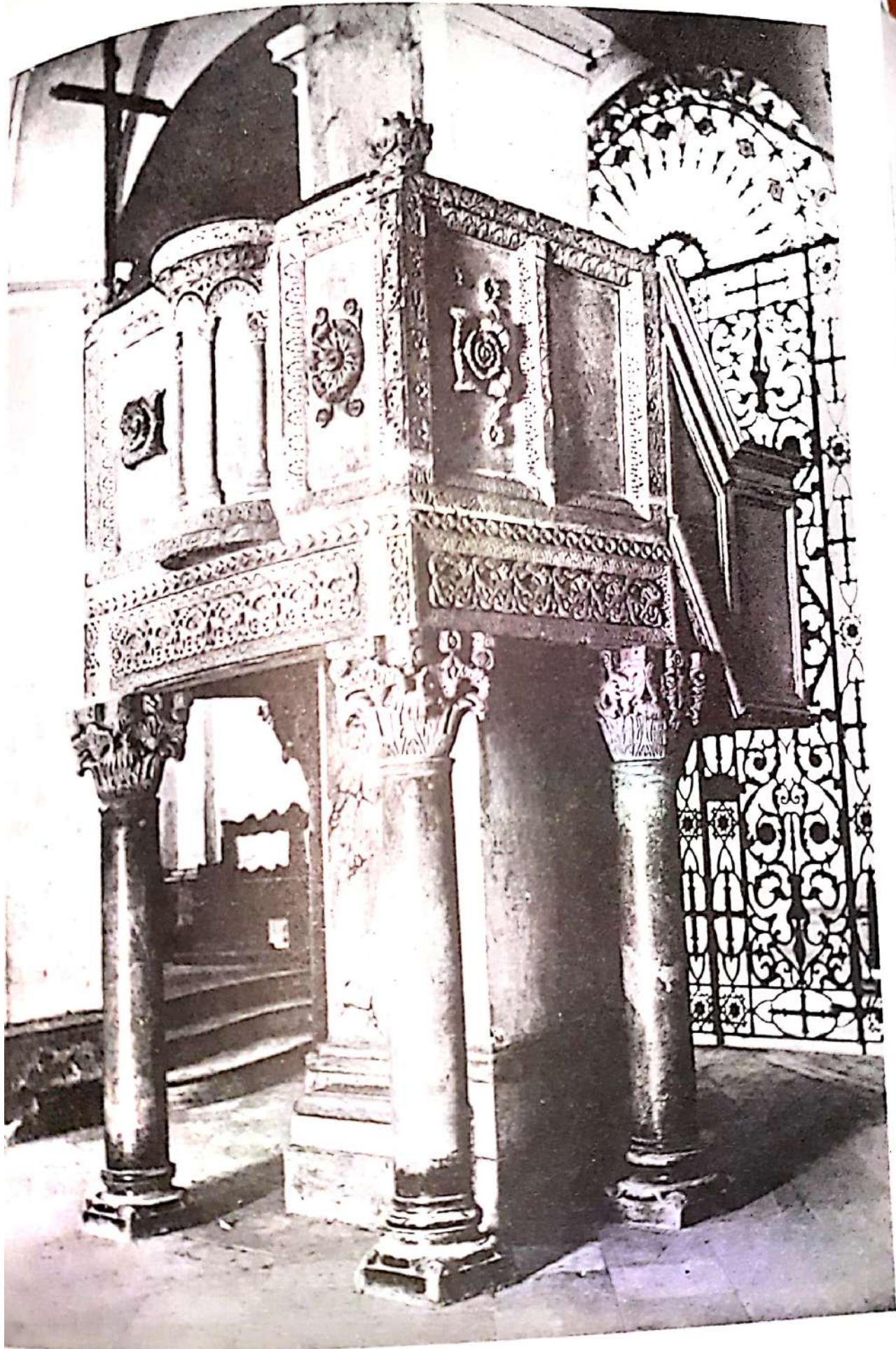
I fioroni a forte rilievo, quadri o tondi, sono variate composizioni della stessa foglia, che ora si rigonfia e s'accartocchia dall'interno all'esterno, ora dall'esterno si ripiega verso il centro; ed ognuno di essi è composto del sovrapporsi di tre, quattro giri di petali degradanti verso il bottone centrale; ed ogni giro della corolla cambia di forma, si sminuzza in disegni sempre vari e simmetrici che ne rendono sommamente gradito l'effetto. Talvolta da quattro punti opposti sbucano di sotto il fiore gambi tortuosi, vere appendici che, simmetricamente disposte, terminano con fiorellini rotondi come campanule, la cui delicatezza contrasta ad arte con la forte modellatura del loro nascimento.

I capitellini posati sopra gli angoli del davanzale, purtroppo scomparsi a Casauria<sup>46</sup>, dimostrano sempre meglio l'inesauribile genialità dei maestri che crearono questo gioiello d'arte, la loro somma abilità di valersi degli stessi elementi per soluzioni sempre elegantissime, anche quando cambiava la forma e l'importanza del soggetto da decorare<sup>47</sup> (fig. 296).

Gli autori, mentre si dimostrano schietti discendenti della scuola di Casauria, o meglio coloro che ne furono parte principale, non nascondono le loro qualità caratteristiche nella scelta delle forme predilette, nell'evitare la trattazione della figura, nel modellare fortemente con uno scalpello che si presta a tutte le agilità.

Fig. 296 - Pentima:  
S. Pelino - Capitello del davanzale





*Fig. 295 - Pentima: S. Pelino - Fianco dell'ambone*

L'ultimo verso dell'iscrizione dedicatoria ricorda il nome di Idolerico, fin qui creduto dagli storici l'autore dell'ambone. Taluno anzi, avendo riconosciuto i legami stilistici esistenti fra quest'opera e la nuova chiesa di Leonate, opina semplicemente che egli ed il frate Giacomo debbono considerarsi compagni di lavoro nel portico di Casauria, donde avrebbero tolti gli elementi per eseguire rispettivamente i due pulpiti. Ma ciò non risponde a verità. Ciò che dissi per il frate di San Clemente si può ripetere per Idolerico, sia per il significato del verso, che si presta troppo a equivoca interpretazione, sia perché l'ambone di Pentima appare come il frutto di una scuola ancora viva e rigogliosa.

Idolerico dunque non fu altri che il devoto donatore del pulpito a San Pelino, come il fratello Giacomo nella vicina abbazia lo era stato per San Clemente.

Ma l'opera d'arte destinata dopo il pulpito a segnare il più alto grado della cultura degli artisti, perché alla parte architettonica associò la figura largamente trattata in bassorilievo come soggetto centrale, fu certamente un'edicola che oggi si trova relegata nell'alto del campanile e infissa nel suo lato di sud-est, mentre in origine doveva occupare un posto di primaria importanza. La nicchia di sesto rotondo circondata a guisa di mostra da un guscio su cui è scolpita la *palmetta diritta* di Casauria, le mensole conficcate al piano d'imposta e la sagoma sporgente che da esse parte per piegarsi a timpano al di sopra della Vergine sono particolari che recano evidentemente impresse tutte le forme e le ornamentazioni preferite da quei grandi maestri del duodecimo secolo. La *palma ad acroterio* di Casauria trionfa anche qui delicatamente scolpita nel timpano, mentre altri particolari ornativi già da noi conosciuti si presentano nelle ricche vesti della Vergine in trono e del Figlio benedicente allo stesso modo come vediamo nel bassorilievo simile esistente nella cripta della cattedrale di Sulmona<sup>48</sup> (fig. 298).

Giacché è da supporre che anche qui operassero i maestri di Casauria recando la squisitezza delle loro forme, per quanto poche tracce rimangono che possano attestarle.

Ed appunto il fatto comincia a prendere consistenza al confronto dei due bassorilievi di Pentima e di Sulmona, da cui emerge una stessa composizione grandiosa e dura, una stessa plastica piatta e rigata nelle pieghe abbondanti delle ricche vesti che fasciano le due Madonne, una stessa tecnica ricercata e convenzionale che non riesce a dare espressione e movimento alle figure. Al confronto altre comuni qualità di metodo e di scuola, che a molti pote-



Fig. 297 - Pentima:  
S. Pelino - Particolare del pulpito

Fig. 298 - Sulmona:  
Cattedrale - Madonna delle Fornaci



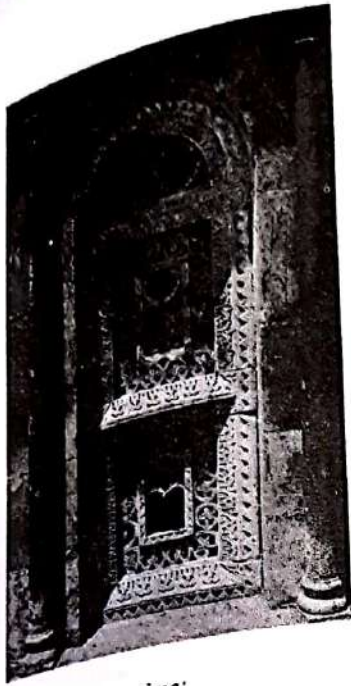


Fig. 299 - Pentima:  
S. Pelino - Finestra dell'abside

rono sfuggire<sup>49</sup>, a noi chiariscono la provenienza del bassorilievo di Sulmona, come i motivi ornamentali rappresentati nei fregi che orlano i lembi della veste, il manto breve, tenuto sul capo della Vergine all'uso delle donne d'Abruzzo, il piedistallo su cui essa posa. Questi motivi espressi in forme minuscole sono gli stessi che adornano i listelli dei riquadri e i pilastri dei pulpiti di San Clemente e di San Pelino, sono le stesse palmette recluse entro formelle con movimenti oramai divenuti convenzionali.

Gli scultori di Casauria trovarono modo di esercitare la loro virtuosità di abili intagliatori in un altro lavoro non ancora compiuto nella cattedrale di San Pelino, cioè nella chiusura delle finestre absidali. Non se ne conosceva l'esistenza fino al restauro dell'estate del 1917, quando, abbattendosi le murature che otturavano le antiche finestre, apparvero ancora infissi i cancelli in pietra traforati in modo vaghissimo e quasi in perfetto stato di conservazione. La luce è divisa in vari scomparti da intelaiature rettangolari o semicircolari e addolcita da grate composte di formelle rettangolari circoscritte da palmette a cuore e includenti combinazioni di palme delicatissime<sup>50</sup>. Ogni riquadro è contornato dal solito guscio casauriense con palmette diritte tripartite, eguali a quelle degli amboni e delle altre opere di questa scuola, mentre nel telaio che circonda il vano appare la spezzatura a denti di sega usata anche frequentemente dalle maestranze formatesi a San Clemente. E' evidente che tali elementi, usati con quella particolare tecnica che trova cento esempi di controllo in breve giro di anni intorno alla formazione della scuola, costituiscono la prova indiscutibile sulla paternità di queste opere (fig. 299).

Si è perduto il cancello della finestra centrale, ridotta a nicchia per collocarvi internamente alla chiesa la statua di San Pelino, in una specie di gloria sfolgorante di stucchi settecenteschi; ma qualche frammento rinvenuto nei materiali di demolizione attesta l'esistenza di un terzo modello poco dissimile dagli altri.

**San Pietro ad Oratorium** (Ultimo ventennio del XII sec.).  
— Uno dei maestri che aveva collaborato all'ambone di San Clemente a Casauria fu chiamato dai monaci di San Pietro ad Oratorium a restaurare il portale della chiesa che le maestranze di San Liberatore avevano terminato nel 1100. Nel lavoro si conservò la parte superiore del portale, sostituendo soltanto gli stipiti che è da ritenersi fossero di già in cattivo stato.

Il Bertaux<sup>51</sup> riconobbe questo restauro attribuendolo alla fine del duodecimo secolo ed allo stesso artista che eseguì il ciborio dell'altare maggiore. Infatti la sostituzione è evidente sia per indizi tecnici che per caratteri stilistici.

Oramai lo stile dei maestri che a San Liberatore avevano compiuto i tre portali è stato individuato con caratteristiche tanto precise da non ammettere confusione e da permettere anzi di riconoscere i frammenti degli stipiti messi fuori uso e abbandonati nella chiesa fra gli altri rottami (vedi le figure 71 e 73). Le facce di prospetto dei nuovi piedritti furono occupate da intagli rappresentanti candelieri floreali fiancheggiati da larghi listelli in cui si svolgono ornamenti minutissimi. L'insufficienza della pietra disponibile obbligò la formazione di ogni spalla in due pezzi, e mentre la difficoltà di nascondere i giunti fu felicemente superata a sinistra senza interruzione del motivo ornamentale, a destra la connettiva si lasciò orlata di listelli che spezzarono la continuità del disegno.

A sinistra la candeliera ad un sol gambo (fig. 300) sorge dalla bocca di un drago dalla coda serpentina e si svolge in poco regolari volute recando foglie di acanto spinoso divise in palmette che s'aprono per dar vita a fiori o frutti a forma di pigna. A destra l'altra candeliera emerge da un nascimento di acanto e si divide in due gambi che con linea composta e simmetrica si svolgono accavallandosi e si dividono sviluppando le stesse foglie e palmette e fiori e grappoli sapientemente stilizzati (fig. 301). Permane dunque l'uso benedettino di comporre l'ornamento dei portali ad un sol gambo nello stipite di sinistra e a due gambi intrecciati in quello di destra.

I capitelli, scolpiti ciascuno su due facce, si compongono di due zone ornamentali; cioè la inferiore, sagomata a gola rovescia con le palme dei martiri nascenti da un collarino, accostate due a due in alto e alternate con palme minori poste negli intervalli, sembra voglia costituire la decorazione della campana, mentre la zona superiore, con ufficio di cornice d'abaco, è più sottile e reca foglie bipartite o annodate, di effetto poco armonizzante con la parte sottostante.

I raffronti con l'ambone di Casauria sono facili. Il maestro volle riprodurre negli stipiti i due motivi ornamentali degli architravi del capolavoro, e forse con maggiore eleganza di forma e ricercatezza di effetto plastico. A giudicare dai serpeggianti rami del vegetale uscenti dalle fauci del drago e dalle formelle delicatissime scolpite nei listelli, si può affermare che una forma così eletta, un intaglio così preciso e delicato non poteva venire altrimenti



Fig. 300 - Capecstrano:  
S. Pietro ad Oratorium -  
Stipite di sinistra del portale

Fig. 301 - Capecstrano:  
S. Pietro ad Oratorium -  
Stipite di destra del portale



che dalle mani di quel maestro a cui si attribuiscono i rilievi simili dell'ambone. Anche nei capitelli lo schema delle grandi foglie di palma accoppiate come a Casauria giunge qui ingentilito da innumerevoli file di perline, che seguono l'andamento delle nervature come in un lavoro in filigrana.

Sembra che l'intervento della scuola di Casauria nei restauri di San Pietro si limitasse alla sostituzione dei due stipiti del portale, poiché non mi è possibile seguire l'opinione del Bertaux per quanto riguarda il ciborio, da me riconosciuto appartenente ad una scuola venuta più tardi.

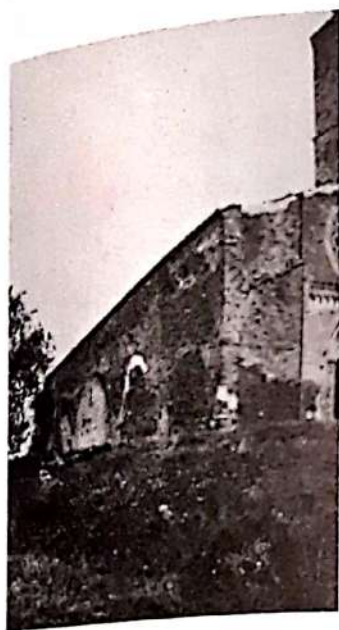
**Sant'Angelo di Pianella** (Fine del XII sec.). — La chiesa dedicata a Santa Maria e Sant'Angelo incominciata dalle maestranze di scuola Valvense mancava del portale e dell'ambone quando, circa il 1282, i maestri di Casauria emigrarono dalla grande abbazia per la morte di Leonate e si dispersero nei paesi vicini in cerca di lavoro.

Nel secolo duodecimo la storia del monumento è avvolta nel buio più completo e bisogna spingersi all'anno 1285 per aver notizia di una serie di abati che giunse a noi molto incompleta e incomincia con Rainaldo di Acquaviva, Vescovo di Teramo. Il Bindi<sup>52</sup> riporta questo elenco, avvertendo che il pontefice Niccolò IV con bolla del 1288 concedeva agli abati *nullius* sotto il titolo di Santa Maria Maggiore diritti e giurisdizione quali vescovi di Pianella, Rosciano, ecc.

Il monumento viene per fortuna a riempire questa lacuna di oltre due secoli con un'iscrizione che, mentre ci palesa un artista che arricchì la chiesa di pregiate opere d'arte, ci fa sapere il nome di un abate non compreso nell'elenco del Bindi, ma che deve aver preceduto di circa novanta anni l'abate Rainaldo d'Acquaviva.

Vi fu chi disse che la chiesa di Santa Maria Maggiore, poi intitolata a San Michele Arcangelo, era a cinque navi poi ridotte soltanto a tre, e la cosa trova spiegazione nel fatto che le muraglie dei fianchi mostrano ad evidenza opere di rifacimenti tendenti ad impicciolire l'ampiezza del santuario.

Sul fianco di sinistra (*fig. 302*) sono visibili quattro varchi chiusi con muratura posteriore. Il primo a incominciare dal prospetto è un arco semicircolare con spalle di mattoni e rozze pietre all'imposta; il secondo è un arco acuto a spalle anche in mattoni che terminano all'imposta con capitelli rettangolari di pietra intagliata a fogliame; il terzo è un arco acuto di luce maggiore ed il quarto presenta due archi a sesto acuto l'uno compreso dentro l'altro,



*Fig. 302 - Pianella:  
S. Angelo - Fianco della chiesa*



ma non concentrici, sicché sembra che il maggiore fosse destinato a reggere una volta a crociera e l'altro costituisse l'ingresso ad un ambiente scomparso.

Il muro del prospetto posteriore della chiesa si vede continuare al di fuori della muraglia con un pilastro per l'imposta della volta, proseguire ancora fuori terra a formare basamento del braccio di edificio scomparso, poi risvoltare ad angolo retto con direzione parallela al fianco della chiesa, come se dovesse recingere una quarta navata. Tale basamento di mattoni è rinforzato da grossi piloni sporgenti e fornito di forte zoccolatura sagomata in laterizio.

L'area di questa porzione di edificio abbraccia uno spazio corrispondente al quarto arco, sicché bene si presta a fissare i limiti di un'aula rettangolare comunicante col presbiterio (*vedi la pianta a fig. 156*).

Presso i piloni che sono tra gli altri archi la muraglia non intonacata mostra gl'indizi tanto dell'attacco delle volte quanto dei muretti che v'intestavano normalmente.

La disuguaglianza degli archi e la nessuna corrispondenza di livello nelle pietre d'imposta, la costruzione dei piloni recante strappi di muratura (la quale esclude che essi fossero creati per rimanere isolati), piuttosto che di una quarta nave, mi attestano l'esistenza di quattro cappelle addossate alla chiesa. La stessa muraglia osservata dal lato interno, per quanto lo permettono le intonacature, presenta i varchi per lo più indicati da mostra sporgente, ma i piloni non hanno corrispondenza con i sostegni della nave di mezzo. Anche sul lato destro della chiesa in corrispondenza del presbiterio si apriva un altro locale a guisa di transetto, come indica un arcone poi richiuso, ma non rimane la parte basamentale simmetrica all'altra di sinistra.

Tutte queste opere considerate in rapporto all'innalzamento subito dalle navatelle, già da me veduto nel secondo capitolo, stabiliscono che la chiesa di Sant'Angelo in epoca più tarda, e cioè quando era molto in uso l'arco acuto, nel ridursi a forma di *sala* subì notevoli ampliamenti sui lati con cappelle ed altri locali destinati al culto. Nessun indizio sicuro concorre a precisare in qual epoca avvenne questo ampliamento dell'edificio, ma sia l'altezza delle arcate di sesto acuto, troppo grande in rapporto a quella stabilita dalle arcatelle rampanti del prospetto, sia la tecnica muraria, perfettamente uniforme alle cortine della chiesa, mi fanno sospettare che la variante avvenisse alla fine del duodecimo secolo, cioè quando ancora si lavorava nelle decorazioni del prospetto.

L'ambone situato nella navata sinistra serve a darci la



Fig. 303 - Pianella: S. Angelo -  
Prospetto dell'ambone



Fig. 304 - Pianella: S. Angelo -  
Fianco dell'ambone

prova indiscutibile di questa seconda fase di attività artistica dovuta all'abate Roberto. Vi si legge sull'architrave: HOC OPVS ISIGNE FECIT COMPONERE DIGNE ABAS ECCLE ROBERTVS HONORE MARIE e sul leggio:

MAGISTER ACVTVS FECIT HOC OPVS.

Il pulpito si compone di due sole facce decorate nei davanzali e negli architravi. Il terzo lato è aperto verso il presbiterio ed il quarto è formato dalla muraglia della chiesa. Due sole colonnine lo sostengono sul davanti, ma tuttavia l'insieme non si discosta dal tipo adottato a Bominaco e a San Clemente (fig. 303).

A Pianella una maggiore semplicità d'ispirazione ha eliminato la sporgenza semicilindrica ed ha disposto i simboli degli evangeli due su ciascuna faccia, affidando all'aquila l'ufficio di comporre un insieme decorativo col piccolo leggio. Le figure sono scolpite a forte rilievo, in maniera larga e vigorosa e, disposte all'incirca nel mezzo dei riquadri, sembrano voler riassumere con minori mezzi la forza e l'individualità di ciascuna di esse. La fronte che guarda la nave maggiore ed è la più elegante presenta su due tozze colonnette fornite di differenti capitelli un architrave intagliato con delicatezza a guisa di fregio circondato per tre lati dal guscio a palmette diritte.

L'ornato che vi è dentro si compone di otto palme ad acroterio tradotte con maggior delicatezza e semplicità d'intaglio di quelle che vedemmo nel pulpito di Valva.

Sulla faccia contigua l'altro architrave ripete invece il fregio floreale di Casauria nascente dai draghi (fig. 304). Il davanzale da ambo i lati si divide in due lastroni retti da intelaiature decorate come seppero fare i maestri di questa scuola. Le quattro figure simboliche sono con grande ingenuità rappresentate sospese nel mezzo di riquadri, giacché anche l'aquila, sottoposta al leggio, secondo l'uso comune, è disposta in modo che sembra aggrapparsi al libro recante i versetti di Sedulio. A destra il leone alato salta al di sopra di un rosone di tipo valvense. Nel fianco l'angelo, rappresentato di fronte con le ali spiegate e gli occhi al cielo, si giudica, nelle proporzioni tozze e nella cura con la quale sono rappresentati i particolari, l'opera più caratteristica di maestro Acuto.

Il toro finalmente compie il ciclo, rimanendo sospeso col suo libro al di sopra di un altro fiore dai grandi petali. Anche nei due capitelli è evidente l'intenzione d'imitare le opere di Casauria, giacché uno reca le foglie dei martiri accoppiate ed alternate col fogliame tripartito posto con-

tro l'abaco, l'altro più grossolanamente riproduce il bellissimo capitello *a cesto* di San Clemente.

Il portale conserva il tipo organico del duodecimo secolo, cioè due spalle rettangolari con basi e capitelli, un architrave ed un arco di scarico.

Le spalle adorne di ricchissimi intagli, l'architrave istoriato di figurine a rilievo e l'arco di scarico sestiacuto depresso rimangono leggermente incassati nel vivo della muraglia, mentre la mostra che sormonta l'arco ritorna al vivo della cortina, rendendo inutili i due leoncini del piano d'imposta (fig. 305).

Gli stipiti intagliati sia nella fronte, sia nella mazzetta, hanno varietà di soluzioni decorative che, se non palesano un avanzamento nella tecnica, ci dicono di quanto coraggio fosse animato lo spirito ardimentoso di maestro Acuto. In quello di sinistra campeggia un pesante ornato ottenuto col tortuoso avanzare di un tralcio ricchissimo, stentato nella frastagliatura e inquadrato nei gusci con serie di tortiglioni, trecce, palmette diritte, rombi con entro fiorellini: quasi tutto il minuto repertorio di questa scuola d'intagliatori. Nel fusto di sinistra un simile tralcio a grandi volute sorge da un grande nascimento vegetale e chiude ad ogni girata fiori o animali fantastici. E' evidente nelle masse di questi ornati una imitazione della classica candeliera d'acanto consigliata forse da qualche artefice proveniente dalla scuola valvense; però il fogliame nel frastagliarsi conserva la forma tipica della palma usata a Casauria. Anche nelle mazzette troviamo qualche animale e ramoscelli sottili adorni di palmette ricadenti (fig. 306).

Maestro Acuto non poté forse attendere personalmente all'esecuzione di questi rilievi, nei quali impiegò artigiani poco abili. Soltanto così può spiegarsi la scorrettezza del disegno, la durezza del modellato e la rozzezza di certi particolari; e forse vi contribuì la durezza della pietra non adatta all'ufficio cui era destinata.

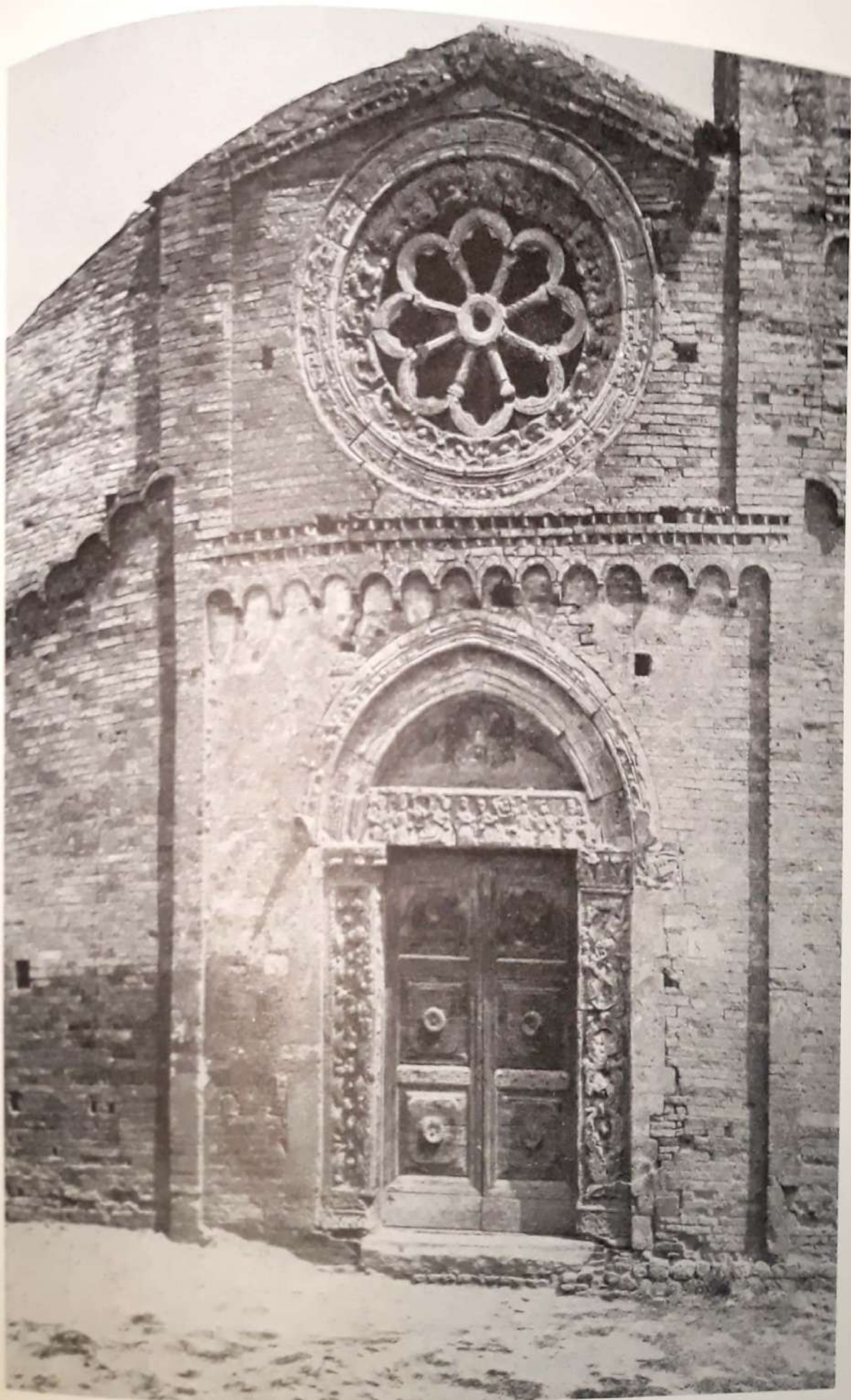
Il fatto è confermato nelle basi dei due pilastri dove, abolita ogni idea di classica sagomatura, si ripetono gli elementi ornamentali dominanti nell'ambone, e tra questi il nobilissimo fregio composto di fiori a cinque petali legati ad un nastro chiuso a forma di cuore capovolto, cioè di quell'elemento che chiamammo *palma ad acroterio* (fig. 307).

Nei capitelli un'eguale prevalenza vegetale nasconde ogni organismo classico. Di Casauria troviamo, tra le alte foglie di palma, gli alberelli dal fusto ritorto e dalle chiome divise in caulicoli.

Nell'arco di scarico, che imposta sui capitelli direttamente

Fig. 307 - Pianella: S. Angelo.  
Particolare del portale





*Fig. 305 – Pianella: S. Angelo - Particolare del prospetto*

ed è sagomato a bastoni ed a gusci, la stessa foglia assume ancora nuove forme in un piccolo fregio che segue l'andamento delle curve.

Questo elemento, di cui si sono impossessati gli ornatisti di Casauria, prende tutte le movenze, si slunga, si scorcia, si ripiega, si ritorce come l'artista vuole in motivi sempre vari, ma sempre riconoscibili, perché nati dallo stesso gusto ed accarezzati con gli stessi sistemi.

L'architrave poggia sui lembi interni dei capitelli e sembra sia lì a contrastare i punti d'appoggio dell'archivolto. Ha tutta la faccia esteriore occupata da figure a bassorilievo intramezzate da due rosoni quadri. Alcune di queste sono perfettamente riconoscibili per le iscrizioni e cioè:

Quasi nel centro la Vergine seduta su faldistorio senza il Bambino, San Giovanni Battista e l'Evangelista prostrati verso di Lei, San Pietro sedente con mitra e pastorale e San Paolo "*doctor gentium*"; un San Nicola, un Santo Re David ed un personaggio barbuto sono verso le estremità del fregio.

Le sculture, per quanto danneggiate dal tempo e occupate dai vespai, si giudicano di molto inferiori alle altre che ci lasciò maestro Acuto sull'ambone e nelle quali pose evidentemente ogni sua cura. Hanno una disposizione solamente decorativa, senza che nessuno studio del corpo umano venga ad ingentilirne la rigidità ed a regolarne le proporzioni.

Il finestrone circolare costituisce uno dei rari esempi di conservazione. Otto colonnine eguali nell'altezza, ma variate nella forma, spingono le loro basette, fornite di foglie protezionali, contro un piccolo anello al centro del finestrone e sorreggono con i capitelli otto arcatelle di sotto tondo trilobato. Attorno gira un secondo e più ampio anello recante scolpito lo stesso poderoso tralcio che vedemmo campeggiare nel pilastro di sinistra del portale, circondato a sua volta da una mostra sagomata a bastoni ed a gusci e arricchito di un fregio delicatissimo.

Nei particolari decorativi che rivestono ogni parte del finestrone sono sempre applicati gli stessi elementi di cui il maestro si giovò sia nel pulpito come nel portale, insieme a nuovi motivi di decorazione non ancora mai usati e che egli qui si compiace di applicare ai fusti delle colonnine radiali e nelle mostrine degli archetti<sup>53</sup>.

Si direbbe quasi che una maggior maturità artistica sia esplicita in quest'opera che segna l'ultima produzione di una serie di anni di studio e di pazienti ricerche.

Il Bertaux<sup>54</sup>, non avendo analizzato lo svilupparsi di questi elementi decorativi e fondandosi sulle somiglianze del



*Fig. 306 – Pianella: S. Angelo - Particolare del portale*

portale di Pianella con quello di San Clemente, specialmente per quello che riguarda le sculture, dice: "I rilievi di questo portale (cioè di San Clemente) non dovevano essere direttamente imitati che una volta e quasi un secolo dopo la loro finitura dallo scultore del portale di Sant' Angelo a Pianella". E ciò significa che l'illustre scrittore o non ha compreso che il portale di Pianella è dello stesso maestro Acuto, o si propone con ciò di dichiarare il maestro un imitatore della scuola di Casauria che operava circa un secolo dopo. Contro la seconda ipotesi osservo che tutta l'opera di maestro Acuto è una paziente imitazione dello splendore decorativo di Casauria e che essa è così immediata, fresca e talvolta anche pedissequa da non potersi ammettere una distanza così forte di anni tra le due produzioni. Anzi, di questo pulpito, che è l'opera schiettamente personale del maestro (come conferma l'esistenza della sua firma posta senza vane circonlocuzioni) e specialmente in alcuni particolari stilisticamente identici nella tecnica ai superbi intagli di Casauria (*fig. 287*), mi è sembrato spesso di vedere la stessa mano che scolpiva nell'ambone di San Clemente quei deliziosi minutissimi fregi chiusi entro formelle o le serie interminabili delle palmette diritte entro ai gusci dei plutei.

Maestro Acuto non solo appare un immediato imitatore della scuola Casauriense, ma un ornatista il quale aveva preso parte alla grande opera di Leonate come esecutore di alcuni particolari. Quando, scioltasi la scuola di Casauria, l'abate Roberto affidava a lui il completamento della chiesa di Pianella, l'artista doveva riunire in sé le molteplici qualità che avevano trionfato a San Clemente per merito di più artisti; ma non poté riuscirvi. E perciò, mentre fu sommo nelle forme di quei particolari che era uso a trattare, riuscì deficiente nei capitelli del pulpito e in tutte quelle sculture nelle quali si propose di rivaleggiare con l'ingegno alato dei suoi colleghi.

**San Nicola di Pescosansonesco** (Fine del XII sec.). — Il peschio dei Sansoneschi domina l'erto ciglione di un monte alla riva sinistra del Pescara, non lungi dal famoso centro delle arti di questo scorcio di secolo. Come il prossimo comune di Castiglione, fu dominio dei Benedettini di Casauria, che vi lasciarono tracce evidenti della loro architettura<sup>55</sup>.

Al di sotto delle poderose muraglie del castello e a metà d'un pendio scosceso, esiste ancora una modesta chiesina dedicata a San Nicola, sfuggita all'osservazione degli storici locali per mancanza di documenti. L'edificio ad una

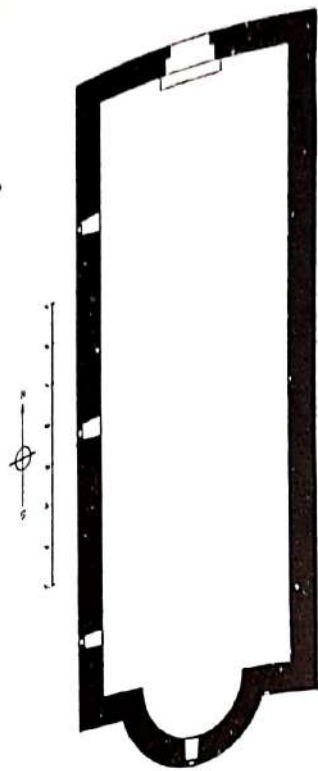


Fig. 308 - Pescosansonesco:  
S. Nicola - Pianta

Fig. 309 - Pescosansonesco:  
S. Nicola - Prospetto



nave rettangolare (fig. 308) ha speciale importanza per il suo prospetto, dove si manifesta un nuovo tipo, raro in Abruzzo, in cui il campanile centrale sormonta la muraglia, componendo un insieme architettonico perfettamente legato (fig. 309). Tutte le cortine in apparecchio di conci più o meno regolare indicano che i tagliapietra vennero da buona scuola.

La fronte larga m 7,15 è bene equilibrata sia nella massa del campanile, sia nel portale, la cui luce ha l'altezza doppia della larghezza<sup>56</sup>; discende lateralmente in due pendenze seguendo la copertura del tetto e s'innalza nel mezzo col campanile a pianta rettangolare, secondo lo spessore della muraglia. La decorazione risulta quasi esclusivamente dalle poche linee di contorno, dalle luci gemelle che traforano la piccola torre campanaria, dal timpano di questa, a due pendenze eguali a quelle delle ali, e dalle piccole cornici dei coronamenti, tagliate sulla costa di forti lastroni con semplice gola diritta.

Una eguale membratura sporgente unisce a guisa di corda le estremità del timpano del campanile, ed un'altra sagoma a doppia base attica gli sporge ai piedi dividendo il prospetto orizzontalmente in due zone.

Il portale è di tipo schiettamente benedettino tutto rincassato entro il vivo (fig. 310). L'arco esteriore e le spalle sono quindi col loro apparecchio di conci in continuazione della cortina frontale. Due contropalle o stipiti arretrate di cm 20 sostengono un architrave monolitico su cui gira un arco di scarico a lunetta incassata.

I due archi hanno lo stesso centro disposto al piano superiore dell'architrave, ma l'apparecchio dell'arco esterno è tagliato a falce, secondo le regole della scuola di Valva. Il senso decorativo caratteristico dei costruttori di quest'epoca emerge qui chiaramente dimostrato nel modo come sono disposte le poche pietre. Laddove mancava l'opportunità di ricchezza ornamentale, il tagliapietra affidava alle semplici linee dei giunti, ai piani di posa, al taglio dei massi il compito di rappresentare l'eleganza della forma che egli andava ricercando.

Unica decorazione della lunetta è un rosone quadro a forte rilievo di tipo casauriense; ma dove ancora meglio si vede la sorgente a cui attinse il marmorario è nei capitelli che formano, come l'uso voleva, due zone perfettamente legate (fig. 310).

In essi può dirsi che si riassumano i due elementi di composizione decorativa favoriti su tutti gli altri dai seguaci della scuola Casauriense. La zona della campana, un po' bassa rispetto alla larghezza, contiene a sinistra un ordine



di foglie incurvate, tra cui sorgono gli alberelli dal fusto tortuoso, generanti fronzuti caulicoli (fig. 312); a destra un ordine di *palme dei martiri* accoppiate, le quali si alternano con i soliti fiori a tre petali messi contro l'abaco (fig. 313). Questo elemento ridotto a semplice listello si adorna delle serie di piccoli rombi con fiorellini eguali agli altri veduti in tutte le opere di questa scuola, mentre la *cornice d'abaco* è intagliata ove a palmette diritte, ove a gambi serpeggianti e palmette alternate. Nel listello terminale corroso dal tempo rimangono le tracce di una lunga iscrizione incisa a caratteri latini, dalla quale ho tratto queste poche parole.

A sinistra:

//// HO ///// ECCLESIA IS ///// A MACC ///// FECIT BLA

A destra:

HANNI TVNC ISTI ////////// RANI ////////// TEMPCIA //////////

L'abside semicilindrica e le altre muraglie esteriori sono completamente disadorne (fig. 314). Qualche timida feritoia e tre finestrine a strombo rompono solo il nudo apparecchio dei piccoli conci. L'interno è una sala rettangolare di m 5,50 per 14,65 che ha perduto tutta la sua mobilia e la sua decorazione. Nella parete destra alcuni affreschi di scuola benedettina sono il solo ricordo dei tempi gloriosi<sup>57</sup>. Il monumento nel suo complesso rappresenta una delle più immediate filiazioni della scuola di Casauria ed è tanto più interessante in quanto ci ha tramandato un primo esempio di un nuovo tipo di prospetto.

**Palazzo De Petris a Castiglione a Casauria** (Ultimo ventennio del XII sec.). – Fu Castiglione, come Pescosansonesco, tra le proprietà di Casauria più vicine al grande monastero dalle quali irradiava la sua potenza. Ivi esiste ancora un vecchio edificio, ora palazzo De Petris, che nell'ingresso monumentale manifesta evidenti segni della sua origine. Il concetto architettonico ha speciali punti di contatto con il portico di San Clemente per il ripetersi in forme più semplici dello stesso arcone di destra (fig. 315). Un sesto acuto poggia su pilastrate composte di spalle rettangolari smussate negli spigoli, e l'archivolto, che ne riveste riccamente la fronte, sporge con larga membratura basata su colonne in aggetto laterali al vano.

L'abbassamento della gradinata d'accesso, aumentando l'altezza dell'ingresso, tolse all'architettura quelle proporzioni di solidità caratteristiche del tempo, ma tuttavia essa giunse a noi abbastanza conservata per riconoscervi la scuola e la mano dei maestri venuti di Francia per i lavori della grande badia.



Fig. 312 – Pescosansonesco:  
S. Nicola - Particolare del portale

Fig. 313 – Pescosansonesco:  
S. Nicola - Particolare del portale



Fig. 315 – Castiglione a Casauria:  
Palazzo de Petris - Ingresso





*Fig. 310 – Pescosansonesco: S. Nicola - Prospetto*

L'archivolto ripete gli elementi decorativi dell'arcone di Casauria, cioè i bastoni spezzati che girano a zig-zag verso l'interno della mostra e i fiori a punta di diamante posti come un'aureola sulla membratura più sporgente, acquistando qui importanza decorativa e dimensioni che a San Clemente non avevano ancora raggiunto. I capitelli che abbracciano le due pilastrate si pronunciano sulle colonne come una riproduzione di quel tipo francese introdotto nelle finestre laterali all'abside di Casauria, e si caratterizza con cinque foglie piene, di forma triangolare, le quali, disposte alternativamente in due ordini, si arricciano a formare in alto bottoni od uncini.

La nobiltà e la semplicità del concetto architettonico, la regolarità e finezza dell'intaglio, insieme ai caratteri stilistici, mi permettono di considerare quest'opera o contemporanea alla grande basilica o di poco posteriore alla morte di Leonate.

**Santa Maria di Atri** (Ultimo ventennio del XII sec.). — Il nome del grande abate e la fama delle sue maestranze correvano per l'Abruzzo e stimolavano anche i monaci di Santa Maria di Atri a giovare di questo primo rinascimento dell'arte per ingentilire la nudità del tempio che sorgeva con ispirazione borgognona. Ed ecco, in un periodo che può aggirarsi tra il 1180 e il 1190, giungere finalmente anche qui i maestri di Casauria per collaborare nella costruzione della tribuna situata nell'ultima campata della nave maggiore.

Infatti l'arco acuto che chiude questo spazio subito al di dietro del baldacchino berniniano<sup>58</sup> e la volta a crociera d'ogiva affrescata da Andrea Delitio<sup>59</sup> chiaramente palesano lo stile della scuola Casauriense. Chi può averne dubbio guardi le semicolonne addossate agli ultimi due piloni che sostengono questa specie di arco di trionfo e di cui ho accennato l'esistenza nel capitolo precedente parlando dell'opera borgognona in questa cattedrale (fig. 316).

I fusti sono nascosti entro la muratura di rinforzo, ma i grandi capitelli escono fuori con le loro masse grandiose e merlettate per affermarsi vere riproduzioni di un genere d'intaglio che non si confonde con altre scuole. Le foglie di palma sorgono in giro sul collarino profondamente solcate e si ripiegano in alto a guisa dell'acanto. Tra di esse nascono i caulicoli ad alberello, dal fusto a tortiglione e dal ciuffo spartito in diramazioni ricciute, e vanno fino all'abaco nascosto al di sotto di una cornice che ha la funzione del *tailloir*; la quale, profondamente scolpita a rami serpeggianti, ricchi di palmette ricadenti ad ogni svolta o

Fig. 316 — Atri:  
S. Maria - Particolare del coro





*Fig. 314 – Pescosansonesco: S. Nicola - Prospetto posteriore*

a palmette diritte, mantiene schiettamente i caratteri della scultura ornamentale propria di Casauria.

L'arcone ha sul davanti una grande mostra con sagoma sporgente a guisa d'archivolto solennemente intagliata a grandi fiori a punta di diamante e la volta ogivale è sostenuta dai costoloni a triplice toro, impostati su peducci alquanto sollevati dal piano dei capitelli. Ed anche questi peducci rappresentano eleganti capitellini a tre foglie di palma ed a caulicoli ad alberello.

Nel mezzo della volta dell'incrocio dei costoloni vi è un fiore quadro a forte rilievo, col fogliame caratteristico di San Clemente.

Un frammento venuto fuori da recenti demolizioni e che si conserva insieme a molte sculture di scuola benedettina nel sotterraneo della sacrestia ci prova ancora meglio l'intervento dei maestri di Casauria. Per la sua centinatura si giudica appartenente alla decorazione di qualche archivolto, e porta scolpite vigorosamente le *palme ad acroterio* così care ai continuatori di questa scuola.

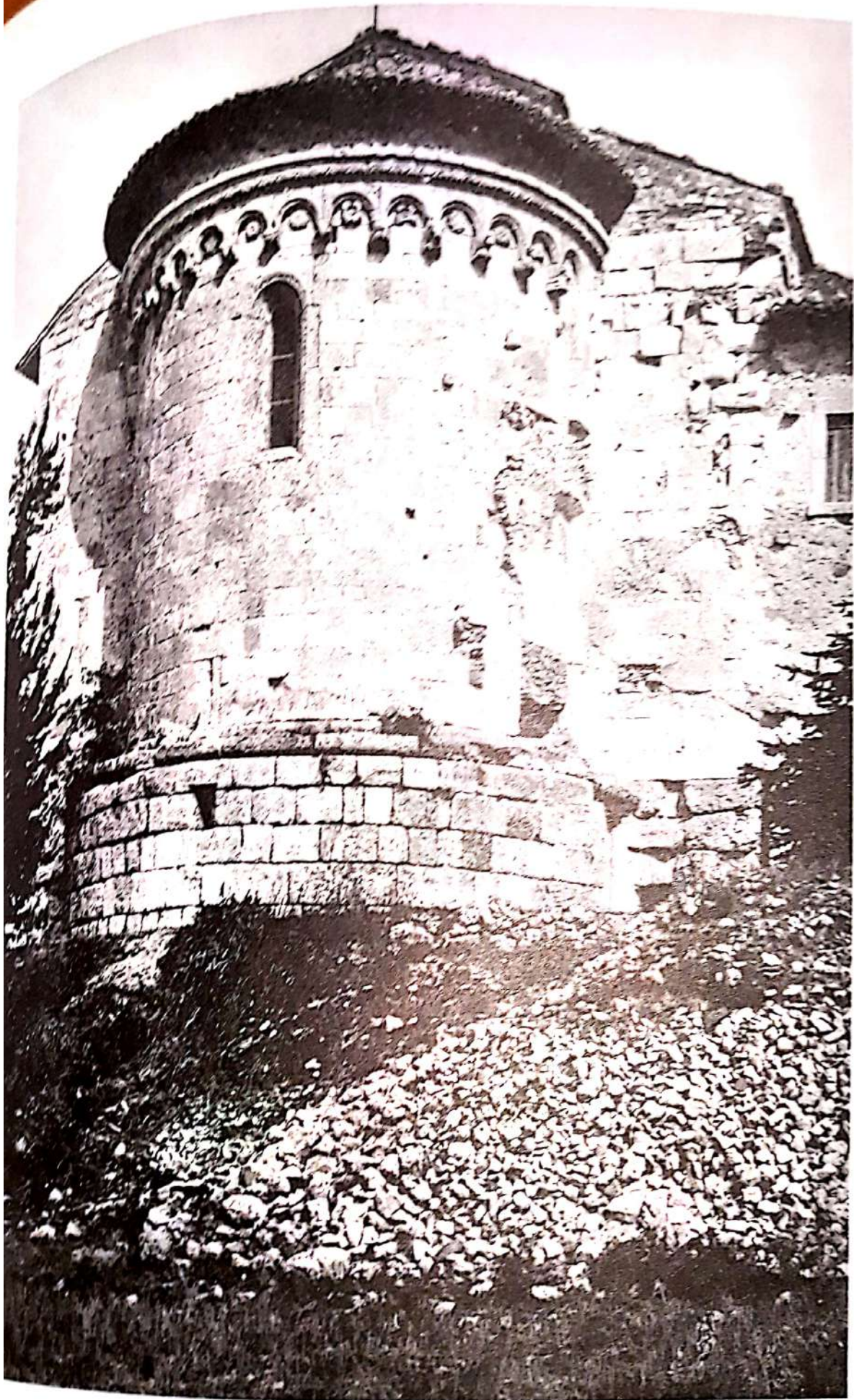
La tecnica di tutte queste decorazioni è uniforme nel carattere, precisa nell'esecuzione, energica nella modellatura, onde può degnamente collocarsi a fianco di quella che rese celebre la scuola di Leonate. Essa non poté venire da tardi imitatori di uno stile famoso, ma dagli stessi maestri che l'avevano iniziata.

Questa conclusione, confermata dagli studi che seguiranno, dove apparirà tutta la decadenza dei vari imitatori, urta sensibilmente contro alcune asserzioni del Sorricchio, e specialmente contro quella tendente ad affermare che il coro di Santa Maria fu un'aggiunta posteriore, anzi quasi un prolungamento della chiesa dal lato orientale<sup>60</sup>. Forse la lentezza con la quale procedevano i lavori del duomo o le frequenti sospensioni impedirono ai maestri di Casauria di prolungare la loro opera al di fuori di questa tribuna, giacché non ho trovato altre parti del monumento che parlino del loro stile.

**San Pietro in Albè<sup>61</sup>** (Ultimo ventennio del XII sec.). —

Tra le opere che seguono immediatamente la sospensione dei lavori di San Clemente a Casauria si deve ascrivere la decorazione dell'abside della chiesa di San Pietro sulle rovine di Alba Fucense.

La costruzione benedettina del duodecimo secolo non era forse terminata col portale che ho già illustrato insieme all'infitto ligneo<sup>62</sup>: mancava l'abside, ovvero non ne era giunto a fine il rivestimento in pietra conca, quando nell'ultimo ventennio del secolo correva in tutto l'Abruzzo la



*Fig. 317 – Albe: S. Pietro - Abside*

fama della scuola di Casauria. Onde non sembra strano che a terminare la chiesa furono chiamati alcuni maestri provenienti da San Clemente.

L'abside semicilindrica posa su alto stilobate di grosse pietre di epoca romana, in cui una doppia sagoma a due tori palesa un ricordo di classica grandiosità. La cortina medioevale non è interrotta da lesene ed ha un'unica finestra oblunga semicircolare nell'arco e nello strombo. Il taglio delle pietre che la compongono ha la composta irregolarità dei giunti e la tecnica esatta delle maestranze benedettine. Un sol masso forma l'arcatella e la superficie conica dello strombo. Non vi è mostra, ma il ciglio esterno del vano è addolcito da un guscio intagliato a palmette radiali. Il superbo coronamento si compone di una zona di quattordici arcatelle a tutto sesto e di una cornice superiore con listello, guscio e grande gola rovescia. Gli archetti sporgenti poggiano su mensole variate e nascono alle estremità su piedritti di rinforzo creati ingrossando la muraglia laddove è presso ad attaccarsi con la parete rettilinea della fronte (fig. 317).

Gli spigoli di questi due risalti sono smussati da gusci terminati in alto con unghioni, e gusci egualmente tornano ad addolcire gli spigoli intradossali delle arcatelle, i quali si rivestono dell'intaglio minuto e paziente d'innumerabili palmette radiali.

Nelle mensole v'è una predilezione per l'elemento animale e mostruoso, a differenza di Casauria dove è comune l'elemento vegetale; e la varietà è tale che delle tredici mensole non una può dirsi eguale all'altra. Vi sono per lo più leoni, bestie con testa umana, volti femminili che sembrano di sfinge e qualche testa di capro e ovunque un'animazione fiera e paurosa, una modellazione franca e sommaria.

Ma il gentile ricordo di Casauria non manca; ed ecco entro le lunette i bellissimi rosoni quadri, tondi, stellati a due o tre giri di petali come astrini, o rilevati come sboccianti fiori d'acanto. E al di sopra, nella grande gola che domina sulla cornice, tornano anche, elementi tolti ai capitelli di San Clemente, lunghe serie di *palme de' martiri* accoppiate, che si alternano a foglie tripartite, mentre per un terzo del semicerchio le *palme ad acroterio* portano anche qui la firma dei sapienti maestri di Casauria.

**Santa Maria delle Grazie ad Ortona dei Marsi** (Ultimo ventennio del XII sec.). — Ai piedi dell'abitato che circonda il castello di Ortona una chiesina isolata sulla strada reca le tracce dell'opera benedettina del duodecimo secolo. La

Fig. 318 - Ortona de' Marsi:  
S. Maria - Archivolto



piccola aula rettangolare, senza importanza, conserva sulla fronte gli avanzi mal connessi di un portale che non sembrano occupare il loro posto primitivo (fig. 318).

Consistono in due capitelli e un archivolto in quattro pezzi centinati. L'intaglio rappresenta nei capitelli la foglia di palma trattata al modo dei buoni maestri di Casauria, la quale riveste con somma eleganza la campana. Quello di sinistra, al di sopra del primo giro di foglie, ha l'alberello dal tronco a spirale e dalla chioma ricurva alle estremità, su cui poggia un abaco col fiore nel mezzo della tavoletta incurvata; nell'altro non vi sono gli alberelli, ma due ordini di foglie alternate sostengono un breve abaco e la tavoletta rettilinea.

L'archivolto è sagomato a largo listello e guscio ricco di foglie radiali di acanto spinoso, ben modellate e ricurve in alto. Sembra che poggiasse direttamente sui capitelli come oggi si vede, perché rappresenta una soluzione ornamentale non mai adottata finora, consistente nell'evitare che le due prime foglie dell'archivolto abbiano il fianco direttamente a contatto col piano d'appoggio. Ad ottenere ciò si crearono, alle estremità del guscio, due nascenti di foglie piene, disposte in piedi sui capitelli e fortemente arricciate in alto.

In questi poveri avanzi del portale sconosciuto appare così uno dei primi esempi di una soluzione ornamentale destinata a grande fortuna in Abruzzo; ed anche questa geniale novità deve essere attribuita, insieme ai pezzi de-



scritti, ad uno dei maestri di Casauria, che alla fine del secolo era venuto ad assumere nuovi lavori nella Marsica.

**Santa Maria Maggiore di Guardiagrele** (Ultimo ventennio del XII sec.). — La grande povertà di studi intorno a questo importante centro delle arti e alla sua cattedrale trova forse origine nella scarsità dei documenti d'archivio sfuggiti alle devastazioni dell'esercito francese (a. 1799). Guardiagrele, che aveva chiuse le porte all'invasore, cedette solo quando, presa a tradimento, fu quasi distrutta dall'incendio. Si cita tuttavia un brano di una cronaca scritta da Nicolò Colagreco<sup>63</sup>, baccelliere del convento di San Francesco dal 1732 al 1735, nel quale è detto che il tempio dedicato a Maria fu fondato da Marco Basso, Console del popolo nell'anno 430<sup>64</sup>.

La notizia, che però non è documentata, si deve interpretare nel senso che un edificio dei bassi tempi sorse laddove poi fu innalzata la chiesa romanica. E ciò sembra trovare una conferma nell'esistenza di opera imperiale in qualche tratto delle costruzioni dell'edificio ancora visibili nel sottopassaggio che mette in comunicazione i due porticati laterali.

Lo stesso cronista accenna poi al campanile di Santa Maria Maggiore che, egli, dice "fu fabbricato dall'anno 1110 fino al 1202 e riuscì di grande perfezione", concordando coll'Antinori<sup>65</sup>, il quale riporta la data 1133 che era scritta nell'alto del muro al di sopra della porta del campanile, e l'altra data 1150 riferibile alle porte di ferro che gli artisti guardiesi avrebbero applicato al loro maggior tempio.

Queste notizie, che non si conciliano con l'architettura dell'edificio medioevale quale è giunto fino a noi, trovano forse una spiegazione in quei pochi indizi che mi rivelano come, a somiglianza di tante altre chiese, anche questa avesse subito nel duodecimo secolo una completa ricostruzione. Rimane però difficile stabilire se il campanile di cui parlano il Colagreco e l'Antinori fosse completato nel duodecimo secolo giacché i caratteri stilistici (e lo dimostrerò in seguito) tanto del prospetto come del fianco di destra della cattedrale parlano chiaramente di un'architettura che si sviluppò in Italia al tempo degli Angioini e devono perciò riferirsi alla fine del tredicesimo o al principio del decimoquarto secolo. Se dunque sono esatte le notizie su riferite, si dovrà ammettere che la chiesa fin dai primi anni del duodecimo secolo aveva fissata la sua icnografia rispondente al concetto nordico del torrione centrale avanti al prospetto; concetto veramente raro in Italia<sup>66</sup>.

Ma a parte la questione del luogo che poteva occupare il campanile del primo edificio medioevale, rimane oramai provata da varie ragioni l'esistenza di un'importante costruzione romanica precedente a quella angioina. Quei monaci che tennero nel duodecimo secolo il monastero delle costruzioni in Abruzzo avevano edificato in prossimità di Guardiagrele, nella valle di San Salvatore, un eremo chiamato "*Magellanum Monasterium*", illustre sopra tanti altri cenobi. Se ne ha memoria fino dal Mille e poi per le donazioni dei conti di Manoppello e Loretello, di Re Ruggero, di Alessandro II, Eugenio III, Adriano IV, Alessandro IV e Innocenzo III, e fu celebrato per aver dato ricetto a Desiderio da Montecassino. Sulla storia di questo monastero non abbiamo molte notizie. Se ne riconoscono gli avanzi presso le rovine della città di Tazze, fra Guardiagrele e Rapino (vedi in proposito: Martinetti, *Dissertazione sulla Badia di S. Salvatore alla Maiella*, cit. dal Bindi, *Mon. Stor. ed Art.*, nota a p. 697, e lo stesso Bindi in nota a p. 665).

I maestri di Casauria pel tramite di quest'oasi di cultura vennero a Guardiagrele ed attesero a qualche parte della nuova costruzione. Lo dimostrano i frammenti da me trovati nel cumulo di rottami che il solerte parroco Ferrari ha formato nell'alto della torre. Essi non rappresentano che una piccola parte di quell'opera grandiosa che dovette essere la veste architettonica data al tempio di Maria dai nostri marmorari, a giudicarne dalla quantità enorme dei materiali dei più importanti periodi del medio evo che poterono esumarsi dagli ultimi scavi e dalle demolizioni recenti.

Dallo studio sistematico di questi frammenti si potrebbe trarre qualche risultato non dispregevole, sia per la decorazione architettonica del tempo benedettino, sia per alcune posteriori mobili presbiteriali, come un candelabro pasquale, un ambone e un ciborio di stile gotico tedesco. Ma è forza qui che io mi limiti a porre in evidenza una grossa pietra proveniente dall'imposta di un grande portale, tagliata ad angoli retti secondo l'andamento comune della doppia rientranza di spalle e contropalle, perché ci dimostra indiscutibilmente che l'opera della scuola di Casauria fu di qualche importanza (*fig. 319*).

Il masso comprende la zona dei capitelli di una pilastrata e porta unito quello che era destinato alla colonnina accantonata. Tutta la zona ha sul collarino un ordine di foglie casauriensi tra cui sorgono gli alberelli caratteristici a chioma simmetrica posta contro un sottile abaco. La tecnica dei maestri di Casauria è riconoscibile nelle parti me-

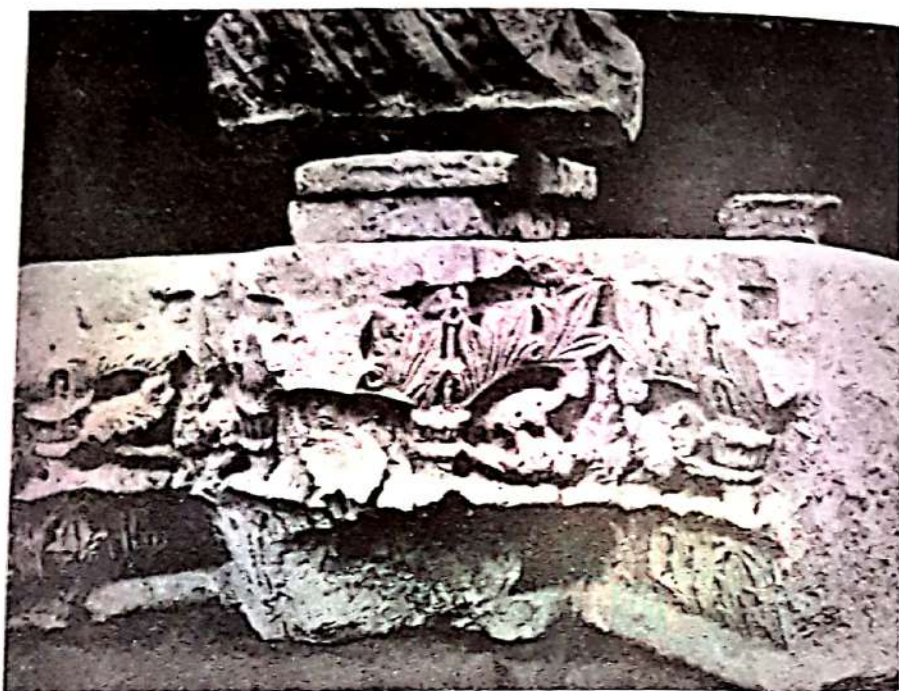


Fig. 319 - Guardiagrele.  
S. Maria Maggiore -  
Capitello di un portale

no rovinate, oltre che per la modellatura vigorosa della palma, per i profondi solchi di chiaroscuro messi in luogo delle costole.

**Santa Maria di Cartignano (Fine del XII sec.).** — A valle di San Pietro ad Oratorium, in vicinanza di Bussi, sorgeva un altro monastero di quei Benedettini che da veri colonizzatori avevano occupato tutte le terre della valle Tritana. Se ne vedono tuttora le rovine che il tempo e l'incuria degli uomini non hanno finito di distruggere. Fino a qualche anno indietro rimanevano in piedi alcune muraglie del monastero ed ora soltanto la chiesa emerge per metà dalla fiumana dei detriti che lo straripare impetuoso delle acque trascina a valle. Nessuna visione più miseranda di questi avanzi dalle linee armoniose che sfidano i secoli e resistono tenacemente al flagello che ne corrode la base! (fig. 320).

Santa Maria di Cartignano, secondo l'Antinori<sup>67</sup> fondata nel 1020, fu cella di Monte Cassino e membro della prepositura di San Liberatore alla Maiella. Il Gattula nella Storia Cassinese<sup>68</sup> ne raccolse i primi documenti, che datano dal 1021.

Nel 1065 era già divenuta monastero, come provano alcune donazioni fatte a Giovanni preposito, che ne arricchirono i possedimenti (a. 1065-1079)<sup>69</sup>. Il Celidonio dice<sup>70</sup>: "Se abbondanti, preziosissimi sono i documenti di S. Maria di Cartignano al suo svilupparsi nel sec. XI, difettano invece pei tre secoli susseguenti. Ciò che se ne sa è quanto venne riferito intorno ai ruderi della sua Chiesa. Si conosce pure da un documento importantissimo, già pub-

Fig. 320 - Bussi:  
S. Maria di Cartignano - Prospetto





Fig. 321 - Bussi:  
S. Maria di Cartignano -  
Ricostruzione prospettica

blicato (Celidonio, *Delle Antiche Decime Valvensi*, pag. 47), che il Monistero durava tuttavia alla prima metà del sec. XIV.”

Nessun resto delle maestranze benedettine dell'undecimo secolo viene a confortare la data della sua fondazione, manifestando l'edificio i caratteri stilistici di un'arte del duodecimo secolo che fu forse contemporanea a San Clemente a Casauria. La chiesa era, contrariamente a quanto afferma il Bertaux<sup>71</sup>, a tre navi secondo l'uso più comune osservato dai Benedettini. L'illustre storico francese fu tratto in inganno dal fatto che le vestigia delle navatelle sono completamente sparite sotto i detriti di roccia. La nave centrale rimane invece chiaramente indicata dalla fronte che emerge per due terzi fuori terra e dal prospetto posteriore con l'abside semicilindrica, discretamente conservata, e della quale si vede solo la metà superiore.

La forma a tre navi è attestata dalla muraglia frontale in buona cortina di pietra conca che seguiva le linee organiche della costruzione. Il corpo della grande nave esce tutto fuori terra col suo finestrone a ruota, sostenendo al di sopra un campanile a vento armonicamente disposto sul suo asse.

Delle navatelle su questa fronte rimangono i due pioventi che a guisa di speroni sostengono i minaccianti spigoli del corpo di mezzo. Tutto il resto è coperto dai *lavaroni* e dal terriccio fino al di sopra del portale, completamente sconosciuto.

Ho voluto tentare una ricostruzione prospettica della chiesa per mostrarne tutta l'eleganza delle linee. Le proporzioni sono calcolate in base a dati sicuri e le parti mancanti idealmente ricostruite sotto la guida del sistema benedettino oramai cognito (fig. 321).

Questa grandiosa applicazione dello stesso concetto già veduto nella chiesetta di Pescosansonesco è l'indizio che le maestranze dei Benedettini non ristavano dal tentare nuove vie dell'arte.

Il grande campanile si slancia maestoso nel mezzo della fronte, largo la metà del corpo della nave e con lo spessore della muraglia che lo sostiene. Comprende un'arcata sesto acuto che si profila sul cielo, interrotta da un pilastro centrale, e arcatelle campanarie. La finestra a ruota, circondata da forte modanatura rientrante, è divisa da otto colonnine, collegate da arcatelle trilobe tangenti al vano, con le basi riunite in un anello centrale (fig. 322). La vera semplicità monastica dominante in questa architettura e le proporzioni tra la massa centrale e quella delle navatelle m'indussero ad escludere l'esistenza delle fine-

stre e delle porte minori sul prospetto e ad immaginare il portale sepolto conforme al tipo comune ai Benedettini. Le muraglie delle tre navi sono in parte crollate, in parte rimangono sotto il terrapieno che ha invaso anche l'aula. Avanti all'abside nella parete di fondo si tolsero in parte i detriti accumulati per mettere in vista le interessanti pitture a fresco del 1237 firmate da *Magister Armaninus de Mutina*<sup>72</sup>.

Questo rudere, che insieme con la fronte rimane a testimoniare l'importanza del monumento, perdette le sue parti laterali corrispondenti alle navatelle e si mantenne in piedi per alcune opere di consolidamento che ne alterano la forma. L'abside sestiacuta ha la massima semplicità architettonica. All'imposta della semicalotta sono poche membrature ornate di punte di diamante e di fascette con rombi piatti; tanta parsimonia si spiega col fatto che tutta la decorazione volle affidarsi allo splendore degli affreschi, di ricchezza veramente orientale.

Il prospetto posteriore è una nuda muraglia a cortina di conci, slabbrata negli spigoli della parte bassa dove si attaccavano le ali delle navatelle, e si adorna solo dell'abside semicilindrica, nel cui coronamento è una semplice cornice su arcatelle sporgenti (fig. 323). In questo particolare si conserva il gusto della scuola di Casauria tradotto in forme più povere da artefici meno esperti. Nella cornice leggerissima la fila ininterrotta di punte di diamante, nella mostra delle arcatelle i semplici giri a denti di ruota, nelle mensole solcate da sagome orizzontali alcuni intagli a dentelli, a rombi, a trecce rozzamente rappresentate sono tutti elementi che non trovai in altri monumenti al di fuori di quelli che avevano subito un influsso tutto particolare dell'arte di Casauria.

L'impiego dell'arco acuto introdotto con ufficio non esclusivamente costruttivo sia nel campanile, sia nel semicatino dell'abside, le lobature degli archetti a ruota innestate nel finestrone sono tutti argomenti in favore della tesi tendente a dimostrare come questo bell'edificio, pur essendo fondato nel 1020, non poteva essere compiuto che sulla fine del secolo seguente.

**San Bartolomeo di Carpineto (Fine del XII sec.).** — Questa insigne abbazia benedettina sorse nel decimo secolo nell'alta valle della Nora, alla confluenza di due impetuosi corsi d'acqua. La ricordano poderose muraglie smantellate e la sua mirabile chiesa, che sembra una sfida alla minaccia degli elementi<sup>73</sup>.

Il monastero venne fondato nel 962 da Bernardo, figlio di

Fig. 322 — Bussi:  
S. Maria di Cartignano -  
Finestra a ruota



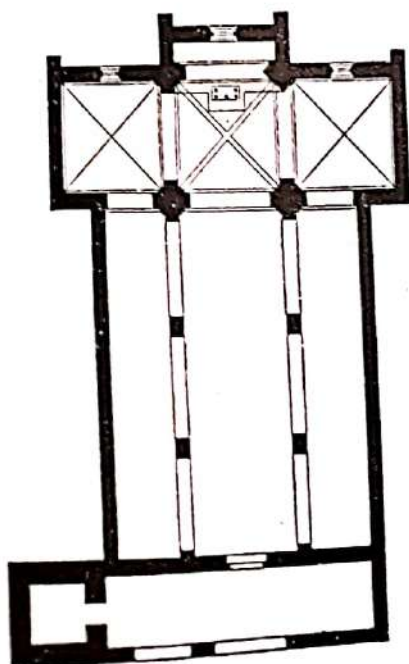
Fig. 323 - Bussi:  
S. Maria di Cartignano - Abside



Linduno, conte di Penne, e fin da principio fu ricchissimo di beni territoriali. La sua cronaca scritta dal monaco Alessandro sotto il pontificato di Celestino III giunge non oltre il 1193<sup>74</sup>. Riferendosi ad essa il Colarossi-Mancini<sup>75</sup> dice che Giovanni, abate di San Clemente a Casauria e Vescovo di Valva e Sulmona (a. 1092-1102), era stato precedentemente abate di San Bartolomeo, e che Guglielmo Tassone, partito per Terrasanta nel 1103, tornando "rimutato di animo, volle con atto di pietà emendare i suoi falli facendo largizioni ai monaci di Carpineto<sup>76</sup>, a quelli di Casauria, al Vescovo di Chieti".

Nessuno storico, per quanto mi risulta, giunse a risultati concreti attorno ad un fatto di grande importanza per gli annali della badia, e cioè la riedificazione della chiesa del duodecimo secolo. Converrà quindi vagare in un terreno completamente inesplorato e interrogare il monumento, ancora in gran parte vivo di quel carattere che ebbero tutte le opere posteriori a San Clemente.

Fig. 324 - Carpineto della Nora:  
S. Bartolomeo - Pianta



La pianta riproduce lo schema della basilica casauriense con la soppressione dell'abside semicilindrica (fig. 324). Le tre navi, divise da tre arconi a tutto sesto su piloni rettangolari, terminano con tre archi di trionfo sestiacuti che comunicano col transetto diviso pure in tre campate. Quella di centro, di pianta quadrata come le laterali, ha nel fondo un secondo arco di trionfo che la divide da un'abside rettangolare. E' dunque ancora un tipo misto di basilica, nel quale l'uso promiscuo del sesto tondo e dell'acuto, la copertura delle navi a tetto visibile e lo sviluppo delle volte nella sola zona presbiteriale sono le caratteristiche ormai divenute tradizionali.

Non posso giudicare se le volte a crociera laterali siano contemporanee alla grande volta ogivale cordonata che si slancia sulla campata di centro, ma probabilmente anche qui l'assenza di un tipo unico credo rappresenti il gradua-

le infiltrarsi del sistema borgognone nella tradizionale costruzione benedettina.

L'alzato di questa chiesa presenta un nuovo esempio di quel tipo *a sala* già conosciuto dalle nostre maestranze e provato con successo a Sant'Eusanio Forconese e in altri edifici (fig. 325). Le tre navi si ricoprono di due sole falde di tetto, sicché gli archi divisori possono slanciarsi alle più grandiose proporzioni. E la necessità di rimediare alla mancanza delle finestre nei fianchi della nave centrale provoca il primo apparire di tre grandi aperture arcuate a sesto tondo sul prospetto posteriore della chiesa e del finestrone a ruota nell'alto dell'abside rettangolare e nelle testate del transetto.

Questo genere di costruzione, la cui solidità si affidava principalmente alla zona presbiteriale, esigeva di conseguenza un maggiore sviluppo nella robustezza delle pilastrate del transetto. Onde la ragione dei piloni polistili di tipo benedettino, posti fra i tre archi trionfali e lateralmente all'abside, sui quali ricadono archi e contro archi e in cui le volte trovano sempre il loro punto d'appoggio. Ma quella massa, giudicata forse troppo pesante ai lati dell'arco di trionfo, si alleggerì nei piloni ai lati dell'absi-

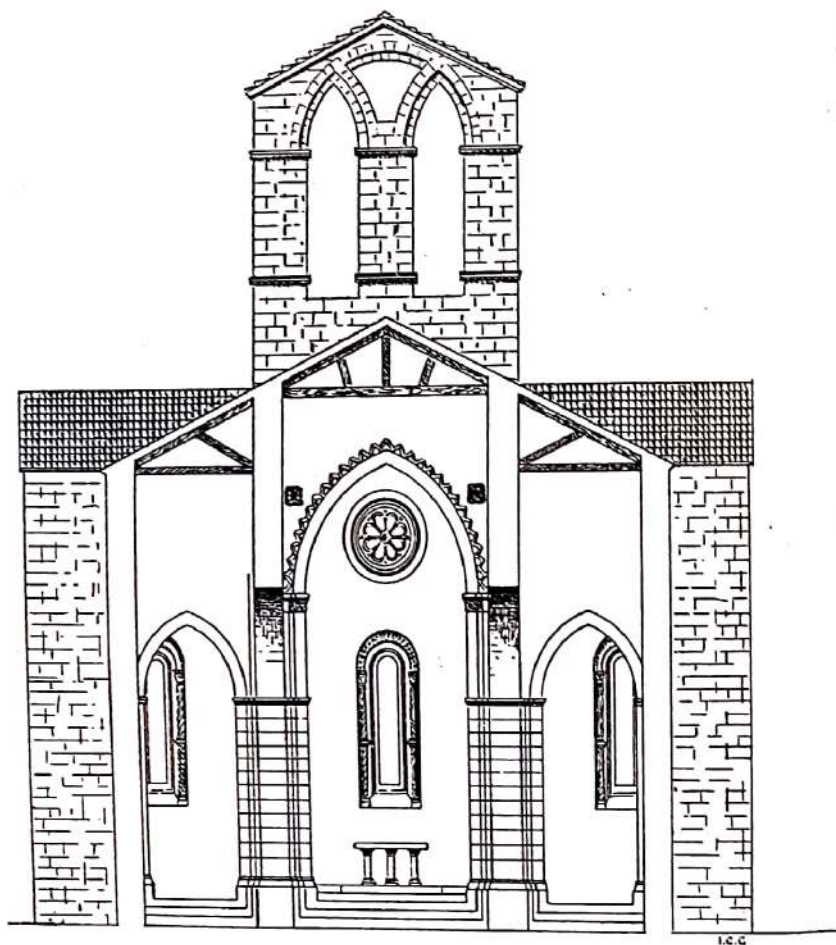


Fig. 325 - Carpineto della Nora:  
S. Bartolomeo - Sezione

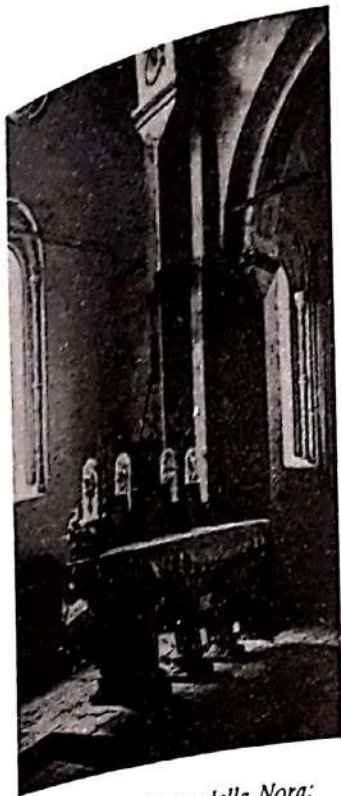


Fig. 326 - Carpineto della Nora:  
S. Bartolomeo - Presbiterio

Fig. 327 - Carpineto della Nora:  
S. Bartolomeo - Interno



de, e perciò la sezione dei pilastri sporgenti fu ridotta a triangolo isoscele, il fusto divenne un prisma ad un solo spigolo e le facce terminarono in alto con triangoli di raccordo (fig. 326).

L'interno dell'edificio, recentemente restaurato con saggi criteri<sup>77</sup>, è molto semplice nella decorazione architettonica (fig. 327).

Leggere cimase a coronamento dei piloni delle navate segnano il piano d'imposta anche degli archi acuti trionfali nelle navatelle e si prolungano a recingere ai due terzi del fusto le pilastrate del presbiterio. In tal modo esse riescono a legare i fusti delle grandi arcate sestiacute con l'imposta degli archi divisorii del transetto, dove hanno funzione di capitelli. Ed infatti si adornano nelle pilastrate absidali di buoni intagli di tipo casauriense ricchi di *palme dei martiri* accoppiate, di fiori tripartiti messi contro il listello superiore, di file di palmette diritte o di tralci nascenti da draghi e volute. L'arcone trionfale imposta su capitelli a cimasa che sembrano fatti dai maestri di Casauria; si slancia poi quasi *in terzo punto*, accompagnato da una larga mostra, dove torna ad apparire il *bastone spezzato* del portico di San Clemente. Il nobile elemento venuto di Francia, fiancheggiato da due enormi fiori quadri sporgenti nei triangoli mistilinei della parete, spicca lassù con grandiosità tutta nuova, come per rivalersi della nuda semplicità cistercense.

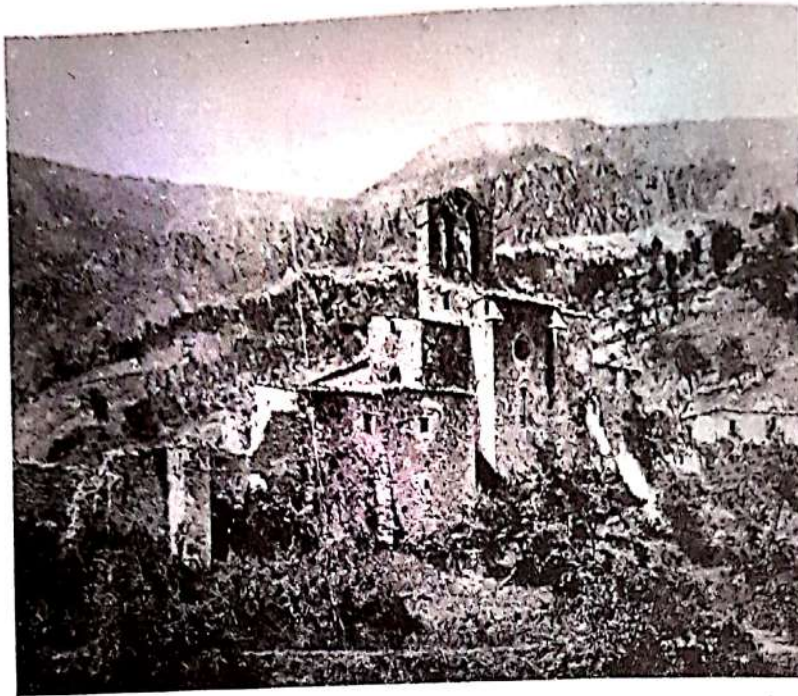
Nella crociera centrale i costoloni sagomati a mandorla posano su peducci imitanti i capitelli di Casauria e s'incrociano in chiave al di sopra di un grande fiore tolto dall'ambone di San Clemente.

Nelle finestre presbiteriali i maestri discendenti dalla scuola di Leonate vollero riassumere tutta la fertilità del loro talento decorativo spingendosi ad audacie che preludono allo stile smagliante del secolo decimoterzo. E introdussero, forse per la prima volta in Abruzzo, l'uso dei fusti rintorti a spirale, spezzati a metà altezza da ricchissimi anelli sagomati che li tengono fermi contro le spalle e permettono ai fasci tortili il frequente cambiare di movimento. Così queste sottili colonne accantonate nei controarchi salgono con lunghi capitelli ad *alberello centrale* fino ad archivolti ricchi di stelline, di fiori a quattro petali, di ramoscelli serpeggianti, di palmette aperte a mezzo ventaglio.

E anche al di fuori, sul prospetto posteriore della chiesa, si ripete l'elegante decorazione delle finestre aperte sulla nuda muraglia (fig. 328). Questo lato dell'edificio distingue nettamente i tre corpi del transetto rinforzati da contrafforti prominenti coperti da scivoli piramidali. E tutta



Fig. 328 – Carpineto della Nora  
S. Bartolomeo - Veduta posteriore



la massa s'innalza grandiosa per sostenere un largo campanile basato sull'arcone di trionfo della nave centrale. La torre campanaria a vento, che ho notato in altri due edifici di questa scuola, troneggia ora con maggior solennità al di sopra dei tetti, divisa egualmente in tre piloni collegati da archi intrecciati, con un concetto architettonico divenuto comune nei campanili più tardi. Il suo disegno si può schematicamente ridurre a un arco semicircolare poggiato sui due piloni estremi e ridotto a bifora mediante l'intromissione di un terzo pilone centrale, da cui partono due porzioni di archi simmetricamente contrastanti coll'intradosso del primo. La luce dell'arcone, così divisa in due sestì acuti a lancia, non è completamente otturata, perché le tre arcuazioni lasciano libero un terzo foro centrale che risulta nella lunetta limitato da lati curvilinei.

Come a San Nicola di Pescosansonesco ed a Santa Maria di Cartignano, leggerissime cornici stabiliscono le linee di base dei piloni e l'imposta degli archi; una copertura a timpano serve da coronamento a tutta la massa. Ma la divisione dei sestì in duplice apparecchio formante arco e contro arco e la composizione delle cornici a doppio ordine di dentelli alternati sono particolari che palesano ancora una volta l'intervento dei maestri francesi, i quali, indipendentemente dai primi studi dei maestri benedettini, portavano qui nuove applicazioni del loro stile.

La parte anteriore della chiesa, come il fabbricato che le sta alla destra, sono quasi in completa rovina. Il portico scoperchiato doveva forse avere tre fornici come a Casauria e finestre al primo piano, ma i successivi restauri lasciarono soltanto un sesto tondo nel mezzo ed uno acuto

depresso nella sinistra (fig. 329). Come a Casauria, un torrione a base rettangolare si attacca al portico dal lato a manca; robusta mole in disfacimento che meglio si giudica opera di difesa che torre campanaria.

Sul muro di prospetto un unico portale della massima semplicità architettonica ci ha conservato l'opera originalissima e personale di un ignoto scultore che s'impone per la ricchezza fantastica e per la vivacità del suo stile (fig. 330). Si compone di due stipiti e un architrave egualmente larghi ed egualmente ornati da un unico tralcio d'acanto che sorge da un nascimento robusto vicino a terra, sale per la mostra dal lato destro, si ripiega orizzontalmente lungo l'architrave e discende per la formella di sinistra fino ad una pecora che ne morde l'ultimo germoglio mentre allatta un agnellino. Una folla di animali s'intreccia alle volute ricche di fogliame minuto, per riempire gli spazi vuoti o per innestarsi alle propaggini senza fiori. Gli uccelli di tutte le forme, i cani, i cervi, i batraci, e perfino un cavallo, sembrano riuniti presso l'Agnello di Dio che è nel mezzo, quasi a significare la creazione terrestre. Le forme e gli atteggiamenti degli animali sono i più strani e la grande cura dei particolari non riesce per lo più a sollevare la plastica al di sopra di quella trattazione schematica propria di chi eseguisce a memoria. Nessuno dei quadrupedi ha il corpo rivestito del suo pelame, e solo gli uccelli, ricchissimi di penne, dimostrano d'esser copiati da vecchi modelli. Piuttosto che un'opera di scuola Casauriense sembra, questa, ispirata alle larghe applicazioni dell'acanto che seppero divulgare i maestri di San Pelino di Valva. Ad ogni modo, è evidente che l'insieme architettonico della chiesa discende sia organicamente, sia decorativamente, dalla basilica di Casauria e ne riproduce con

Fig. 329 - Carpineto della Nora:  
S. Bartolomeo - Prospetto



mezzi più fortunati quel complesso a cui mirarono in così pochi anni gli artisti messi al servizio dell'abate Leonate. La costruzione in pietra conca, meravigliosamente eseguita in tutto l'interno della chiesa e ripetuta soltanto nell'apparecchio esterno delle finestre presbiteriali, la fattura in pietre sbazzate a filari più piccoli ed a larghe commessure, che distingue tutto l'esterno dell'edificio, indicano chiaramente l'abilità dei maestri adibiti alle grosse murature. L'influenza francese, maggiore che a Casauria, riesce più facilmente a sopraffare le vecchie regole benedettine e ad affermare in Abruzzo l'uso dell'abside rettangolare caratteristica della Borgogna, dei lunghi finestroni presbiteriali e delle finestre rotonde, quasi occhi luminosi posti nell'alto dei tre bracci della croce latina.

**Santa Maria delle Grazie in Civitaquana** (Fine del XII sec.). — Anche qui tra i resti della chiesa, oramai distrutta per i moderni ampliamenti, rimane traccia evidente dell'intervento di quei maestri che seguirono lo stile di Casauria in alcuni frammenti di una semplice porta che sono stati pietosamente murati all'esterno della nuova muraglia del fianco (fig. 331). Negli stipiti di essa, fra due listelli, si svolgono rami serpeggianti dai quali stentatamente nascono steli con foglie a pannocchia e frutti a grappolo; ma ambedue i pezzi, troncati alle estremità, non danno un concetto della loro lunghezza. In quello di sinistra il ramo discende dal becco di un uccello, mentre l'altro, mancante del nascimento, si sviluppa dal basso in alto. L'architrave, adorno dello stesso vegetale tortuoso originato dalla bocca di un leone, è riquadrato da intagli riproducenti il *guscio a palmette diritte* di Casauria soltanto su due lati, avendo gli altri due in parte conservato tracce di una diversa decorazione.

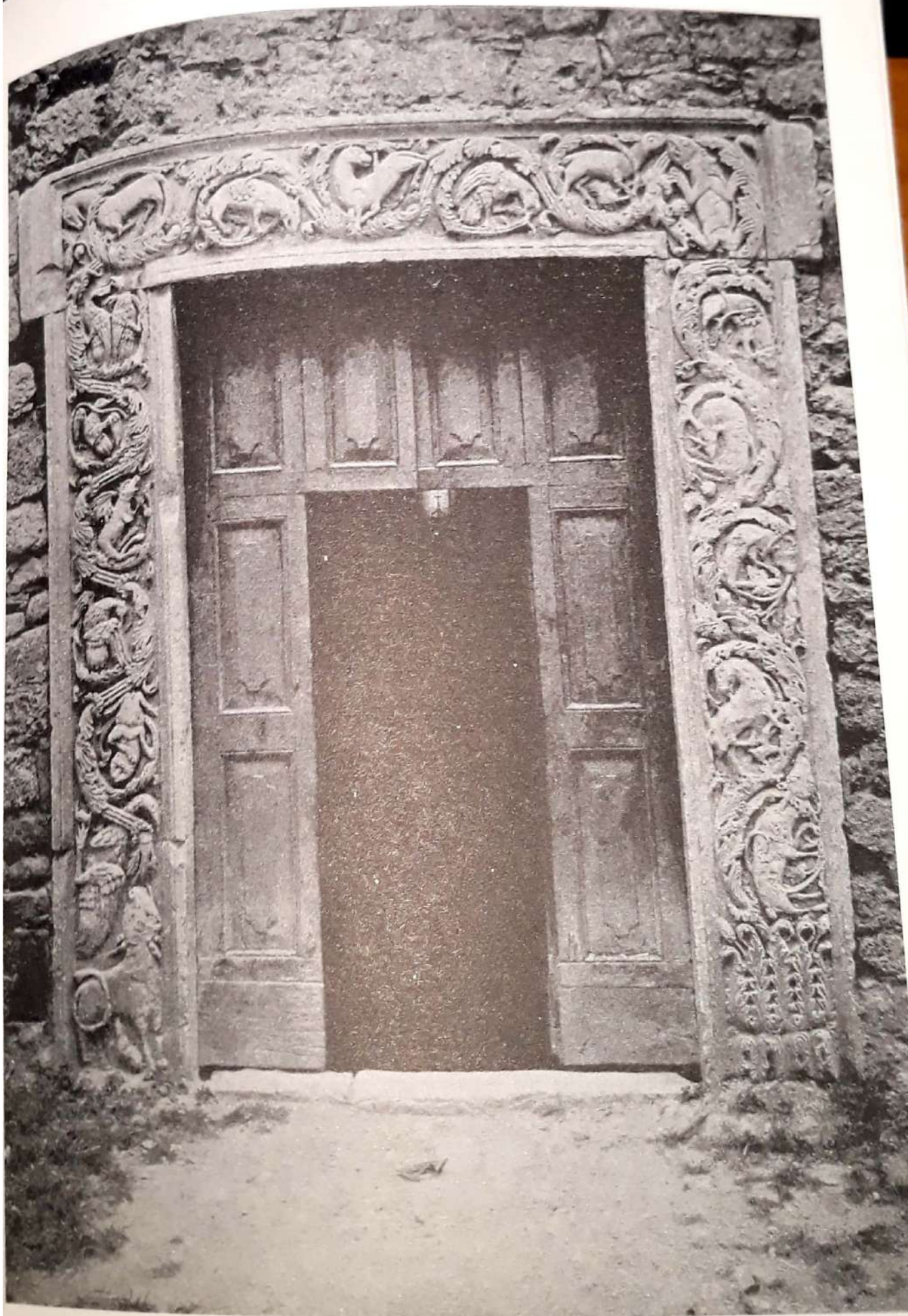
Altro frammento della stessa epoca si vede infisso nella facciata della chiesa al di sopra dell'ingresso e presenta l'aspetto di un pilastro riquadrato dallo stesso guscio caratteristico.

Questi pochi avanzi di decorazione architettonica, pur dimostrando che il tagliapietre seguiva un metodo appreso quasi per tradizione, ci danno però una ben misera prova del modo pedestre come egli sapesse tradurlo in pratica.

**San Tommaso di Caramanico** (a. 1182-1202). — La leggenda che questa chiesa fosse eretta nell'anno 45 dell'era volgare in seguito all'apparizione degli arcangeli Michele, Raffaele e Gabriele ad un certo Antimo, battezzato da San

Fig. 331 — Civitaquana:  
S. Maria delle Grazie - Porta





*Fig. 330 – Carpineto della Nora: S. Bartolomeo - Portale*



Fig. 332 - Caramanico:  
S. Tommaso - Veduta posteriore

Pietro, non trova nessun appoggio nel monumento. L'edificio dedicato a San Tommaso, che oggi vediamo sulla strada di Caramanico a quattro chilometri dal paese, non è più antico del duodecimo secolo; anzi, alla fine di questo si deve attribuire la costruzione in gran parte restaurata da Giuseppe Bevilacqua, abate celestino di Santo Spirito a Maiella, in seguito al gravissimo terremoto del 1706<sup>78</sup>.

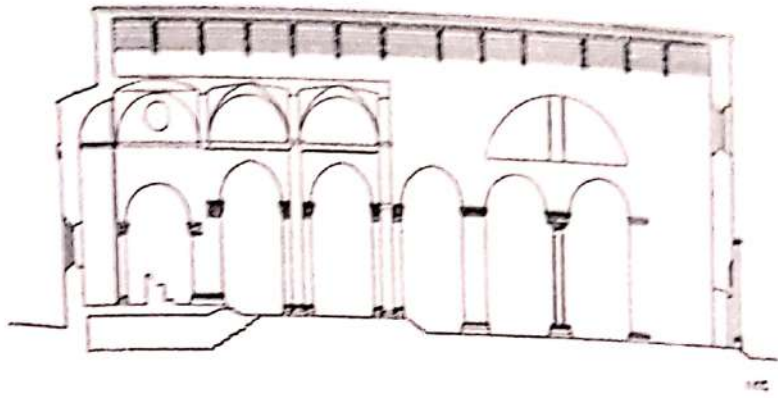
Il Bindi<sup>79</sup> ne pubblicò una descrizione del padre Bernardi di Montecassino concludendo così: "Vuole la tradizione che tale chiesa fosse posseduta dai Benedettini di Casauria, dai quali fu in seguito ceduta ai PP. Celestini che veramente la possedettero sino al 1806"<sup>80</sup>.

Affacciata com'è sulla valle dell'Orte, affluente di destra del Pescara, la chiesa guarda ancora tra le querce in direzione della celebre badia distante solo poche miglia (fig. 332).

La pianta conserva il tipo a tre grandi navi ed un'abside, ma le trasformazioni ne alterarono l'effetto grandioso, come le aggiunte ne deformarono l'esterno. Tuttavia è facile comprendere quale fu l'aspetto generale dell'edificio costruito dai monaci di Casauria. Il corpo della nave centrale s'innalzava con paramenti a cortina al di sopra delle navatelle e la fronte indicava chiaramente la struttura interna. Oggi nel prospetto posteriore le mura dell'abside e della nave destra sono quasi intatte, benché sovraccariche di murature aggiunte; la navata sinistra è coperta da un campanile quadrato terminato da piramide ottagonale. Il prospetto anteriore è relativamente integro, malgrado il rialzamento della metà della muraglia deformante ogni simmetria.

La divisione delle navi, ottenuta internamente con sei arcate da ogni lato, presenta le più strane irregolarità nella

Fig. 333 - Caramanico:  
S. Tommaso - Sezione longitudinale



forma dei sestri e dei piedritti. Il motivo corrente di grossi piloni quadrangolari è interrotto a destra tra il primo e il secondo valico da un sostegno che somiglia ad una colonna ed è un curioso miscuglio di elementi discordi, combinati artisticamente quasi come in un'opera frammentizia (fig. 333). Sopra una grande zoccolatura quadrata posa una base rotonda rudemente tagliata all'uso attico per un fusto di grandi dimensioni. Invece vi fu innalzato un sottile pilastro a quattro facce eguali e spigoli lavorati a bastoni che sostiene un enorme stranissimo capitello. E come il fusto quadrato ha nel sommo delicate sculture di tipo casauriense, così il grande masso che vi sovrasta s'abbellisce di minuti e complicatissimi intagli della stessa scuola. Una specie di collarino rotondo solcato a tortiglione, due ordini di palme girati intorno e ripiegati come ombrelli, una zona confusa di fogliame tortuoso sono gli elementi che rivestono la campana, su cui incombe un larghissimo abaco intagliato a gambi serpeggianti e palmette. Mai fu veduta una composizione più ardita e più strana di questa, che sembra li creata per caso quando i massi erano già in opera da uno scultore che avesse dinanzi agli occhi solo il ricordo vago delle novità vedute a Casauria (fig. 334).

Fig. 334 - Caramanico:  
S. Tommaso - Particolare dell'interno



Le due arcate a tutto sesto che corrispondono al piedritto furono alleggerite nella muraglia sovrastante da un grande arco di scarico, creato per evitare il pericolo dello schiacciamento forse quando la chiesa fu riparata in seguito al terremoto.

Tutto il rimanente di questo interno presenta la più grande varietà (fig. 335). Le arcate sono per lo più leggermente sestiacute, ed i piloni quadrati, di uno spessore maggiore del peduccio superiore, come a San Clemente, mostrano la loro cortina in apparecchio di conci laddove non rimane l'intonaco nobilmente affrescato da pitture fatiscenti. Solo il coronamento di qualche pilone, che a guisa di capitello gira sui quattro lati, presenta intagli grossolani con foglie diritte ripiegate in alto, con elementi vegetali e animali rappresentati con pessimo gusto.



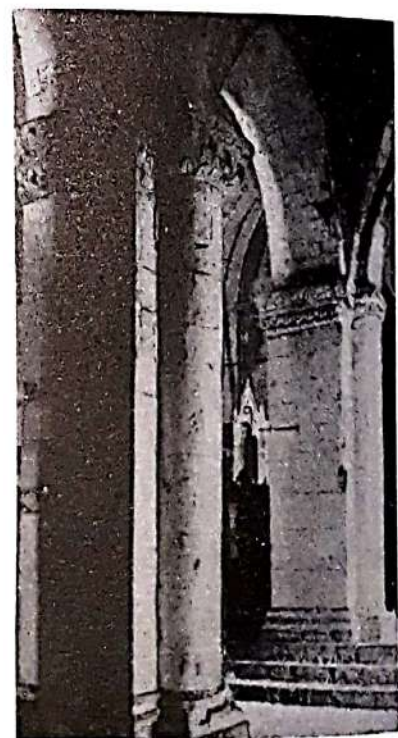
Fig. 335 – Caramanico:  
S. Tommaso - Interno

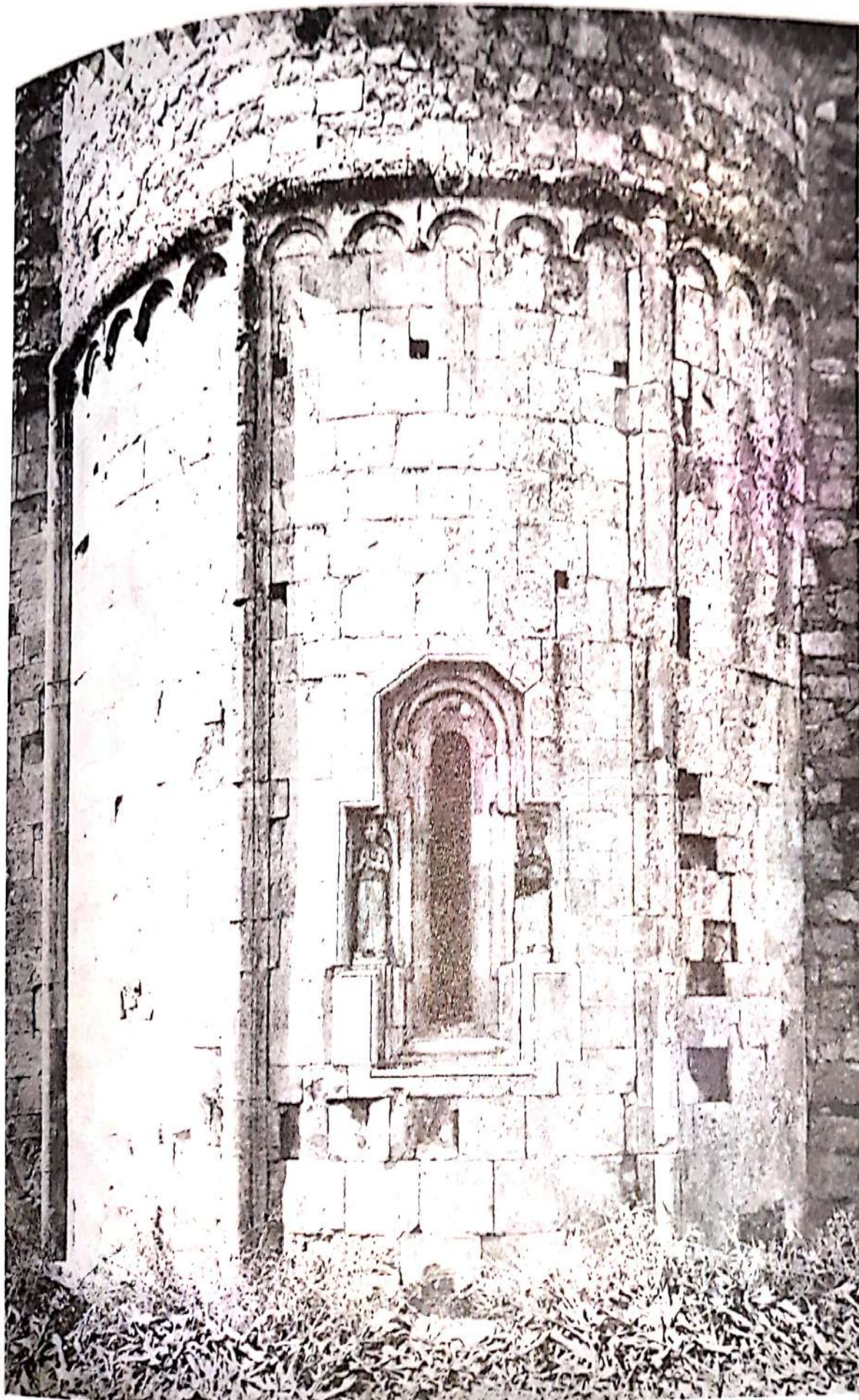
La zona presbiteriale, ricoperta di volte recenti mal costruite, s'inizia con quattro gradini a metà della chiesa, prosegue in piano fino all'ultimo pilone, avanti al quale il pavimento s'innalza ancora per dar luogo ad una cripta di nessun interesse, e termina con la grande abside a sesto acuto depresso. Vi è in questa parte dell'edificio una pretesa di monumentalità che comincia appunto dall'abside (contornata negli spigoli delle spalle e del semicatino con una colonnina cordonale interrotta soltanto dalla cornice d'imposta) e si ripete nella maggiore importanza data agli ultimi tre piloni di destra, con l'addossarvi semicolonne o semipilastrì atti a ricevere la ricaduta di volte a crociera. I capitelli di questi piedritti polistili sono legati in un tutto omogeneo, ma differenti tra loro e composti di elementi disparati e stranamente confusi, sicché le foglie sovrapposte in ordini minuscoli prendono l'aspetto di squame, le *cornici di abaco* non sempre ricorrono sulle semicolonne, e altre scorrettezze si presentano ad ogni particolare per dirci che questa architettura, non ripetuta dal lato opposto della chiesa, fin dal suo nascere fu condannata alla generale disapprovazione.

Tra gli ornamenti plastici non manca una sfacciata tendenza al rinnovamento dei vecchi motivi ed alla applicazione sregolata di nuovi mezzi per riuscire ad impressionare con la stranezza delle forme (fig. 336).

L'esterno della chiesa è più interessante dell'interno, in quanto che meglio esprime lo sforzo delle maestranze inabili a riprodurre le bellezze di Casauria. Ed incominciando dall'abside osservo che essa rappresenta certamente la parte più antica della costruzione, sia per la sobrietà stilisti-

Fig. 336 – Caramanico:  
S. Tommaso -  
Particolare del presbiterio





*Fig. 337 – Caramanico: S. Tommaso - Abside*



ca, sia per la tecnica degna di stare a fianco a quella delle maestranze di Leonate (*fig. 337*). La curva semicircolare è divisa in tre campi da colonnine cordonali addossate che in alto si riuniscono a una specie di cornice sagomata a quarto di cerchio. Ciascun campo si contorna di un guscio che corre verticalmente a fianco delle colonnine e si ripiega in alto a formare cinque arcatelle pensili. Il coronamento semplicissimo era anche sulle muraglie delle navatelle, dove rimane in qualche parte del fianco e specialmente alla sinistra dell'abside, indicando con la sua inclinazione la primitiva pendenza della copertura.

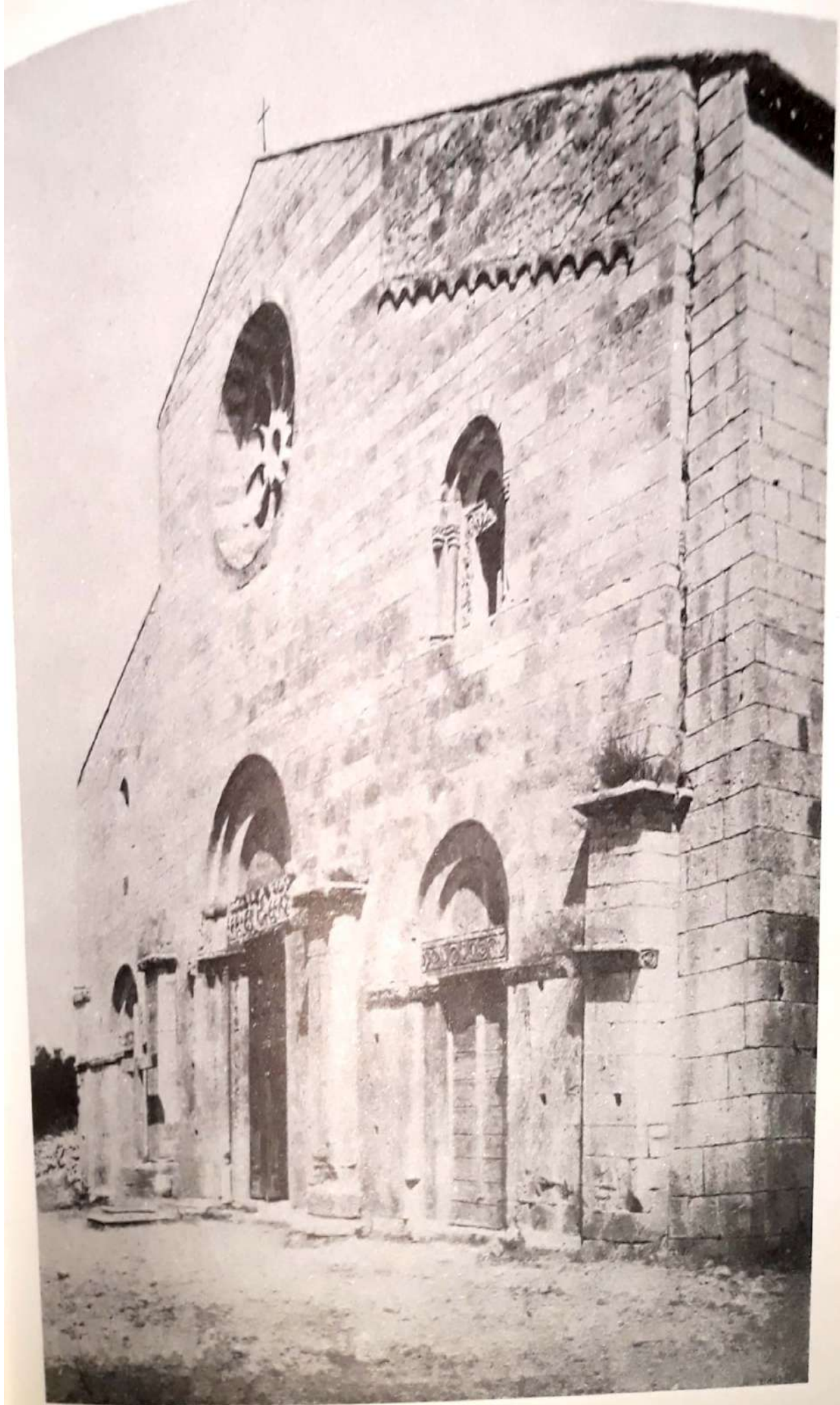
Su questo prospetto rimangono due sole finestre originate nella bellissima cortina, con la sapienza caratteristica dei buoni lapicidi di quest'epoca; e sono ambedue sagomate allo stesso modo; cioè con un toro che accompagna il ciglio esteriore di una strombatura girante tutto intorno al vano, stretto come feritoia e incurvato ad arco tondo. E quella che è nel mezzo dell'abside si arricchisce di un movimento di linee ad orecchiature fatto per trovar posto a due statue che s'innestano all'insieme con mirabile senso dell'arte.

Il prospetto anteriore, per quanto rialzato nell'ala destra, si conserva in gran parte nella primitiva forma indicata dalle cortine di pietra conca. In corrispondenza della nave di mezzo rimangono il portale ed il finestrone circolare, avanti alle navatelle i portali secondari e le finestre a luce rettangolare (*fig. 338*).

Il coronamento, incompleto e danneggiato dal tempo, conserva lo stesso tipo di arcatelle dell'abside con sestri addolciti allo spigolo da gusci e il peduccio privo di mensola.

Anche la finestra a ruota è molto semplice a confronto delle finestre rettangolari e specialmente di quella di destra, ornata di elementi architettonici identici a quelli dei portali. Infatti il concetto organico già veduto a Casauria ed a San Nicola di Pescosansonesco si ripete con evidente ricerca di uno sfarzo maggiore. I tre portali e la finestra della navata di destra hanno sempre il doppio giro di archi di scarico poggiato su colonne o spalle che seguono le due rientranze scavate nella grossezza della muraglia. Solo mentre nei portali gli architravi ricchi di ornamenti poggiano rigorosamente sui piedritti, nella finestra una larga mostra ornamentale circonda su tre lati il vano con perfetta indipendenza dai colonnini, che a due per lato sostengono i sestri in apparecchio degradanti verso la lunetta (*fig. 339*).

L'esecuzione di tutto il prospetto ha, come l'interno della chiesa, il difetto di una esagerata irregolarità che appare



*Fig. 338 – Caramanico: S. Tommaso - Prospetto*

tanto nelle imperfezioni costruttive dovute ad imperizia di chi tagliava la pietra o ideava gli ornamenti, quanto nell'eccessiva libertà di avvicinare decorazioni non armonizzanti fra di loro. Gli elementi decorativi, presi per lo più da San Clemente, divengono pesanti, rigidi, grossolani, e si uniscono senza proporzione, senza fusione, in modo spesso irrazionale.

La finestra della navatella destra, arricchita di doppio archivoltto di scarico, ha nella grande mostra che contorna il vano un ornamento rappresentante un tralcio nascente dalla bocca di piccoli quadrupedi disposti in pose inverosimili, e i quattro capitellini che ripetono un magro alberello centrale. L'ingresso di centro alla pretesa di opera d'arte unisce errori costruttivi non comuni (fig. 340). I tre archivolti dei rincassi e della lunetta non sono impostati in corrispondenza dei piedritti; le quattro colonnine accantonate nei risalti delle spalle (due soltanto ne rimangono) non compiono la loro funzione di sostenere il ciglio degli archivolti e stanno lì inoperose come solo elemento decorativo.

La massima cura fu specialmente rivolta agli ornamenti dell'architrave e degli stipiti di questo portale, dove la ricerca di effetti nuovi raggiunse qualche volta il grottesco. Nell'architrave furono scolpiti a bassorilievo tredici figure coi piedi sul listello inferiore e il capo contro il listello superiore del monolito. Rappresentano Gesù in trono in atto di benedire solennemente e i dodici Apostoli disposti a sei per lato in atteggiamenti vari, ma sempre con la testa di faccia. Le figure in taluni particolari non dispregevoli indicano l'intervento di uno scultore abile soltanto nell'esecuzione, ma a cui sono sconosciute le più elementari proporzioni del corpo umano. I difetti delle sculture del portale di Casauria sono qui accentuati in modo spaventoso.

Gli stipiti hanno le facce scolpite a bassorilievi ornamentali sorgenti entro formelle posate su piccole basi attiche e, secondo l'uso dei Benedettini, rappresentano a sinistra un tralcio serpeggiante che origina ad ogni risvolta foglie, fiori e frutti, a destra due tralci simmetrici piegati e accavallati intorno a fogliame ed uccelli. E' lo stesso motivo degli stipiti di San Pietro ad Oratorium ridotto a meschine proporzioni ed a forme scheletriche. Solo la grande cura del rifinire sembra voglia venire in soccorso del disegno stentato e ineguale, della modellatura che è liscia, ma non dà il giuoco dei chiaroscuri. Le zone di coronamento delle pilastrate con funzione di capitelli hanno dalle due parti diversità così stridenti che storpiano l'effetto d'insieme. In un ordine di piccole foglie tornano ad apparire le pal-

Fig. 339 - Caramanico:  
S. Tommaso -  
Particolare del prospetto





Fig. 340 – Caramanico: S. Tommaso - Portale maggiore

me ad alberello di San Clemente aperte in alto in due rami rappresentanti i caulicoli. Al di sopra della parte destra come *cornice d'abaco* vi è uno spigolo sporgente con piccoli ornati floreali, mentre a sinistra una serie di palmette diritte pende capovolta da un listello sporgente intagliato a denti di sega.

L'effetto discordante dei due finali troppo dissimili e la banalità della composizione dimostrano come i maestri lapidici non avessero il senso di equilibrio che fin qui aveva regolato la grande varietà della decorazione casauriense. L'ardire dell'ignoranza prendeva il posto dello slancio di vera genialità.

Le porte laterali hanno lo stesso schema del portale di centro ridotto in minori proporzioni, l'architrave intagliato e il coronamento dei piedritti sporgenti a guisa di cornice destinata a prolungarsi sulla parete. Questi architravi sono ambedue ispirati ai fregi di San Clemente, caratteristici per il gambo uscente dalla bocca dei draghi e serpeggiante tra foglie, fiori e grappoli. Ma qui ai draghi si supplisce con quadrupedi fantastici di orribile forma, senza modellatura, ed i tralci e il fogliame s'abbandonano alle movenze più sgraziate.

L'architrave di destra si rifinì ricavando a lato del listello due file di *palmette diritte*, mentre su quello di sinistra (fig. 341), il piano su cui risaltarono gli animali non si terminò di abbassare, lasciando quei mostri inclusi entro nicchie. Sembrerebbe che l'arte fosse tornata ai rudimentali tentativi della scuola di Nicolò a Santa Maria in Valle Porclaneta!

I lati maggiori di quest'ultimo fregio in luogo delle palmette hanno larghi listelli recanti la iscrizione ricordativa del lavoro:

+ VIRGINE VIRCO PERIT QVE VIRGINE VIGO

+ ANO MCCII MAGISSTER BERARD' OC OP' FIERI FEC.

Nel primo rigo il Padre Bernardi<sup>81</sup> crede di vedere un emistichio cavato dalla prima strofa dell'inno che canta la Chiesa per le Sante Vergini; nel secondo fu riconosciuto quel Sacrista Berardo che secondo il Calore<sup>82</sup> potrebbe essere stato il continuatore dell'opera di Leonate.

Ho pochi elementi per entrare nel merito della questione tendente a risolvere se il Sacrista Berardo, che nel 1184 ci lasciava le due lapidi nel fianco di San Clemente, sia lo stesso maestro Berardo che fece fare il portale minore di San Tommaso<sup>83</sup>.

Vi fu chi volle intravedere in lui addirittura l'architetto della basilica casauriense<sup>84</sup>, ma ciò urta visibilmente con i criteri da me esposti circa le origini dell'architettura della



*Fig. 341 – Caramanico: S. Tommaso - Portale di sinistra*

grande scuola di Casauria. Sembra più verosimile pensare che il sacrista in due anni di lavoro dopo la morte di Leonate abbia dato mano al compimento di qualche muraglia della chiesa abbaziale rimasta in sospeso, secondo che le necessità del culto lo richiedevano<sup>85</sup>.

Chiunque poi voglia ammettere l'ingerenza del maestro nei lavori di San Tommaso di Caramanico, dovrà riconoscere in ciò un titolo veramente negativo per i grandi meriti che gli si vorrebbero attribuire.

Nell'incominciare il prospetto di questa chiesa si ebbe forse in animo di anteporvi un porticato a somiglianza di quello della casa madre e perciò si applicarono alla muraglia quattro pilastri rettangolari in apparecchio di conci. Più tardi si vide che la distanza fra i punti d'appoggio avrebbe portato ad un enorme sviluppo la copertura del narcece che, oltre ad otturare le finestre superiori, sarebbe riuscito sproporzionato con la facciata. Ed i quattro pilastri rimasero a solo rinforzo della parte bassa del prospetto, legati col portale più prossimo con qualche ricorrenza decorativa.

Altri indizi di scuola Casauriense trovo nelle brevi cornici che coronano i quattro pilastri, nel prolungarsi dei capitelli dei portali sulla cortina e in tanti altri ornamenti sparsi in questa facciata. Tutte queste membrature sporgenti sono adorne di intagli già conosciuti, nei quali è palese la sgarbata imitazione e l'abuso di una varietà smodata che li fa sembrare un campionario.

Nelle cornici vi sono *palme ad alberello* su foglie basse e ricurve, *palme diritte* molto alte, steli disposti a festone con foglie legate in simmetria, accoppiamenti monotoni delle caratteristiche *palme dei martiri* e, nei capitelli dei pilastri, ornati nascenti da mascheroni angolari, foglie di palma intrecciate a un nastro serpeggiante fissato alle estremità nella bocca di mostri. Il campionario continua a fianco del portale maggiore, dove i lapicidi incastrarono fra i conci, senza ordine, due rosoni quadrati, la figura di un vescovo e formelle a motivi floreali variati.

L'edificio dunque, cominciato dall'abside sotto una buona scuola, rimase poi esclusivamente affidato a maestri locali, incapaci di tradurre in atto un piano prestabilito e di innalzare la loro opera al di sopra di una meschina imitazione. La data del portale di sinistra, ammesso che stia ad indicare la fine di un lungo periodo di lavoro, sembra la prova sufficiente a dimostrare che l'intero edificio fu innalzato negli ultimi anni del duodecimo secolo<sup>86</sup>.

<sup>1</sup> *Chronicon Cas.*

<sup>2</sup> *Chronicon Cas.*, fol. 132, r.

<sup>3</sup> *Id.*, fol. 181, v.

<sup>4</sup> *Id.*, fol. 326, 2 - v.

<sup>5</sup> *Id.*, fol. 242.

<sup>6</sup> *Id.*, fol. 249.

<sup>7</sup> *L'Abbazia di San Clemente a Cassauria* (in Archivio Storico dell'arte, 1891, p. 17).

<sup>8</sup> *Chron. Cas.*, fol. 270-71-72.

<sup>9</sup> Di questo San Tommaso di Canterbury arcivescovo e martire canonizzato qualche anno prima di quest'epoca la rinomanza era giunta fin nella Campania.

<sup>10</sup> Enlart, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, nota a pag. 45.

<sup>11</sup> Enlart, *Op. cit.*, p. 38 e 164. Uno degli esempi più vicini a San Clemente ci è dato dalla chiesa di S. Matteo in Rocca S. Giovanni del 1200, cioè di qualche anno precedente S. Maria d'Arabona (anno 1208). (Vedi p. 222).

<sup>12</sup> Le due arcate trasversali delle navatelle erano state demolite; ragione per cui i terremoti avevano danneggiato la stabilità dell'arco centrale rimasto senza sufficiente contrasto. Esse sono state ricostruite dalla Sovrintendenza ai Monumenti nell'anno 1923.

<sup>13</sup> Sarebbe a dire che non è da escludersi la possibilità che entro il

corpo di qualche pilone rettangolare si conservi parte del nucleo primitivo in forma di croce.

<sup>14</sup> Enlart, *Op. cit.*, p. 170.

<sup>15</sup> Questa data, letta da me per la prima volta, è a grandi numeri arabi incisi proprio fra le ultime due mensole della cornice verso il presbiterio dalla parte sinistra.

<sup>16</sup> Il restauro di questa zona fu diretto dal sottoscritto per conto della Soprintendenza ai Monumenti negli anni 1920-1922.

<sup>17</sup> La ricostruzione di questa struttura posta al di sopra dei piedritti non è stata neppure pensata, giacché essa avrebbe costituito un completamento moderno in disaccordo con i criteri che regolano il restauro dei monumenti. Alle tre arcate presbiteriali, per ragioni puramente statiche, si sono sostituite tre travi in cemento armato le quali servono di collegamento ai quattro lati del transetto.

<sup>18</sup> *Op. cit.*, pag. 254.

<sup>19</sup> *Storia dell'arte Ital.*, Vol. III, pag. 524 e seg.

<sup>20</sup> Enlart, *Op. cit.*, pag. 314.

<sup>21</sup> Enlart, *Op. cit.*, pag. 318.

<sup>22</sup> Il Venturi la dice incominciata nel 1103 e consacrata nel 1113 (*Storia dell'Arte Ital.*, Vol. III, pag. 506).

<sup>23</sup> C. Stornaiolo, *I rilievi dell'arco sul portico della Cattedrale di Sessa Aurunca*. Dissertazione della Pont.

Accademia Romana d'Archeologia - Serie II, Tomo VI, Roma, 1895. Il Bertaux crede che il portico della Cattedrale di Sessa fosse innalzato o ricostruito nel XIII sec. e ancora rimaneggiato nel XVIII sec. (*L'art dans l'Italie Mérid.*, p. 351).

<sup>24</sup> Vedere come questo elemento decorativo prese poi alta importanza negli amboni di San Pelino e di Sant'Angelo di Pianella. Il Bertaux lo chiama "*fleuron d'iris*".

<sup>25</sup> P. L. Calore, *Op. cit.*, pag. 30, note.

<sup>26</sup> P. L. Calore, *Op. cit.*, a pag. 12 pubblica la riproduzione del disegno della basilica tratto dal foglio 129 del *Chronicon*.

<sup>27</sup> Sull'uso di collocare l'oratorio o chiesa di San Michele nei luoghi più elevati degli edifici vedi: E. Male, *L'art religieux du XII siècle en France*, Paris, 1922, p. 257 e segg. - Il Giovannoni nell'opera *I monasteri di Subiaco*, Roma, 1904, nota a pag. 100, osserva: "L'uso di porre una cappella al di sopra dell'ingresso fu comunissimo nei monasteri del medio evo". Questo fatto ha relazione con gli oratori posti al di sopra della *galilea* o del portico delle chiese abbaziali. Era come una tribuna che generalmente si apriva all'interno della chiesa perché l'oratorio fosse maggiormente connesso al santuario. In Italia ne abbiamo un bell'esempio nella chiesa del Santo Sepolcro di Barletta (Cfr. Enlart, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, pag. 165), monumento di sicura origine borgognona. L'oratorio aggiunto da Leonate sul portico di San Clemente può esser-



gli stato suggerito dagli architetti francesi venuti dalla Borgogna, ove era già comune l'uso di queste tribune. La chiesa abbaziale di Vézelay, ricostruita dopo l'incendio del 1120, ebbe un narthex con tribune a volte d'ogiva, aperto sulla nave con due bifore tra il 1135 e il 1150 (Cfr. Enlart, Op. cit., pag. 254).

28 Op. cit., nell'*Archivio Storico dell'Arte*, Anno III, pag. 28, e figura a pag. 36.

29 Le due colonne antiche poggiavano sul davanzale indicato dalla linea della cornice corrispondente al pavimento dell'oratorio. Misurano m 1,40 di altezza compresi la cornice d'abaco, il capitello ad alberello centrale e la base attica doppia con protezioni. Il diametro del fusto è m 0,24. Oltre le due colonne estreme ho ritrovato 4 pezzi di archivolto e le due basi delle colonne centrali.

30 P.L. Calore, Op. cit., pag. 27.

31 Sono i *clochetons* delle chiese francesi.

32 P.L. Calore, Op. cit., pag. 32 - A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, Vol. III, pag. 717.

33 Vedi I.C. Gavini, *Un monumento che risorge in Rassegna d'Arte degli Abruzzi e Molise*, Anno III, fasc. II.

34 Vedi I.C. Gavini, *L'ambone di San Clemente ed una vecchia polemica*, in *Albia*, Rivista illustrata Abruzzese-Molisana, Roma, 1924, Anno I, fasc. I.

35 Poiché questo lato è lungo m 2,18 e il pluteo con le intelaiature m 1,20, si vede subito come lo spazio residuale poteva servire per l'accesso.

36 Vedi il testo completo in: S. Ventura, *Brevi notizie sulla fondazione ecc.*, p. 25 - P.L. Calore, Op. cit., nota a pag. 24.

37 Molto si è discusso intorno a questa iscrizione e alle parole del pezzo contiguo. I due versetti  
FRATER EGO IACOBVS TI  
MARTIR SVPLICO CLEMENS/

ISTUD OPVS RECIPE TVQUE  
SIS MIHI CLEMENS

furono riportati dallo Schulz, dal Bindi e da tutti coloro che si occuparono di San Clemente a Casauria. Il Bindi ed il Calore credettero di riconoscere in questo frate Giacomo, l'autore dell'ambone, mentre si tratta semplicemente del donatore come dirò in seguito. Nelle lettere A POP si credette di leggere a *Pope-ri*, creando così *frate Giacomo da Popoli* autore dell'ambone (vedi *Rivista Abruzzese*, Anno XXVII, 1912, pag. 392). Più recenti interpretazioni della frase vennero fuori dalla polemica tra il Colarossi-Mancini e il Piccirilli (Vedi *Rivista Abruzzese*, Anno XXVII, 1912, pag. 552 e pag. 616, anno XXVIII, 1913, pag. 352 e 477). L'ipotesi più probabile è che le lettere misteriose siano il principio di un'iscrizione incompiuta che non ebbe mai riferimento con i versetti dedicatori. Vedi I.C. Gavini, Op. cit.

38 Sembra che l'antica urna d'alabastro fosse rubata dai soldati francesi nel 1799 e che quella trovata dal Calore sia un'urna modestissima offerta dai devoti in riparazione dello sfregio (Ventura, *Brevi notizie sulla fondazione del monastero di Casauria*, Chieti, 1853, pag. 38). Vedi anche: Viti, *Cenno sulla R. Badia Casauriense*, Napoli, 1848, pagina 34.

39 Op. cit., pag. 22.

40 C. Martin, *L'Art roman en France*.

41 Girgenti, Chiesa diruta di San Giorgio - Mossumeli, castello trecentesco - Siracusa, finestre del palazzo Montalto (a. 1397) - Palermo, cattedrale e portale di San Francesco dei Chiodari (a. 1302), ecc. Forse un esempio quasi contemporaneo può ritenersi quello dei portali di Toscanella.

42 Chiesa di Mouen (Calvados) - Bayeux, cattedrale - Saint Georges de Boscherville - Saint Paul de Mausole, ecc.

43 *Il Regno delle Due Sicilie descritto ed illustrato*, Giornale, Vol. XVI, p. 139 e seg., Napoli, 1853. - G. Pansa, *Il Chronicon Casauriense*,

ecc. - P. Piccirilli, *La basilica di San Clemente a Casauria*, Lettera artistica, Lanciano, 1893.

44 G. Celidonio, *La diocesi di Valva e Sulmona*, Vol. III.

45 Nella ricomposizione l'architrave del lato posteriore fu tagliato per adattarsi contro un pilone della chiesa.

46 Sembra che anche nel pulpito di Casauria vi fossero in origine questi capitelli angolari sul davanzale a giudicare da qualche buco rimasto al di sopra dei pilastri d'angolo.

47 Si veda a tal proposito con quanta eleganza venne adornato un tratto di architrave nella parte verso la navatella; tratto che indica come anche anticamente questo architrave si attaccava al pilone ottagonale ora nascosto nella muratura (figura 297).

48 E' la così detta Madonna delle Fornaci. Cfr. P. Piccirilli, *Monumenti Archit. Sulmonesi*, ecc., pag. 94, Tav. XVII. - Di Pietro, *Memorie storiche della città di Sulmona*.

49 Il Bindi (*Mon. Stor. ed Art.*, pag. 738) accenna alla Vergine della cattedrale sulmonese dicendo che "rivela più il fare bizantino, che le classiche forme che abbiamo ammirate nelle altre opere di scultura e di questo secolo (?) e de' secoli precedenti". - Il Piccirilli (*Monumenti Sulmonesi - La Cattedrale*, pag. 94) crede anche la Madonna col Bambino della cripta un'opera di stile bizantino che sembra risalga al decimo o undecimo secolo. Ma avverte in nota che questa scultura è simile a quella che sovrasta la porta d'accesso della basilica Casauriense a destra di chi guarda e che altra eguale si vede in una nicchia cuspidale esistente nella faccia posteriore della Cattedrale di Corfinio.

50 Si noti in queste palmette a cuore l'uso di innumerevoli file di perline che fanno sembrare l'intaglio un lavoro di filigrana.

51 *L'art dans l'Italie Mérid.*, p. 583.

52 *Mon. Stor. ed Art.*, p. 509.

53 Trovo anche qui nelle colonnine tortili e gemmate elementi provenienti dal portale di Bourges e che a San Clemente furono certamente usati. Bisognerebbe cercarli fra i rottami.

54 Op. cit., p. 589.

55 Sui paesi e castelli soggetti a San Clemente a Casauria vedi: P. L. Calore, *La ricomposizione delle porte di San Clemente a Casauria*, in Archivio Storico dell'Arte, anno VII, 1894, pag. 201. Il nome *Pesculum* si trova inciso nello sportello di destra della porta di bronzo.

56 Cioè m 2,30 x 1,15.

57 Una figura perfettamente di faccia con barba a pizzo rappresenta un santo vescovo con pastorale, dalmatica e stola, il quale benedice alla greca. A fianco sta un'altra figura rappresentante un vecchio nimbato col libro nelle mani, vestito di palla e tunica. Le figure sono inquadrare con liste di colore ed hanno affinità stilistica con le altre scoperte recentemente a Santa Giusta di Bazzano (Vedi L. Serra - *Santa Giusta di Bazzano*).

58 Cfr. A. Munoz, *Imitazioni del baldacchino Berniniano della Basilica Vaticana*, in Vita d'Arte, luglio 1911, da pag. 33 a 39.

59 Su *Andrea Delitio*, si potrebbe enumerare una vasta bibliografia; e perciò mi limito ai più importanti lavori: G. Cherubini, *Gli affreschi della chiesa cattedrale di Atri*. In Italia, Periodico Artistico Illustrato, Roma 1884, pagg. 26, 160, 183. - Cavalcaselle e Crowe, *Storia della Pittura in Italia*, ecc., Firenze, 1886-1908. Vol. IV, pag. 329. - E. Bertaux, *L'autore degli affreschi del Duomo di Atri Andrea da Lecce Marsicana e le sue opere*, in *Rassegna Abruzzese*, 1898, fasc. 5-6. - V. Balzano, *Andrea Delitio e gli affreschi del Coro della Cattedrale di Atri*, in "Roma", *Rassegna Illustrata dell'esposizione del 1911*, Roma, 1912, p. 23. - P. Piccirilli, *L'autore degli affreschi nell'abside della Cattedrale di Atri*, in *Abruzzo Letterario*, Vol. I, n. 12. - G. Aurini, *Il pittore della Cattedrale di Atri*, in *Rassegna d'Arte degli Abruzzi e del*

Molise, Roma, 1912, fasc. 3, vol. I, pag. 73. - L. Cavenaghi, *Antichi affreschi nel Duomo di Atri*, in *Bollettino d'Arte*, a. 1917, vol. I, fasc. 3. - L. Sorricchio, *Notizie storiche ed artistiche intorno alla Cattedrale di Atri*, Teramo, 1897.

60 Trascrivo le parole del Sorricchio (*Rivista Abruzzese*, anno XII, fasc. I, Gennaio 1917): "Circa la metà del 400 fu costruito il coro e accresciuta la chiesa dal suo lato orientale abbattendo all'uopo alcune case e botteghe della famiglia Corvi (Atti comunali 1430 e 1431. *Arch. Comunale*)." Osservo che il lato orientale della chiesa è quello che sorge sulla muraglia del 1100; non è quindi possibile immaginare, da questo lato che guarda l'antico chiostro, né botteghe né case che avessero invaso l'area della chiesa. Il documento citato dal Sorricchio è evidentemente mal interpretato.

61 Anche questo brano rimane come fu scritto prima del terremoto del 13 Gennaio 1915 ad augurio che la chiesa crollata risorga quanto prima in tutta la sua bellezza.

62 Vedi questo volume a pag. 236.

63 F. Ferrari, *Santa Maria Maggiore di Guardiagrele*, Guardiagrele, 1905.

64 Vedi questo volume a pag. 274.

65 *Storia ms. degli Abruzzi*, Aquila, Bibl. Prov.

66 Vedi questo volume a pag. 274.

67 *Ms. nella Tommasiana di Aquila*, Vol. 27.

68 Vedi Vol. II, capitolo primo.

69 Il Celidonio (*La diocesi di Valva e Sulmona*, Vol. III) riporta il testo di alcune di queste donazioni che vanno dal 1021 al 1079. Da esse si desume che dal 1038 al 1057 era preposito della *Cartignana* un monaco di nome Ranieri, predecessore di Giovanni.

70 Op. cit., Vol. III, p. 130.

71 Op. cit. L'illustre storico la credette ad una nave.

72 P. Piccinelli, *L'Abruzzo Monumentale*, in *Rassegna Abruzzese*, Anno III, Num. 7, 1899.

73 Nel diploma pubblicato dall'Ughelli, è detto anzi: "in loco qui dicitur collis de Licina, posito in insula, quae est inter flumen Naure et rivum de Vito, etc."

74 Cfr. il Bindi (*Mon. Stor. ed Art.*) a pag. 552, ove riporta un brano di questa cronaca. Vedi anche: Di Meo, *Annali Critico-diplomatici*.

75 *Memorie storiche di Popoli fino all'abolizione dei feudi*, Popoli, 1911.

76 Palma, *Storia Ecclesiastica e Civile di Teramo*, Teramo, 1832, Vol. I, p. 132.

77 Cfr. G. Sacconi, *Relazione dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell'Umbria*, Perugia, 1903, pag. 440 e seg.

78 Di questo avvenimento come della leggendaria fondazione della chiesa è conservata memoria in due iscrizioni poste nell'abside.

79 *Mon. stor. ed artist.*, pag. 659.

80 La storia di Caramanico è riassunta nella monografia di G. Rosica, *Origini di Caramanico*, Teramo, 1901.

81 V. Bindi, *Mon. Stor. e Art.*, pag. 659.

82 *L'Abbadia di San Clemente a Casauria* nell'Archivio Storico dell'arte, Anno IV, Fasc. I, 1891.

83 P. Piccirilli nello studio sui *Monumenti Abruzzesi e l'Arte Teutonica a Caramanico* (ne *L'Arte* di A. Venturi, Anno XVIII, fasc. V-VI, Roma, 1915) lo esclude con ragioni non molto convincenti.

84 V. Balzano, *L'architettura medioevale abruzzese* in "Roma", *Rassegna illustrata della esposizione del 1911*, Anno II, n. XIII.

85 Vedi nel principio di questo capitolo.

86 Vedi: P. Piccirilli, *Monumenti abruzzesi e l'Arte Teutonica a Carmanico*, ne *L'Arte* di A. Venturi, Anno XVIII, Fasc. V-VI, 1915. — Da questo pregevole scritto risulterebbe un fatto apparentemente in contrasto con la mia conclusione circa la data a cui deve attribuirsi l'erezione della chiesa di San Tommaso in Varano. Il Piccirilli riporta le parole di un documento tratto da un prezioso manoscritto posseduto dal Dott. Giovanni Pansa (Zanotto Ludovico, *Archivio Coelestinorum, Registr. script. Monast. S. Spiritus de Murrone prope Sulmonem*) dal quale si apprende, in una carta del 1201, ind. IV, che: *Rainaldus Tro-*

*gishus dedit et concessit Vicennam de Verana, ut in ea construat Ecclēsia Beatissimi Thomae Martiris. Concessit etiam alia jura in Molendino et viam amplam cum libertatibus.* Il documento è confermato in altra carta del 1210 e da un altro documento del 1257. Ora, se Rainaldo Trogisio concedeva nel 1201 l'area per costruire la chiesa di San Tommaso poteva questa essere terminata l'anno seguente, secondo la data del portale? Oso metterlo in dubbio in considerazione del modo come di solito (è la storia di tanti monumenti che l'insegna) procedevano questi lavori nel medio evo, quando le maestranze erano poco

organizzate, i mezzi a disposizione sempre limitati e quando, come nel caso presente, si lavorava in località montuosa. Potrei ammettere soltanto esatta l'annotazione del cronista quando mi si concedesse, in via d'ipotesi, che l'iscrizione del portale fosse incisa qualche anno dopo il 1202, cioè quando, nel decorare la facciata, si volesse ricordare il nome del maestro Berardo, committente dell'opera, con la data stessa del principio dei lavori. In tal caso l'erezione della chiesa, invece che agli ultimi anni del duodecimo secolo, andrebbe ascritta ai primi del seguente.

## L'ARCHITETTURA NEL SECOLO DUODECIMO

Lo studio dei monumenti di questo periodo, considerato in rapporto alle conclusioni già tratte dall'architettura del secolo precedente, mi ha fornito le basi per stabilire le principali diramazioni delle maestranze che furono al servizio dei Benedettini ed il momento in cui a più riprese giunsero in Abruzzo nuove correnti d'arte a rinvigorire l'ispirazione esausta e si formarono quelle piccole scuole locali che raramente si spensero senza lasciare continuatori.

Nella prima metà del secolo domina ancora la potente scuola di San Liberatore, quella che negli anni precedenti aveva trionfato nella regione e la cui forza è riconosciuta dal fatto che, nel suo declinare, lascia una larga eredità di concetti e di elementi a quelle maestranze che, pur derivandone, sentono il bisogno di emanciparsi.

Pochi monumenti recano tracce indiscutibili di essa, e tutti forniti di precise datazioni. Santa Maria di Bominaco e San Clemente al Vomano possono tuttavia con buoni argomenti ritenersi incominciate alla fine dell'undecimo secolo e sviluppate nel duodecimo quasi a segnare il principio di due correnti diverse.

A Bominaco si fa ancora sfoggio di quella *cornice benedettina* che fu la più originale caratteristica della scuola di Teobaldo e si ripete lo schema e la decorazione stessa dei portali che tanta bellezza aggiunsero a tutte le chiese discese da San Liberatore. Uno spirito di classicismo aleggia intorno alla storica badia e nell'applicazione delle colonne scanalate, tolte forse alla vicina Peltuino, e nello sforzo evidente di voler perpetuare l'architettura romana con un frammento di cornice in facciata, con i cassettoni interni e con le libere interpretazioni del capitello corinzio. A questo tipo si attiene la chiesa di Turrivalignani, egualmente ricca di applicazioni geniali della *cornice benedettina* e di innovazioni stilistiche nel portale.

Da San Clemente al Vomano invece derivano San Martino in Nereto e San Giovanni ad Insulam, costituendo un

gruppo ove la cornice classica si abbandona e maggior libertà è lasciata allo scultore verso le forme romaniche. I capitelli di queste chiese si accorciano anche quando, come a Nereto, i fusti delle colonne conservano proporzioni grandiose, ma in quelle povere imitazioni del corinzio e del composito le foglie perdono l'espressione della loro natura ed escono fuori disordinatamente come tante lingue. Un miglioramento in questo campo si deve però riconoscere in San Giovanni ad Insulam per la forma più organica dei capitelli e per i bassorilievi del portale, che vengono direttamente da San Liberatore.

Queste opere, sia che seguano l'indirizzo tracciato da Santa Maria di Bominaco, sia quello di San Clemente, hanno caratteri comuni che le stringono attorno ad una stessa famiglia. Così i bassi fusti cilindrici senza base o con un semplice risalto quasi alla metà dell'altezza si trovano a San Clemente, nella chiesa di Turrivalignani e a San Giovanni ad Insulam, e sempre nella zona presbiteriale. Le arcate cieche dei coronamenti, ottenute con semplice rincasso nella cortina, tornano ad apparire a Turrivalignani, imitando quelle di San Benedetto di Pescina. Le mostre dei vani di porte e finestre decorate con ramoscelli serpeggianti, ricchi di fiori bellissimi stilizzati dal vero, si devono ad uno stesso maestro che lavorò tanto a Bominaco quanto nel portale di San Clemente (a. 1108).

Però l'uso della volta sembra decadere. Mentre a Bominaco le volte a crociera sono estese alle tre campate presbiteriali, anziché alle due laterali soltanto, come a San Liberatore, in tutte le altre chiese che seguono le navate vanno senza interruzione fino al muro di fondo, indicando solo, con la maggiore ampiezza delle ultime due arcate e con qualche gradino, la diversità delle due zone. D'altra parte nuovi elementi annunciano un avanzamento stilistico verso l'architettura romanica.

A San Benedetto di Pescina per la prima volta vedemmo un archivolto sporgente su mensole con forte sagoma e un arco di finestrella che accenna alla trilobatura. Nella chiesa di Turrivalignani, presso alle *cornici benedettine*, troviamo il primo esempio di arco a ferro di cavallo nel portale, che non è possibile attribuire a un successivo restauro data la mancanza assoluta di indizi tecnici al riguardo. La comparsa di questa forma d'arco, sviluppata in Abruzzo nella seconda metà del secolo, non discorda con l'avanzamento dimostrato nel rosone quadro e nelle *palmette diritte* ivi esistenti, tanto più quando si consideri che questa chiesa, così vicina a San Liberatore, doveva esser la prima a ricevere il beneficio della cultura e dell'arte coltivata nella casa madre.

Così in questo primo periodo del duodecimo secolo, al cadere della scuola che sembrava dovesse dare all'architettura d'Abruzzo un carattere di stile originale e duraturo nei pochi monumenti che ne rimangono, ora si ravviva la fiammella dell'arte per merito di qualche artefice eminente, ora sembra che le povere forme paesane attendano un nuovo soffio animatore.

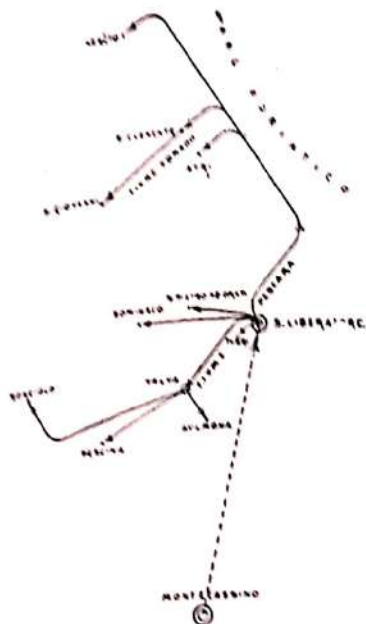


Fig. 342 - Scuola di San Liberatore - Schema topografico

Lo svolgimento della scuola di Montecassino trasportata nel 1007 a San Liberatore si può dunque compendiare in un grafico (fig. 342) nel quale, con linee del tutto schematiche, ho rappresentato le condizioni topografiche d'insieme. Il grande cenobio della Maiella appare come il centro più antico e più importante da cui si diffonde per l'Abruzzo tutta l'arte dell'undecimo e della prima metà del duodecimo secolo. Le vie principali che servono da tramite sono due: quella che scende col Pescara all'Adriatico e l'altra che invece rimonta lo stesso fiume. La prima costeggia il mare per la via litoranea verso il nord, svoltando nelle vallette che adducono ad Atri ed alle abbazie nascoste sulle rive del Vomano e del Vibrata; la seconda si ferma a Valva, centro secondario, da cui si irradia per la Marsica e per Sulmona. Diramazioni minori da San Liberatore debbono considerarsi quelle che per la stessa valle del Pescara si dirigono a Bommarino sull'altopiano, ed a San Pietro nella valle Tritana. E' da credersi però che non soltanto queste fossero le vie percorse dai maestri di Teobaldo e di Adenulfo e che altri cenobi sparsi sui monti del Chietino e dell'Aquilano, per la via del mare o per quella delle Cinque Miglia, richiamassero le maestranze al rinnovamento o alla creazione delle loro chiese. Però di questi monumenti, dei quali si ha memoria nella storia dei Benedettini, non mi fu dato rinvenire nessuna traccia che meriti speciale considerazione.

Nella prima metà del duodecimo secolo, quando è ancora viva la scuola di San Liberatore, nuove tendenze si manifestano fra le maestranze che partono da Valva. Sembra che la previdenza di quei missionari dell'arte che furono i Benedettini arrivasse a comprendere la prossima fine della grande scuola della Maiella e gettasse nuovi ceppi nel sacro focolare perché la fiamma risorgesse più viva. Infatti i primi tra i monumenti qui studiati sorgono e trovano il loro sviluppo nello stesso tempo che la scuola di San Liberatore, nella ricerca di novità, dimentica l'uso della *cornice benedettina* e, quasi brancolando nel buio, produce quelle decadenti opere che sono San Clemente al Vomano e San Martino di Nereto.

Le nuove tendenze costituirono quella scuola che più liberamente diffuse in Abruzzo lo stile romanico, pur rimanendo continuatrice dei principi fondati negli edifici benedettini del secolo undecimo; quindi va considerata come scuola di evoluzione locale.

Intorno all'architettura romanica giustamente lo Springer osserva: "L'ampia cerchia abbraccia inoltre i piccoli gruppi di stili provinciali più o meno indipendenti. In alcuni paesi i gruppi si formano in una cerchia anche più ristretta. Pare che si debba ammettere in ogni paese un punto centrale, rappresentato da una città molto influente, dalla sede di un celebre episcopato, d'un palatinato reale o d'un gran convento; da questi centri si propaga il movimento architettonico e da essi dipendono le opere architettoniche dei dintorni. Talvolta i modelli delle chiese sono portati da monaci chiamati da lontano; anche il richiamo dei vescovi ad altre sedi, spesso lontane, offre occasione d'introdurre nell'architettura di un dato paese nuovi elementi che interrompono e modificano la tradizione dominante"<sup>1</sup>.

Non è facile dire se la basilica di San Pelino (a. 1104-1124), con le absidi alle testate del transetto e la torre ottagonale nell'intercrocio, derivi da un tipo germanico diffuso a Colonia dopo il 1049, alterato e ridotto al gusto italiano, ovvero se più direttamente discenda dal duomo di Pisa (a. 1063-1118) e da quello di Parma (XII sec.), ambedue caratterizzati dalle tre absidi presbiteriali a grande sviluppo.

Questa cattedrale, insieme all'altra di Sulmona sorta quasi contemporaneamente, forma il monumento tipo della prima metà di questo secolo col quale si raggruppano chiese minori del bacino dell'Aterno, non per la pianta, che non si vede imitata, ma per il sistema speciale di costruzione che i Benedettini avevano colà inaugurato in conseguenza dei principi elaborati a San Liberatore.

La stessa scuola discende poi col Pescara a Pianella, a Santa Maria di Moscufo, giungendo sulle rive dell'Adriatico per formare altri due centri importanti, e cioè Teramo da un lato e San Giovanni in Venere dall'altro.

Nella seconda metà del secolo la cattedrale di Teramo (a. 1158-1174) appare come il monumento tipo di un altro gruppo di opere comprese nella città e nel circondario, come Santa Maria di Giulianova, San Giovanni nella valle del Mavone.

La Scuola Valvense fu quella che ebbe la massima diffusione in Abruzzo e dalla conca di Sulmona si diramò anche in direzioni minori. Giunse a Bominaco ed Assergi

quando la munificenza degli abati arricchiva le chiese della mobilia presbiteriale o degli amboni, e perfino nella valle del Sangro e nel Cicolano, ove i Benedettini incominciavano con le piccole cripte le nuove chiese abbaziali di Cinquemiglia e di San Giovanni in Leopardò ora scomparse.

Con questa scuola l'architettura rigidamente uniforme dei monaci si svincolava dalle regole che avevano dominato nell'undecimo secolo. Anzitutto la pianta e l'organismo generale dimostrano tendenza ad un maggior movimento in quelle chiese che sorgono dalle fondamenta; ciò si verifica, oltre che a San Pelino, a San Paolo di Peluino, chiesa ad una nave con transetto, a Sant'Eusanio Forconese, a Santa Maria a mare, unico esempio di chiesa a due navi, a San Getulio di Teramo con l'applicazione del pilone a fascio e della volta a crociera rinforzata da nervature in pietra da taglio.

Oggi che i saggi nelle murature hanno provato l'antichità della cupola di San Pelino si può stabilire che essa originò le consorelle di Teramo, di Chieti e di Sulmona. La grande somiglianza di forma tra queste torri innalzate sull'intercrocio rettangolare, e quindi al di sopra delle arcate, con pianta ottagonale, in cui i lati paralleli all'asse della chiesa sono molto più lunghi degli altri sei, mi fa pensare che con la pianta di San Pelino venisse in Abruzzo anche l'uso di quella cupola, specie di torre lanterna, che vediamo applicata alle quattro cattedrali.

Dai paesi del nord discende anche il tipo di chiesa *a sala* (Hallenkirche) perché coprendo con esso l'edificio a due sole pendenze di tetto, distanziando maggiormente i sostegni divisorii, slanciando le arcate, si vennero a creare navi della stessa altezza, come se l'aula non fosse più divisa in tre parti distinte, ma formasse quasi un solo ambiente. Sembra che questo tipo fosse anzitutto usato in Vestfalia, nella Bassa Sassonia e in Baviera.

Lo Springer nota che l'architettura a volta francese ha una speciale predilezione per le chiese a tre navate della stessa altezza. "Dovunque si aspira all'ampiezza e alla vastità dello spazio, senza cercare di distinguere in modo troppo evidente la navata maggiore dalle collaterali"<sup>2</sup>. Ma egli non cita esempi francesi ed esamina piuttosto l'origine di un tipo di transizione tra la chiesa a sala e la chiesa basilicale usato in Alvernia.

Del vero tipo *a sala* ho trovato qualche esempio in Francia a Saint-Pierre de la Tour a Aulnay e a Notre-Dame de la Fin-des-Terres a Soulac (Gironde), ambedue del duodecimo secolo. In Abruzzo questo schema, inaugurato con



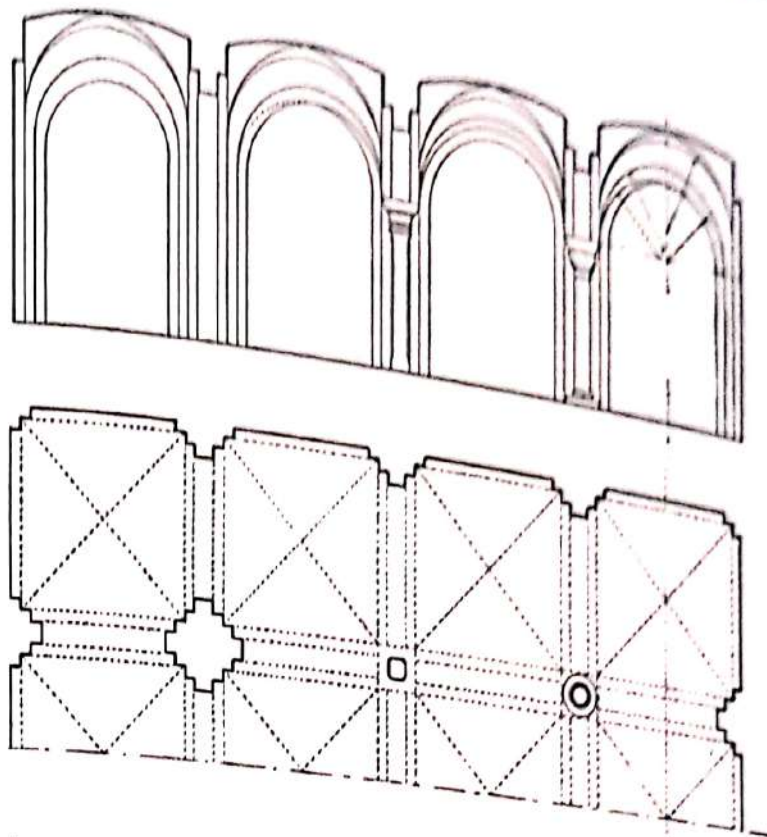
Sant'Eusanio Forconese, trovò favore forse a ragione del lungo inverno e della necessità di attenuare il freddo con la soppressione delle pareti della nave di mezzo e relative finestre; e lo dimostrano San Giovanni ad Insulam e Sant'Angelo di Pianella ridotte a sala alla fine del secolo stesso in cui erano sorte, ed altre chiese che vedremo erigersi nel duecento, fedeli a questo organismo.

Anche Santa Maria di Ronzano ebbe la riduzione a sala in epoca imprecisabile, ma che, per la buona qualità dei materiali, non deve allontanarsi di molto dalla data della sua erezione. L'esempio fu seguito in molti edifici sacri al culto fino al decimottavo secolo con le riduzioni del duomo di Teramo (Vescovo De Rossi, a. 1739), di Sant'Angelo di Pianella, di San Giovanni ad Insulam, di Santa Maria del Lago a Moscufo, probabilmente in occasione dei restauri dell'anno 1793.

Oltre che sulla pianta e sullo schema generale dell'edificio la scuola di Valva influì sulla diffusione di quel sistema speciale di costruire creato dai nostri Benedettini nell'undecimo secolo e trasportato in seguito nei maggiori centri. Nelle più antiche chiese l'uso della volta non esiste che nella semicalotta absidale e nelle cripte. Tra queste Sant'Eusanio segna un grande passo nell'avanzamento, inaugurato a San Panfilo di Sulmona nel 1075, e il sistema benedettino appare finalmente completo. L'arco multiplo usato nelle finestre di San Liberatore e l'arco cieco a ridosso delle pareti si fondono per disporsi sui lati del rettangolo da coprire e creano la più felice delle combinazioni.

Lo schema che io presento di un'aula benedettina tipo (fig. 343) rappresenta chiaramente a quali regole si uniformasse questo sistema costruttivo. Le campate sono per lo più eguali da asse ad asse, ma le luci dei valichi variano a seconda della forma dei piedritti. Nel caso in cui il sostegno è un pilone su cui si concentra il massimo carico, la sua forma risulta dalla ricaduta verticale di tutte le linee della copertura. Così abbiamo che a Sant'Eusanio Forconese, dove gli archi erano tripli, vi sono piloni isolati a sedici spigoli, mentre nei pilastri corrispondenti a ridosso delle pareti quattro spigoli servono per l'arcata tripla e due per gli archi ciechi. Ma se il sostegno è una colonna o un prisma ottagonale tutte le curve della copertura sono costrette a raggrupparsi intorno ai lati dell'abaco o di quella grossa pietra che sovrasta al capitello, riducendo il peduccio a una specie di calice o paniere fantastico. E questo raggruppamento si ottiene spostando i centri degli archi e dei controarchi in modo da mantenere

Fig. 343 - *Planta  
a sezione schematica  
di aula benedettina*



i raccordi. Arco, controarco e volta non sono più curve concentriche; la fronte delle arcate di valico prende quell'aspetto falcato che abbiamo più volte avvertito; ma tutto ciò non toglie che nell'insieme dell'aula regni una grande armonia e che le dissimmetrie siano mascherate dagli effetti prospettici, dalla regolarità mantenuta nelle volte a crociera e negli archi ciechi delle pareti.

Questo arco triplo, che in seguito diverrà caratteristico dell'arte dei Cistercensi, fu usato, anche al di fuori delle cripte, negli edifici ove l'architettura lombarda aveva portato il suo potente ausilio, come a Santa Maria di Ronzano, che perciò appare il monumento stilisticamente più avanzato di questo secolo<sup>3</sup>. Ed appunto a Santa Maria di Ronzano avanti al 1171 si ripete con maggiore slancio, forse per opera delle maestranze venute di Puglia, quella volta a crociera su nervature il cui primo apparire nella antica cattedrale di Teramo, intorno al 1156, è un fatto di qualche importanza per la storia dell'architettura italiana.

Un risveglio notevole dell'architettura in Abruzzo per merito della scuola di Valva si verifica all'esterno degli edifici con la libera introduzione di quelle forme romaniche svariatissime che adornano i coronamenti di San Panfilo e di Sant'Eusanio, con l'applicazione dell'arco acuto depresso nelle arcate importanti e nelle finestre trilobate. Le arcate divisorie della cattedrale sulmonese dovettero avere lo

stesso sesto acuto depresso degli archi ciechi ancora esistenti nel fianco della basilica di Valva.

Giunta a questo punto, l'architettura d'Abruzzo non si tiene più rigorosamente legata all'arco tondo, apprezzando tutti i vantaggi dell'acuto, che si vede applicato a risolvere una quantità di problemi costruttivi ed estetici. Perciò l'uso promiscuo dei due sestì diviene comune in tutti gli edifici posteriori.

Nelle costruzioni prossime alla spiaggia dell'Adriatico le grandi cortine in pietra da taglio cedevano il posto alle cortine in laterizio e le muraglie sorgevano quasi interamente di mattoni rossicci, che nelle decorazioni erano alternati alla pietra per solo effetto di contrasto. Questo fatto, originato dalla scarsità di buone cave di calcare e dall'abbondanza di terreni argillosi in quelle località, cambiò talvolta il carattere delle decorazioni, che mutarono secondo la natura dei materiali, e nacquero anche qui le cornici di laterizi con arcatelle e mensoline di cotto e fila di mattoni disposti a dente di ruota.

La pietra non fu però del tutto abbandonata e si prestò parzialmente a comporre tratti di colonnini, capitelli e cornici più minute. Così a Sant'Angelo di Pianella e a Santa Maria del Lago presso il camposanto di Moscufo, a Santa Maria a Mare di Giulianova.

Anche a Teramo abbiamo qualche segno della presenza delle maestranze di Valva messe a contatto con altri costruttori venuti a restaurare la vecchia cattedrale e ad innalzare la nuova (a. 1156-1158). I pilastri a fascio e l'organismo completo della volta appaiono prima a San Getulio, ove lavorano gli stessi maestri che a Giulianova stanno restaurando il vetusto avanzo di *Castrum Novum*. Vi sono legami indiscutibili tra queste due chiese e Sant'Angelo di Pianella, ove per la prima volta erano apparse quelle decorazioni a piastrelle quadrate o a rombo messe in giro attorno agli archivolti. L'elemento sembra di origine araba, come indicano le applicazioni fatte in tutti gli edifici che risentono di questo stile. In Francia il prospetto della chiesa di Saint-Martin d'Ainay e il portale della cappella di Saint-Michel d'Aiguille a Le Puy (Alta Loira) sono opere del secolo duodecimo che risplendono delle più belle applicazioni di questo elemento decorativo.

Nel chiostro della cattedrale di Notre-Dame a Le Puy sotto il giro di piastrelle vi sono gli archivolti a cunei alternati con effetto vario di colore come nel nostro San Getulio. Ed a Teramo stessa si diffonde l'uso di questa alternativa di materiali colorati con gusto orientale nei piccoli come nei grandi edifizî. La cortina diviene mista di zone

di pietra bianca e di filari di mattoni rossicci nelle muraglie dei fianchi e nella torre lanterna della cattedrale del Vescovo Guido; e gli edifici minori sorti dopo la distruzione di Teramo ne imitano l'esempio.

Quando la chiesa abbaziale di San Giovanni ad Insulam veniva ridotta in forma di *sala*, questo genere di costruzione trovò una delle più belle applicazioni; giacché abbiamo veduto come pochi monumenti presentino, al pari di questo, così chiara la visione storica delle vicende edilizie successive. E tanto più la lettura di queste pagine vere di arte monastica interessa, in quanto grande è l'evoluzione a cui fu sottoposto l'edificio nel corso di un secolo. Questo mutare di tecnica sulle cortine di uno stesso tempio con discordanza assolutamente ingiustificata ci dimostra quanto grandemente fosse sviluppato in seno ai Benedettini il carattere storico di ogni loro opera. Non mancava nella valle buona pietra calcarea per continuare l'innalzamento delle muraglie a cortina di conci, eppure si facevano trasportare da lungi i materiali laterizi piuttosto che venir meno alla novità introdotta nel maggior centro della regione.

La moda del resto non proveniva solo da Teramo. A San Zeno di Verona (a. 1139), nella Madonna della Neve a Castell'Alfiero, a San Pietro di Brusasco e in più luoghi di Lombardia s'era già diffusa l'usanza delle cortine miste di materiali a due colori che imitavano le moschee di Gama-El-Azhar (a. 969) e l'altra del sultano Barkouk al Cairo. E che le correnti artistiche non venissero in Abruzzo per la via litoranea solo dal nord lo dimostrano la pianta e il prospetto posteriore di Santa Maria di Ronzano, importazione dalle Puglie ove, specialmente a Bari, quel tipo di chiesa aveva trovato la maggiore fortuna.

Lo sviluppo di questa scuola Valvense, fedele alle tradizioni romane, ma aperta a tutte le innovazioni che venivano da lontani paesi, appare completarsi nelle forme tipiche delle cripte di Santa Maria di Cinquemiglia, di San Giovanni in Leopardò e di San Giovanni in Venere, dove quel sistema costruttivo benedettino, disceso dal monastero della Maiella, si manifesta come principio incrollabile d'ogni ordine architettonico.

E anche quando arrivano le prime forme gotiche dalla Borgogna e dalla Provenza i maestri di questa scuola si vedono rammentare l'organismo dell'aula benedettina, nella quale le arcate divisorie, le volte e gli archi ciechi delle pareti sono tutti elementi che devono trovare appoggio e corrispondenza nei piedritti riuniti in un solo fascio.

Questa scuola che attirò a sé architetti, muratori, taglia-pietra, scultori ed ornatisti fu quella che iniziò e pronta-



o quasi create nella fantasia del decoratore, l'esclusione assoluta dell'acanto classico ed il predominio della foglia di palma scolpita con gusto greco sono tutte qualità comuni alla grande scuola che i Benedettini tennero in fiore nel secolo undecimo e che qui appaiono in ritardo, organizzate in maniera nuova e personale. Ed è perciò che mi fu dato riconoscere nella decorazione dei portali e del pulpito la collaborazione di almeno due maestri, tra cui emerge la personalità distinta di quello che arricchisce sontuosamente i due infissi delle chiese marsicane (a. 1132).

L'artista sconosciuto intraprende infine la decorazione dei recinti presbiteriali di San Pietro d'Albe e di Santa Maria in Valle Porclaneta, dei quali rimangono solo pochi pezzi a dimostrare come l'arte volgesse ogni dì verso una maggiore indipendenza dalle forme stereotipate con cui la scuola s'era iniziata.

Alle chiese erette dalla scuola di Valva mancavano spesso gl'infissi liturgici, e i capitelli in forma di ruvidi massi attendevano uno scalpello perito che li armonizzasse con le altre decorazioni.

Ruggero e Roberto prima innalzavano, su colonne già esistenti, il ciborio di San Clemente al Vomano, creando con impasto cementizio durissimo quelle forme che non s'erano mai vedute in Abruzzo; e la loro opera si spingeva forse anche ai capitelli cubici delle quattro semicolonne presbiteriali, lasciati incompleti dai costruttori della chiesa.

Alla fine del lavoro Ruggero doveva essere già vecchio perché figura nell'iscrizione soltanto come aiuto del figlio. E ciò concorda col fatto che nelle opere di Rosciolo del 1150, mentre Roberto aveva acquistato la collaborazione di Nicodemo, aveva già perduto quella di suo padre. Ma anche Roberto dopo questa data scompare, e Nicodemo eredita i lavori di Moscufo (a. 1159) e di Cugnoli (a. 1166). Esistono tuttavia dei legami non trascurabili tra l'opera di Roberto e Nicodemo e lo stile del maestro che scolpiva il portale di San Pietro in Albe. Il concetto degli aggrovigliamenti di figure con ornati tratti da vegetali, i motivi di intagli a palmette correnti sulle intelaiature e la tecnica stessa della foglia sembrano aver molti punti di contatto con lo stile caratteristico dei compagni di lavoro che a Rosciolo intraprendono la costruzione dell'ambone.

Si potrebbe quindi giungere fino alla congettura di una stessa origine artistica per tutte queste opere e riconoscere in Ruggero, Roberto e Nicodemo i compagni di lavoro di quel maestro ancora sconosciuto che creava i portali di Carsoli e di Albe (a. 1132). Se non Ruggero, già vecchio,

il figliol suo Roberto potrebbe aver appreso da lui il magistero di riempir le formelle con gl'intrecciamenti serpentinati di vimini e di muover le palmette lanceolate in piccoli spazi. Ma il geniale continuatore di uno stile ancora timido riesce nell'opera personale ad affermare uno stile proprio. Finché ci sarà sconosciuto a qual punto arrivasse l'abilità artistica del padre suo, dovremo ritenere Roberto l'iniziatore in Abruzzo di un tipo di decorazione architettonica che appare e rapidamente scompare a guisa di fiammata.

Giacché l'opera di Roberto, oltre che per ragione cronologica, precede quella di Nicodemo anche per lo stile. Il ciborio di Guardia Vomano contiene una serie di elementi decorativi e di modelli non solo non ripetuti nel secondo ciborio di Rosciolo, ma completamente abbandonati negli amboni. Viceversa gli elementi ornamentali che compongono i pulpiti non derivano tutti dai due cibori. Altri importantissimi se ne aggiungono ispirati all'arte araba. Nicodemo, forse perché dedicato all'opera degli amboni, ha campo di spiegare meglio del compagno le sue eminenti attitudini per la scultura a tutto rilievo.

Egli giunge a Moscufo quando i maestri della scuola Valvense ne sono già partiti, e non sopprime le forme tradizionali così care alle vecchie maestranze, ma v'introduce un soffio di vita nuova ad armonizzare l'ambiente con l'ambone che sorge. Nel preparare come nel rifinire quelle forme varie di capitelli vi è tutto il metodo del maestro, tutta la sua anima, che sembra sfiorare la pietra con la sua fine sensibilità. Alcuni di questi capitelli sembrano da lui creati; quello più vicino al pulpito è il più carezzato dalla sua mano; altri semplicemente ritoccati per quel tanto che basta ad intonare i massi fra di loro.

L'interno di Santa Maria del Lago offre il più chiaro esempio dell'audacia a cui giungevano i maestri chiamati ad arricchire le chiese già costruite. La decorazione si doveva adattare alle pietre esistenti, e lo dimostrano quelle facce spianate su cui s'incidevano rilievi tenui come ricami. Talvolta il bisogno di acquistare un maggior chiaroscuro nelle masse spingeva lo scalpello a togliere tanto dalla pietra da ridurre la parte inferiore dei capitelli più sottile del fusto su cui poggiavano; oppure la composizione decorativa, lo sviluppo e la disposizione delle foglie e delle figure simboliche erano niente altro che il risultato della forma più o meno rigonfia o protuberante della pietra informe già in opera.

Fu osservata una certa colorazione su quei pulpiti, forse male interpretando alcune sfacciate sporcature di recente

applicate qua e là, ma sembra invece che il colore fosse assai parcamente adoperato con lo spirito di aggiungere semplici compiture ad alcune parti che dovevano risaltare sulle altre.

I caratteri salienti di tutta l'opera dei tre maestri sono riposti nella originalità dello stile e nei metodi tecnici: sicché può dirsi che nell'epoca romanica sia in Italia che fuori non esiste nessuna produzione di arte che possa metterli al confronto. Ed è stranissimo dover constatare come, se un qualche sottile filo di congiunzione ci fu dato stabilire tra quest'opera e un maestro precedente, che si ricollega alla grande scuola dei Benedettini, nessun indizio rimane che uno stile così ben formato avesse dei continuatori.

Però è da osservare che, dati i metodi tecnici con i quali venivano eseguiti gli amboni ed i cibori, l'opera doveva prendere un carattere essenzialmente personale, che escludeva l'intromissione di allievi od aiutanti. Nicodemo e Roberto crearono sempre modelli originali, anche quando nelle opere nuove gli spazi da decorare si corrispondevano a quelli già studiati, o quando si trattava di eseguire una ripetizione di un lavoro già consegnato. L'esuberanza del loro ingegno e la facilità della concezione permettevano ai maestri di distruggere volta per volta i modelli e le forme, se pur la tecnica della scultura su di un impasto cementizio di graduale indurimento non permetteva loro, nella maggior parte dei dettagli, l'abbozzo e la rifinitura diretta, senza l'uso dei modelli.

La storia è muta sulle origini di questi artisti che l'Abruzzo vorrebbe suoi figli<sup>4</sup>. Una lapide nella chiesa di San Martino sulla Marrucina con la data 1151 pare che alluda ad un'opera di Nicodemo fatta in patria: *Ingenio patrioque labore*. Ma su ciò non vi è di certo che il fatto oramai chiaro dello stile del maestro, che traspare tanto in alcuni particolari della povera chiesa, quanto nel ciborio che ho ritenuto un lavoro tardo in cui l'autore avrebbe avuto la collaborazione di altri maestri residenti in Guardiagrele<sup>5</sup>.

Non si conosce neanche dove questo gruppo di artisti abbia formato la sua maniera tanto differente da quella dei contemporanei, ma l'ispirazione orientale che è in tutte le loro opere e la predilezione per gli elementi tratti dallo stile arabo fanno ritenere che essi provenissero dai paesi più direttamente soggetti alla corte normanna d'Altavilla. Il vecchio Rogerio può essere nato al tempo di Ruggero I conte di Sicilia<sup>6</sup> o di Roberto il Guiscardo<sup>7</sup>, il figlio Roberto e il suo collega Nicodemo possono aver ricevuto la loro educazione artistica nella cerchia delle opere contemporanee promosse e compiute da questi principi. La posi-



zione topografica della provincia di Teramo rispetto alla Sicilia sembra ad ogni modo indicarci che i lavori eseguiti in Abruzzo da questi artisti rappresentano i punti estremi verso il nord della ben nota diramazione dell'arte arabonormanna, che da Palermo e dalla Campania s'era infiltrata nella penisola.

L'arte gotica di Borgogna fece la sua prima apparizione in Abruzzo con la nuova chiesa abbaziale di San Giovanni in Venere, incominciata nel 1165 dall'abate Oderisio II. L'architettura a volte esercitava un grande fascino sui religiosi di quel tempo che miravano alla grandezza delle loro sedi; perciò, prima che i Cistercensi fondassero il superbo tempio di Fossanova (a. 1187) e che la chiesa del Santo Sepolcro di Barletta introducesse nell'Italia Meridionale le prime forme gotiche, vediamo in Abruzzo arrivare bello e formato l'organismo della chiesa borgognona con i suoi più caratteristici elementi.

Ma la prova di San Giovanni in Venere, se fu grandiosa nel suo piano generale, non raggiunse lo sviluppo completo della chiesa dei canonici regolari di Barletta, sorta nell'ultimo quarto del secolo<sup>8</sup>. Le volte non furono girate sulle grandi navi. I maestri francesi, che avevano portato l'architettura interna del tempio e la *cornice borgognona* che ne adorna la grande mole esteriore, dovettero, al cadere del secolo, cedere il posto a quelle maestranze miste che s'eran diffuse in Puglia e nel Molise e vennero più tardi anche in Abruzzo.

Invece un edificio completo di architettura borgognona fu la chiesa abbaziale di Civitella Casanova, fondata nel 1191 sulle pendici orientali del Gran Sasso d'Italia. I ruderi che ne abbiamo osservato, pur nel loro stato di sfacelo, riescono ad indicarci l'organismo della prima chiesa che in Abruzzo si coprì interamente di volte.

Il sistema della volta *en berceau brisé*, corrispondente alla nostra volta a botte sestiacuta, fu qui facilmente applicato nell'unica aula della chiesa e nel coro quadrato. Un grande arco trionfale, alla separazione delle due parti, seguì lo stesso sesto acuto.

A questi due tipi di organismo architettonico borgognone si conformarono molti edifici d'Abruzzo in questo secolo e nel seguente; e primo fra tutti, perché indica l'inesperienza dei nostri costruttori, fu Santa Maria di Atri, già incominciata dai Benedettini nella forma grandiosa di cattedrale. Non abbiamo la data della costruzione, ma è oramai dimostrato da questo studio che essa precedette di qualche anno il diffondersi della scuola di



Fig. 345 - Castiglione a Casauria:  
S. Clemente -  
Il transetto dopo il restauro

Casauria, venuta a portare anche qui il suo contributo (a. 1165-1180).

Né il cammino della scuola borgognona s'arrestò ai primi insuccessi; giacché anche quando nel 1176 Leonate imprese a riedificare la sua grande badia, volle ispirarsi alla nuova corrente che veniva di Francia ed ebbe i piani e la collaborazione degli artisti di Borgogna. Ciò dimostrai dicendo qual fosse il sogno di grandezza dell'abate e come nel suo animo in lotta si agitassero tendenze discordi.

Il prolungamento della chiesa alle due estremità, la creazione di un transetto come non s'era mai usato in Abruzzo, e cioè scompartito in tre campate a volta che i piloni a fascio dovevano slanciare a grande altezza, la divisione delle navi ottenuta con archi e controarchi *in terzo punto* su piloni polistili complicatissimi e l'introduzione di archi trasversali a metà della lunga aula sono tutti caratteri che dichiarano come l'organismo della chiesa di Leonate venisse nel suo nascere affidato completamente al sistema borgognone.

Ma anche qui esso non ebbe fortuna. Piuttosto che l'ardita semplicità del nuovo stile sembrarono attrarre l'animo del grande abate quelle sculture ricche di fantasia che i maestri della vecchia scuola romanica avevano messo a confronto delle nude sagome degli innovatori. Giacché mentre la chiesa s'innalzava con lo scheletro ispirato alla scuola di Borgogna, scultori francesi portavano il loro contributo nell'opera meravigliosa del portico e nelle semicolonne poste a metà dell'aula, ove sorgevano le arcate trasversali. Allora i piloni dell'interno cambiarono la forma polistila per quella rettangolare, e le cimase, ricche di cespi vigorosi, armonizzarono con la sontuosità decorativa della parte anteriore del monumento.

Così nacque la scuola di Casauria, risultato dell'unione di tante forze rapidamente assimilate sulla base della grande scuola di Valva, che da molti anni sosteneva il predominio delle forme romaniche.

Il confronto fra l'architettura esteriore di San Pelino e le parti più belle del nostro San Clemente mi ha persuaso che la scuola di Casauria fu la più grande espressione dello stesso indirizzo artistico già fissato fin dal principio del secolo a Corfinio.

Le tendenze della nuova arte borgognona fuse con la gentilezza del romanico francese aggiunsero alle forme tradizionalmente accette in Abruzzo quello che mancava perché un nuovo stile italiano si affermasse con carattere regionale.

Nella grande opera di Casauria sei anni bastarono perché

la fusione fosse completa al punto da rendere difficile il riconoscimento di coloro che vi contribuirono. Poi la morte prematura dell'abate interruppe il grande sogno e i maestri si divisero le opere sparse per l'Abruzzo, che per la fama della grande scuola si andavano guadagnando. Di tutti costoro non conosciamo che i nomi di maestro Acuto, un imitatore ardito delle vaghezze casauriensi, e del sacrista Berardo, colui che si propose di continuare l'opera di Leonate e non riuscì forse che a completare malamente San Tommaso di Caramanico (a. 1202). Ma l'attività degli altri maestri sconosciuti e non ricordati da iscrizioni si vede chiara e caratteristica a San Pietro ad Oratorium, a San Pelino nel celebre ambone, a Castiglione e Pescosansonesco, tenimenti dei monaci stessi di Casauria.

Ovunque allora s'innalzasse un tempio o si decorasse una chiesa erano chiamati i maestri di Casauria a recare quasi l'ultima parola del nuovo stile. Ne abbiamo trovate importanti tracce in due centri di cultura artistica, cioè ad Atri e a Guardiagrele, dove sorgevano le nuove cattedrali. Tra i monasteri, Santa Maria di Cartignano e San Bartolomeo di Carpineto eressero grandi chiese ispirate al nuovo stile. La prima non sopravvive che in parte, ma la seconda, ancora per miracolo completa, può dirsi il più importante edificio che in questo scorcio di secolo abbia seguito il rinnovamento di Casauria e ne abbia riprodotte con successo le forme squisite.

La scuola si manifesta ancora per tutto il secolo nella sua più grande compattezza. L'edificio di San Clemente, che fu detto da taluno rappresentare uno stile di transizione nello svolgimento dell'architettura italiana, fu anche un grande caposaldo a cui si giunse tornando indietro dal gotico primitivo al romanico e attorno al quale si foggì uno stile che rimase per lunghi anni tipico della regione abruzzese.

E che la scomparsa di Leonate lasciasse in vita una scuola saldamente organizzata lo dimostrano, oltre gli edifici fin qui studiati, le numerose testimonianze che a fianco degli architetti e scultori si adoperassero numerosi allievi ed apprendisti abruzzesi che traducevano in forme più povere i grandi concetti dei maestri. Così già prima che il secolo duodecimo ceda il passo al nuovo, a Pianella, a Pescosansonesco, a Carpineto sulla Nora, a Civitaquana i portali delle chiese s'infiarono di quelle povere sculture paesane in cui vi è solo il merito di un'imitazione infantile e di uno sforzo non superato.

A giudicare da queste opere si potrebbe anche dire che

una rapida decadenza dello stile succeda nello spazio di un ventennio alla grande fioritura di Casauria. L'interno e la fronte della chiesa di Caramanico rappresentano una specie di parodia delle bellezze casauriensi. Ma quando si considera che in Abruzzo la ricchezza non era tale da richiedere che l'arte fosse esclusivamente affidata ai grandi maestri, si riesce più presto a spiegare come ai periodi di grande floridezza, in cui l'architettura veniva importata, si avvicendassero quelli del decadimento delle scuole locali. Non si può dire che la scuola di Casauria varcasse i confini d'Abruzzo. Ma certamente alcuni artisti che ne fecero parte, ed in special modo quelli che provenivano da Bourges, crearono la decorazione della chiesa di San Leonardo di Siponto (Manfredonia), una chiesa che era sorta (a quanto sembra) sotto il patrocinio dell'abate Leonate. Lo dicono le parole del *Chronicon Casauriense* (Ap. Muratori, R. I. S. T. II, P. II, p. 900) "1163. Per idem tempus illustri Abbas Leonas in Apuliam ambulavit, Alisinensem Civitatem adiit...."

*Post haec Dominus Abbas artifices cum expensit et operarios illuc transmisit; eques et animalia direxit, in eodem loco divoto affectu funditus Ecclesiam construere fecit; qua constructa ipsemet cum Domino Joanne religiosissimo Siguensi Episcopo ad eandem Ecclesiam accessit, eamque solemniter dedicare fecit... Deinde religiosos viros ibidem posuit, qui et locum auferent, et Omnipotenti Deo regulariter deservirent".*

E il monumento conferma la notizia, giacché nel portale della chiesa sipontina noi possiamo riconoscere tutti i caratteri salienti della decorazione architettonica della scuola di Casauria. Solo è da notare come né il documento del *Chronicon*, né l'opera d'arte siano capaci di dirci con certezza se questo intervento dei maestri di Casauria nella grande costruzione pugliese avvenisse dopo la morte dell'abate, come vorrebbero alcuni argomenti, o se avvenisse prima del 1176, come farebbe sospettare il testo della cronaca. (Vedi Berteaux, *L'Art dans l'Italie Mérid.*, pp. 641 e 644, Tav. XXXII).

## NOTE

<sup>1</sup> A. Springer, *Manuale di storia dell'arte*, II, *Arte del Medio evo*, Bergamo, 1906, p. 135.

<sup>2</sup> Op. cit., pag. 196.

<sup>3</sup> Santa Maria di Ronzano, come si è veduto avanti, non è stata da me aggregata ai monumenti discendenti da Valva, e ciò non toglie che abbia caratteri comuni a tutta l'arte benedettina di questo secolo.

<sup>4</sup> Cfr. V. Balzano, *L'Arte Abruzze-*

*se*, Bergamo, 1910.

<sup>5</sup> La lapide di San Martino sulla Marrucina ha fatto nascere l'opinione che Nicodemo fosse nativo di Guardiagrele. Ma ciò è ancora da dimostrarsi. Le lapidi ricordate dagli studiosi locali in cui sarebbe stato nominato un *Nicodemo* del 1180, un *Nicodemo Crescent de Greel* e suo figlio *Nicola Crescent de Greel*, tra il 1206 e il 1210, se pure esistite, possono riferirsi ad artefici che non ebbero nulla in comune col no-

stro Nicodemo autore degli amboni. V. Balzano, Op. cit.

<sup>6</sup> Morto nel 1001.

<sup>7</sup> Morto nel 1085. Anche i nomi di questi due artisti ricordano i principi della casa regnante.

<sup>8</sup> C. Enlart, *Origines françaises de l'Architecture gotique en Italie*, Paris, 1894.

# INDICI

# INDICE DEI MONUMENTI

## ALBA FUCENSE

Città: 48, 236.  
Chiesa di S. Pietro (vedi *Albe*).

## ALBE

Chiesa di S. Pietro: 236, 275 n. 18;  
abside 352, 393.

## AMITERNUM

Città: 31.

## ANSIDONIA (vedi *Peltuino*)

## ANTRODOCO

Città: 40.  
Chiesa di S. Severo poi S. Maria: 41.

## ASSERGI

Chiesa di S. Maria Assunta: 176,  
212.  
Chiesa di S. Maria Assunta. Am-  
bone: 212.

## ATRI

Cattedrale di S. Maria: 98, 113,  
114, 284, 287 n. 7, 350, 381 n. 60,  
398.

## AVEIA

Città: 27, 44 n. 37.

## AVEZZANO

Chiesa di S. Salvatore: 33.

## BAZZANO

Chiesa di S. Giusta: 27.

## BELLANTE

Chiesa dei Carmelitani: 19.

## BOMINACO

Abbazia di S. Maria: 119, 208, 213,  
383, 384.  
Abbazia di S. Maria. Ambone: 210.  
Chiesa di S. Pellegrino: 119.

## BORGO COLLEFEGATO

Chiesa di S. Giovanni in Leopardo:  
206, 391.

## BORGO VELINO

Chiesa di S. Dionisio (detta anche  
S. Dionigi): 42.

## BOURGES (Cher)

Cattedrale di S. Stefano: 327.

## BUSSI

Chiesa di S. Lorenzo: 24.  
Monastero di S. Maria di Cartignano:  
24, 358, 398.

## CAMPOVALANO

Chiesa di S. Pietro: 19.

## CAPESTRANO

Monastero di S. Pietro ad Orato-  
rium: 23, 93, 108 n. 51-54, 113,  
114, 337, 398.

## CARAMANICO

Chiesa di S. Tommaso: 368, 381  
n. 86, 398.

## CARPINETO DELLA NORA

Abbazia di S. Bartolomeo: 360,  
398.

## CARSOLI

Città: 229, 235.  
Chiesa di S. Maria in Cellis: 229,  
238, 392.  
Chiesa di S. Vittoria: 230.

## CASTEL CASTAGNA

Chiesa di S. Maria di Ronzano: 269,  
388, 391, 400 n. 3.

## CASTEL DI SANGRO

Monastero di S. Maria di Cinquem-  
glia: 214, 391.

## CASTIGLIONE A CASURIA

Abbazia di S. Clemente: 19, 43  
n. 11-16, 52, 268, 289, 380 n. 37-  
46-49, 381 n. 55, 397, 398.

Abbazia di S. Clemente. Cripta: 20.  
Abbazia di S. Clemente. Ciborio:  
269.

Palazzo De Petris: 348.

## CHIETI

Cattedrale di S. Giustino: 80.

## CITTA' SANT'ANGELO

Chiesa matrice di S. Michele Arcan-  
gelo: 21.

## CIVITAQUANA

Chiesa di S. Maria delle Grazie: 188,  
366.

## CIVITELLA CASANOVA

Abbazia cistercense: 283, 396.

## CORFINIO

Città: 14, 24.

## CUGNOLI

Chiesa di S. Stefano: 266.  
Chiesa di S. Pietro: 266. Ambone:  
266.

## FAGNANO

Chiesa di S. Pietro: 25.  
Chiesa di S. Maria: 25.

## FOSSACESIA

Abbazia di S. Giovanni in Venere:  
34, 215, 222, 227 n. 71-77, 277,  
296, 391, 396.

## FURCONIUM

Città: 25.

## GIULIANOVA

Chiesa di S. Maria al Mare: 202,  
390.

- GUARDIAGRELE**  
 Monastero di S. Clemente: 34.  
 Badia di S. Salvatore alla Maiella: 357.  
 Chiesa di S. Maria Maggiore: 274.  
 "Magellanum Monasterium": 357.
- GUARDIA VOMANO**  
 Chiesa di S. Clemente: 21, 131, 245, 383, 384, 385.  
 Chiesa di S. Clemente. Ciborio: 245, 393, 394.
- INTERAMNA**  
 Città: 14, 15 (vedi *Teramo*).
- INTERPROMIUM**  
 Città: 19, 43 n. 12-16.
- ISOLA DEL GRAN SASSO**  
 Chiesa di S. Giovanni ad Insulam (o al Mavone): 141, 204, 383, 388, 391.
- LUCO DE' MARSI**  
 Chiesa di S. Maria delle Grazie: 33.
- MANFREDONIA**  
 Chiesa di S. Leonardo di Siponto: 399.
- MARRUVIUM**  
 Città, Rovine presso S. Benedetto di Pescara: 81.
- MONTECASSINO**  
 Monastero benedettino: 33, 49, 57, 84, 88, 111, 358, 385.
- MORRO D'ORO**  
 Abbazia di S. Maria di Propezzano: 21.
- MOSCUFO**  
 Chiesa di S. Maria del Lago: 191, 260, 388, 390, 394.
- NERETO**  
 Chiesa di S. Martino: 139, 383.
- ORTONA DE' MARSI**  
 Chiesa di S. Maria delle Grazie: 355.
- PAGANICA**  
 Chiesa di S. Giustino: 29.
- PELTUINO**  
 Città: 25, 44 n. 29, 128.  
 Chiesa di S. Paolo (vedi *Prata d'Ansidonia*).
- PENNE**  
 Chiesa cattedrale di S. Massimo Le-  
 vita: 39, 52.
- PENTIMA**  
 Cattedrale Valvense. S. Alessandro: 67, 113, 115, 147.  
 Cattedrale Valvense. Chiesa di San Pelino: 147, 225 n. 1-12, 332, 386, 387.  
 Cattedrale Valvense. Ambone di S. Pelino: 332, 333, 334, 398.
- PESCINA**  
 Monastero di S. Benedetto: 81, 113, 115, 384.
- PESCOSANSONESCO**  
 Chiesa di S. Nicola: 346.
- PIANELLA**  
 Chiesa di S. Angelo o di S. Maria: 179, 339, 388, 390.
- PRATA D'ANSIDONIA**  
 Chiesa di S. Paolo di Peluino: 25, 163, 225 n. 13-16, 387.  
 Chiesa di S. Nicola: 166.
- PROPEZZANO (vedi *Morro d'Oro*)**
- ROCCA SAN GIOVANNI**  
 Chiesa di S. Matteo Apostolo: 222, 227 n. 79-84.  
 Torre e mura della rocca: 222, 227 n. 78.
- ROMA**  
 Chiesa di S. Pudenziana: 53.  
 Chiesa di S. Clemente al Celio: 36.  
 Chiesa di S. Saba: 36.
- ROSCIOLO**  
 Monastero di S. Maria in Valle Por-  
 claneta. Chiesa: 84, 113, 114, 115, 242, 250, 393.  
 Monastero di S. Maria in Valle Por-  
 claneta. Tomba di Nicolò: 86.  
 Monastero di S. Maria in Valle Por-  
 claneta. Ciborio e ambone: 250, 394.
- SAN MARTINO SULLA MARRUCINA**  
 Chiesa di S. Cristinziano: 256, 395, 400 n. 5.
- SANT'EUSANIO FORCONESE**  
 Chiesa di S. Eusanio: 26, 167, 388.
- Chiesa di S. Eusanio. Cripta: 167, 168, 170.
- SANT'OMERO**  
 Chiesa di S. Maria a Vico: 37, 52, 53, 114.
- SAN VINCENZO AL VOLTURNO**  
 Monastero benedettino: 23, 49, 214.
- SAN VITTORINO**  
 Chiesa di S. Vittorino: 31.
- SERRAMONACESCA**  
 Monastero di S. Liberatore a Maiel-  
 la: 57, 88, 111, 112, 113, 114, 115, 383, 3864.  
 Chiesa parrocchiale: 90.
- SESSA AURUNCA**  
 Chiesa cattedrale: 303.
- SULMONA**  
 Città: 24, 48.  
 Cattedrale di S. Panfilo: 76, 114, 158, 386, 388.
- TEATE**  
 Città: 48.
- TERAMO**  
 Chiesa cattedrale: 198, 386.  
 Chiesa di S. Maria Aprutiensis: 15, 48, 387.  
 Chiesa di S. Anna dei Pompetti: 16, 194, 387.  
 Chiesa di S. Getulio: 194, 226 n. 45-55, 387, 390.
- TRASACCO**  
 Chiesa di S. Cesidio: 32.
- TURRIVALIGNANI**  
 Chiesa dei SS. Giovanni e Vincenzo: 134, 384.
- VALLE CASTELLANA**  
 Chiesa di S. Vito: 274, 276 n. 48.
- VASTO**  
 Chiesa di S. Giuseppe: 48.
- VITTORITO**  
 Chiesa di S. Angelo o S. Michele Ar-  
 cangelo: 24.



# INDICE DEGLI ARTISTI

ACUTO (*Magister*), scultore del XII secolo: 330, 340, 342, 398.

ANDREA DELITIO, pittore del XV secolo: 350, 381 n. 59.

ARMANINUS DE MUTINA (*Magister*), pittore del XIII secolo: 360.

BERARDO (*Magister*), architetto e scultore? (a. 1202): 376, 381 n. 86.

BERARDO (*Sacrista*) di S. Clemente a Casauria (c. il 1180): 296.

GIACOMO DEL VASTO AIMONE, scultore (a. 1190?): 227 n. 73.

GIOVANNI (*Maestro*), costruttore? (prima metà del XII secolo): 190.

LUCA DI PALLUSTRO, pittore della fine del XII secolo: 218, 227 n. 73.

*Maestri comacini*: 52.

*Maestri lombardi*: 39.

NICODEMO, scultore ed architetto (a. 1150-1166): 257, 258, 260-62, 265, 266, 268, 269, 330, 393, 395, 400 n. 5.

NICOLAUS (*Nicolò* o *Nicola*), architetto e scultore del XI secolo: 85, 86, 87, 242, 330.

PIETRO AMABILE (*Maestro*), scultore (a. 1197): 32.

RAIMONDO DI POGGIO, scultore ed architetto (anni 1288-1302): 330.

RAINALDO ATRIANO, scultore ed architetto (a. 1305): 330.

ROBERTO, scultore (a. 1150-1166), figlio di Ruggero: 248-50, 252, 256, 258-60, 269, 330, 393, 394-95.

RUGGERO, scultore del XII secolo: 250, 393.

STEFANO DE MOSCINO, marmoraio del XIII secolo: 330.

URSU, scultore del IX secolo: 25.

# INDICE DELLE FIGURE

## ALBE

*Chiesa di S. Pietro.* Pianta: 237; Interno: 239, 241; Infisso: 238; Frammento del recinto presbiteriale: 242; Abside: 353.

## ANTRODOCO

*Chiesa di S. Maria.* Interno: 41; Battistero: 42.

## ASSERGI

*Chiesa di S. Maria Assunta.* Pianta: 176; Prospetto posteriore: 177; Interno della cripta: 178; Sezione: 179; Rilievo di una colonna: 179; Interno: 179-180; Pluteo di ambone: 213; Capitello di ambone: 213.

## ATRI

*Cattedrale di S. Maria.* Prospetto posteriore: 101; Portale della cripta: 102; Finestra della cripta: 102; Idem: 103; Chiostro: 104; Loggiato del chiostro: 104; Idem: 105; Frammenti: 106; Interno: 285; Particolare interno: 286; Particolare del presbiterio: 286; Particolare del coro: 350.

## AVEZZANO

*Chiesa di S. Bartolomeo.* Pilastrino: 33.

## BAZZANO

*Chiesa di S. Giusta.* Pluteo: 28; Pilastrino: 28; Frammenti: 29.

## BOMINACO

*Chiesa abbaziale di S. Maria.* Pianta: 120; Prospetto: 121; Portale: 122; Archivolto del portale: 122; Profili di cornici: 123; Porta del fianco: 123; Finestra del fianco: 124; Prospetto posteriore: 125; Particolare delle absidi: 126; Interno: 127; Particolare dell'interno: 129; Capitello: 129; Particolare del presbiterio:

129; Base di colonna: 130; Ambone: 211.

## BORGO COLLEFEGATO

*Chiesa di S. Giovanni in Leopardò.* Capitello della cripta: 207; Idem: 208; Idem: 209.

## BOURGES (Cher)

*Cattedrale di S. Stefano.* Particolari del portale sud: 325; Idem: 327.

## BUSSI

*Monastero di S. Maria di Cartignano.* Prospetto: 358; Ricostruzione prospettica: 359; Finestra a ruota: 360; Abside: 361.

## CAPESTRANO

*Chiesa di S. Pietro ad Oratorium.* Pianta: 93; Capitelli di destra: 94; Interno: 95; Capitelli di sinistra: 96; Capitello: 97; Ingresso secondario: 97; Portale: 99; Frammenti: 100; Formelle: 100; Frammento: 101; Stipite di sinistra del portale: 338; Stipite di destra del portale: 338.

## CARAMANICO

*Chiesa di S. Tommaso.* Veduta posteriore: 368; Sezione longitudinale: 369; Particolare dell'interno: 369; Interno: 370; Particolare del presbiterio: 370; Abside: 371; Prospetto: 373; Particolare del prospetto: 374; Portale maggiore: 375; Portale di sinistra: 377.

## CARPINETO DELLA NORA

*Chiesa abbaziale di S. Bartolomeo.* Pianta: 361; Sezione: 362; Presbiterio: 363; Interno: 363; Veduta posteriore: 364; Prospetto: 365; Portale: 367.

## CARSOLI

*Chiesa di S. Maria in Cellis.* Portale maggiore: 230; Porta di S. Vittoria: 231; Porzione di archivolto: 232; Infisso: 233; Pulpito e candelabro: 234; Torre campanaria: 235; Frammenti classici: 235.

## CASTEL CASTAGNA

*Chiesa di S. Maria di Ronzano.* Pianta: 270; Prospetto posteriore: 270; Prospetto anteriore: 271; Interno: 272; Finestra absidale: 273.

## CASTEL DI SANGRO

*Monastero di S. Maria di Cinquemiglia.* Pianta: 215.

## CASTIGLIONE A CASAURIA

*Abbazia di S. Clemente.* Pianta della cripta: 20; Pianta della chiesa: 292; Sezione orizzontale di un pilone: 293; Secondo e terzo pilone di sinistra: 293; Lato di destra della navata: 293; Lato sinistro della navata maggiore: 295; Attacco dei tetti delle navatelle: 296; Fianco di sinistra: 297; Fianco di destra: 297; Particolare del coronamento: 298; Pianta del presbiterio (ricostruzione): 299; Zona presbiteriale dopo il restauro: 299; Prospetto posteriore: 300; Particolare dell'abside: 300; Prospetto del portico: 304; Capitello a cesto: 304; Prima pilastrata a sinistra del portico: 305; Seconda pilastrata del portico: 305; Colonna dell'Oratorio: 308; Interno della chiesa dopo il restauro: 308; Loggia dell'Oratorio (ricostruzione): 309; Interno del portico: 311; Capitello di una semicolonna del portico: 312; Portale maggiore: 313; Capitello di pilone: 315; Capitelli di piloni: 315; Capitello di semicolonna: 315; Capitello di ambone: 316; Lato dell'ambone verso la navatella:

316; Ambone: 317; Particolare del pulpito: 318; Idem: 319; Frammenti di un ciborio del XII secolo: 319; Lato dell'ambone verso l'abside: 321; Il transetto dopo il restauro: 397.

*Palazzo De Petris*. Ingresso: 348.

#### CITTA' SANT'ANGELO

*Chiesa matrice di S. Michele Arcangelo*. Davanzale di ambone: 22.

#### CIVITAQUANA

*Chiesa di S. Maria delle Grazie*. Prospetto: 189; Capitello: 189; Ricostruzione del prospetto: 190; Portale del fianco: 366.

#### CIVITELLA CASANOVA

*Abbazia cistercense*. Torre del monastero: 283; Interno della chiesa: 283; Prospetto della chiesa: 283.

#### CUGNOLI

*Chiesa di S. Stefano*. Ambone: 266; Particolare dell'ambone: 267.

#### FOSSACESIA

*Abbazia di S. Giovanni in Venere*. Porta: 36; Interno della cripta: 217; Capitello della cripta: 218; Pianta di un'aula sotterranea: 218; Interno di un'aula sotterranea: 219; Ruederi del chiostro: 221; Planimetria: 277; Sezione longitudinale: 278; Interno: 278; Fianco di destra: 280; Cornice borgognona: 280; Fianco di sinistra: 281; Prospetto: 281; Prospetto absidale: 282.

#### GIULIANOVA

*Chiesa di S. Maria a Mare*. Pianta: 202; Prospetto: 203; Fianco di sinistra: 203; Cornice: 205; Struttura delle arcate: 205.

#### GUARDIAGRELE

*Badia di S. Clemente*. Frammenti: 35.

*Chiesa di S. Maria Maggiore*. Capitello di un portale: 358.

#### GUARDIA VOMANO

*Chiesa di S. Clemente*. Pianta: 131; Capitello: 131; Idem: 132; Semicolonna: 132; Portale: 133; Ciborio: 247; Idem: 249; Semicolonna: 250.

#### ISOLA DEL GRAN SASSO

*Chiesa di S. Giovanni ad Insulam*. Pianta: 143; Interno: 144; Particolari dell'interno: 144; Scultura di facciata: 145; Porta del fianco: 145.

#### MOSCUFO

*Chiesa di S. Maria del Lago*. Ambone: 261; Interno: 263; Semicolonna: 263; Semicolonna presso il pulpito: 264; Colonne di sinistra: 265; Particolare del pulpito: 266.

#### NERETO

*Chiesa di S. Martino*. Colonnato interno: 140; Particolare interno: 141; Particolare delle colonne: 141.

#### ORTONA DE' MARSI

*Chiesa di S. Maria*. Archivolto: 355.

#### PENTIMA

*Cattedrale Valvense. Oratorio di S. Alessandro*. Prospetto: 69; Torrione: 70; Prospetto posteriore: 71; Interno: 71; Abside: 73; Coronamento dell'abside: 74.

*Cattedrale Valvense. Chiesa di S. Pelino*. Pianta: 69; Pilone: 148; Idem: 149; Prospetto: 149; Portale minore: 150; Portale maggiore: 150; Sculture: 150; Fianco di destra: 152; Fianco di sinistra: 152; Esterno del transetto: 153; Particolari delle cornici: 154; Particolari del transetto: 155; Particolari delle cornici: 156; Frammenti: 156; Abside maggiore: 157; Veduta posteriore: 159; Ambone: 331; Capitello dell'ambone: 332; Idem: 333; Particolare dell'ambone: 333; Capitello del davanzale: 334; Fianco dell'ambone: 335; Particolare del pulpito: 336; Finestra dell'abside: 337.

#### PESCINA

*Chiesa di S. Benedetto*. Muraglia di destra: 84; Finestrino: 85; Cornice di coronamento: 85.

#### PESCOSANSONESCO

*Chiesa di S. Nicola*. Pianta: 347; Prospetto: 347; Particolari della porta: 348; Portale: 349; Prospetto posteriore: 351.

#### PIANELLA

*Chiesa di S. Angelo o di S. Maria*. Pianta: 180; Interno: 181; Presbiterio: 182; Prima colonna di destra: 182; Seconda colonna di destra: 183; Prospetto posteriore: 184; Abside centrale: 185; Particolare dell'abside centrale: 186; Abside di destra: 187; Prospetto: 187; Cornice: 205; Particolari del pulpito tolti da Casauria: 320; Fianco della chiesa: 339; Prospetto dell'ambone: 341; Fianco dell'ambone: 341; Par-

ticolare del portale: 342; Particolare del prospetto della chiesa: 343; Particolare del portale: 345.

#### PRATA D'ANSIDONIA

*Chiesa di S. Paolo di Peluino*. Frammento: 26; Pianta: 163; Particolare del portale: 164; Prospetto: 165; Interno: 166.

#### ROCCA SAN GIOVANNI

*Chiesa di S. Matteo Apostolo*. Interno: 223.

#### ROMA

*Chiesa di S. Pudenziana*. Strutture murarie: 53.

#### ROSCILO

*Chiesa abbaziale di S. Maria in Valle Porclaneta*. Particolare: 86; Tomba: 87; Madonnina: 88; Ciborio: 243; Interno: 244; Ciborio: 251; Capitello del ciborio: 252; Lato destro del ciborio: 253; Particolare dell'ambone: 255.

#### SAN MARTINO

#### SULLA MARRUCINA

*Chiesa di S. Cristinziano*. Pianta: 257; Interno: 258; Ciborio: 259.

#### SANTEUSANIO FORCONESE

*Chiesa di S. Eusanio*. Pianta della cripta: 167; Interno della cripta: 168; Idem: 169; Finestra absidale: 170; Prospetto posteriore: 171; Fianco: 172; Prospetto: 173; Portale: 174; Capitello: 175.

#### SANT'OMERO

*Chiesa di S. Maria a Vico*. Pianta: 37; Veduta anteriore: 37; Fianco: 38; "Opus spicatum": 38; Cancelli: 39.

#### SERRAMONACESCA

*Monastero di S. Liberatore alla Maiella*. Pianta: 58; Interno: 58; Idem: 59; Particolare: 59; Prospetto posteriore: 60; Capitello del portico: 60; Particolari delle absidi: 61; Profili di cornici: 62; Cimasa dei piloni: 63; Particolare interno: 63; Idem: 64; Torre campanaria: 65; Porta di sinistra: 89; Sezione tipo dei portali: 89; Portale di sinistra: 90; Portale di destra: 90; Portale maggiore: 91.

#### SESSA AURUNCA

*Chiesa cattedrale*. Prospetto: 302.

### SULMONA

*Cattedrale di S. Panfilo*. Pianta della cripta: 77; Interno della cripta: 77; Capitello della cripta: 78; Idem: 79; Idem: 80; Idem: 81; Prospetto posteriore: 83; Porta del fianco: 160; Interno: 160; Capitello delle navate: 161; Planimetria: 162; Madonna delle Fornaci: 336.

### TERAMO

*Chiesa cattedrale*. Prospetto schematico: 199; Fianco di sinistra: 200; Facciata: 201.

*Chiesa di S. Maria Aprutiensis*. Abside: 17; Triforio: 17.

*Chiesa di S. Getulio*. Interno: 193; Capitello delle pilastrate: 195; Veduta esterna: 195; Veduta posteriore: 196; Pianta: 197; Struttura delle arcate: 205.

### TURRIVALIGNANI

*Chiesa dei SS. Giovanni e Vincenzo*. Interno: 135; Capitelli di destra: 137; Capitelli di sinistra: 137; Particolari della cornice: 138.

### VALLE CASTELLANA

*Chiesa di S. Vito*. 274.

### VITTORITO

*Chiesa di S. Angelo o S. Michele Arcangelo*. Pluteo: 25.

#### *Disegni schematici*

*Aula benedettina*. Pianta e sezione: 389.

*Scuola di S. Liberatore*. Schema topografico: 385.

*Scuola Valvense*. Schema topografico: 392.

## INDICE SOMMARIO

5 Introduzione

### PARTE PRIMA I secoli avanti al mille

- 13 Capitolo Primo – *Le vestigia dell'alto medio evo*  
15 Santa Maria Aprutiensis  
19 San Pietro a Campovalano  
19 Chiesa dei Carmelitani in Bellante  
19 San Clemente a Casauria  
21 San Clemente al Vomano  
21 Santa Maria di Propezzano  
21 La chiesa di Città Sant'Angelo  
23 San Pietro ad Oratorium  
24 San Lorenzo di Bussi  
24 Sant'Angelo a Vittorito  
25 San Pietro e S. Maria di Fagnano  
25 San Paolo di Peluino  
26 Sant'Eusanio Forconese  
27 Santa Giusta di Bazzano  
29 San Giustino di Paganica  
31 La chiesa di San Vittorino  
32 San Cesidio di Trasacco  
33 San Salvatore di Avezzano  
33 Santa Maria delle Grazie in Luco dei Marsi  
34 San Clemente di Guardiagrele  
34 San Giovanni in Venere  
37 Santa Maria a Vico sul Vibrata  
39 La Cattedrale di Penne  
40 Le chiese di Antrodoco e di Borgo Velino  
43 Note
- 47 Capitolo Secondo – *L'Architettura nei secoli avanti al Mille*  
54 Note

PARTE SECONDA  
Il secolo undecimo

- 57 Capitolo Primo – *La Scuola di San Liberatore*  
57 San Liberatore alla Maiella  
67 La Cattedrale Valvense - Sant'Alessandro  
76 La Cattedrale di Sulmona  
81 La Cattedrale di Chieti  
82 San Benedetto di Pescina  
84 Santa Maria in Valle Porclaneta  
88 San Liberatore alla Maiella  
93 San Pietro ad Oratorium  
100 Santa Maria di Atri  
108 Note
- 111 Capitolo Secondo – *L'Architettura nel secolo undecimo*  
116 Note

PARTE TERZA

I Monumenti Benedettini nel secolo duodecimo

- 119 Capitolo Primo – *La Scuola di San Liberatore*  
119 Santa Maria di Bominaco  
131 San Clemente al Vomano  
134 Santi Giovanni e Vincenzo a Turrialignani  
139 San Martino di Nereto  
141 San Giovanni ad Insulam o al Mavone  
146 Note
- 147 Capitolo Secondo – *La Scuola Valvense*  
147 Cattedrale Valvense - San Pelino  
159 La Cattedrale di Sulmona - San Panfilo  
163 San Paolo di Peluino  
166 San Nicola a Prata Ansidonia  
167 Sant'Eusanio Forconese  
176 Santa Maria Assunta in Assergi  
179 Sant'Angelo di Pianella  
188 Santa Maria delle Grazie a Civitaquana  
191 Santa Maria del Lago a Moscufo  
194 L'antica Cattedrale di Teramo - San Getulio  
198 La Cattedrale di Teramo  
202 Santa Maria al Mare di Giulianova  
204 San Giovanni ad Insulam o al Mavone

- 206 San Giovanni in Leopardo  
 208 Santa Maria di Bominaco  
 212 L'ambone di Assergi  
 214 Santa Maria di Cinquemiglia  
 215 San Giovanni in Venere  
 222 San Matteo Ap. in Rocca San Giovanni  
 225 Note
- 229 Capitolo Terzo – *Le scuole minori*  
 229 Santa Maria in Cellis  
 236 San Pietro ad Alba Fucense  
 242 Santa Maria in Valle Porclaneta  
 245 San Clemente al Vomano  
 250 Santa Maria in Valle Porclaneta  
 256 Chiesa di San Martino sulla Marrucina  
 260 Santa Maria del Lago a Moscufo  
 265 Santo Stefano di Cugnoli  
 268 San Clemente a Casauria  
 269 Santa Maria di Ronzano  
 274 Santa Maria Maggiore di Guardiagrele  
 274 San Cristinziano di S. Martino sulla Marrucina  
 274 San Vito di Valle Castellana  
 275 Note
- 277 Capitolo Quarto – *La Scuola Borgognona*  
 277 San Giovanni in Venere  
 283 Abbadia di Civitella Casanova  
 284 Santa Maria di Atri  
 287 Note
- 289 Capitolo Quinto – *La Scuola Casauriense*  
 289 San Clemente a Casauria  
 332 Cattedrale Valvense  
 337 San Pietro ad Oratorium  
 339 Sant'Angelo di Pianella  
 346 San Nicola di Pescosansonesco  
 348 Palazzo de' Petris a Castiglione a Casauria  
 350 Santa Maria di Atri  
 352 San Pietro di Albe  
 354 Santa Maria delle Grazie ad Ortona dei Marsi  
 356 Santa Maria Maggiore di Guardiagrele  
 358 Santa Maria di Cartignano  
 360 San Bartolomeo di Carpineto  
 366 Santa Maria delle Grazie in Civitaquana  
 366 San Tommaso di Caramanico  
 379 Note

383	Capitolo Sesto – <i>L'Architettura nel secolo duodecimo</i>
400	Note
403	Indice dei monumenti
405	Indice degli artisti
407	Indice delle figure
411	Indice sommario