

Aa. Vv., «La Provincia di Chieti. Luoghi, Patrimoni e Paesaggi», Pescara 2008

ENRICO SANTANGELO

II. Il patrimonio storico-artistico

Premessa

Una trattazione consapevole del patrimonio storico-artistico presente nella Provincia di Chieti porta con sé il problema, non facile, di circoscrivere ed arginare – secondo una partizione moderna, anzi recente, quale è appunto l’acquisizione della provincia – una vicenda che non solo si è sviluppata in contesti geo-storici diversi e ben più vasti, ma dove i nessi più strettamente artistici si riannodano con ancor più estesi, e complicati, svolgimenti.

Risulta evidente, cioè, come l’accezione di “provincia” modernamente intesa appaia quasi un’astrazione, nella perentorietà del suo mero dato amministrativo, rispetto ad un’articolazione di fatti artistici precedenti, i quali per giunta non sempre – nemmeno al tempo delle più antiche organizzazioni monarchiche – si sono prodotti secondo una stretta coerenza con l’assetto geo-politico dominante; né può giovare la constatazione che, comunque, l’attuale Provincia di Chieti non costituisce una nuova sintesi ma appare come un “sottoinsieme” delle realtà politiche precedenti, e resterebbe pertanto, da questo punto di vista, un territorio omogeneo, coerente: dall’osservazione dei complessi influssi culturali ed artistici prodottisi resta in ogni caso non estraibile una formula che ne preservi un’identità culturale significante in sé, alienabile da nessi vincolanti con altri contesti.

L’unica scelta possibile dunque, constatato questo sostanziale scollamento ma volendo restare fedeli all’impegno assunto, è quella di prospettare una ricognizione geo-artistica tesa a mettere in luce ciò che, sul territorio oggi delimitato da questa sovrapposizione amministrativa, da un lato si è prodotto artisticamente nel corso dei secoli, e dall’altro – anzi soprattutto – vi è attualmente presente. Se il primo criterio risponde più coerentemente all’istanza di continuità fisica tra passato e presente, il secondo è un *hic et nunc*, e non a caso ha a che fare essenzialmente col sistema museale. Il criterio discriminatore da impiegarsi nella selezione delle emergenze artistiche significative, finirà pertanto per essere quello che consente l’individuazione di una possibile peculiarità identitaria della provincia, esigenza che si sostanzia soprattutto attraverso le sue emergenze “fruibili”, visitabili e tangibili sul territorio, al di là cioè di quella che sia stata la più generale vicenda di fatti artistici a volte perduti, a volte modificati o stravolti; ed accogliendo come propri, invece, anche oggetti provenienti da altri territori (o per dire meglio, che oggi il contenitore “provincia” finisce per percepire come tali, cioè come “altri” da sé): è il caso ad esempio dei due comparti laterali dello smembrato polittico del Maestro dei Polittici Crivelleschi, oggi conservato nel Museo Costantino Barbella di Chieti, ma proveniente dal convento dei Minori Osservanti di Santa Maria del Paradiso a Tocco da Casauria.

Raramente il territorio “chietino” si configurerà inoltre, nella trattazione presente, come luogo speciale della produzione artistica (eccezione fatta, forse, per il Settecento, dove il ruolo attivo della committenza ecclesiastica teatina agisce come promotore di campagne di interventi molto significativi, ed estesi ad ampie aree di pertinenza): esso si rivela sovente terra di passaggi di artisti e di presenza di opere, ma quasi sempre le matrici rimandano ad altri ambiti; se i richiami sono interni all’Abruzzo, è sovente chiamato in causa il contesto aquilano. Così saranno spesso necessari rinvii ad altre città abruzzesi, in quanto strettamente collegate con le realtà politico-economiche ma anche con le attività artistiche di quelle rientranti nel territorio provinciale: non si può ad esempio comprendere la vicenda artistica di Guardiagrele senza uno sguardo costante su Manoppello (ora in provincia di Pescara). Così non è immune da questo nesso la città di Ortona, la quale, ma è giusto un esempio, nel 1251 chiama lo scultore Luca di Manoppello per realizzare la fontana detta del mare¹

¹ V. BALZANO, *L’Arte abruzzese*, Bergamo 1910, p. 19. Luca di Manoppello è noto soprattutto per la fontana realizzata a Teramo nel 1270, la cui epigrafe è conservata nella chiesa di San Giuseppe

Metodologicamente, il profilo storico-artistico qui proposto prende avvio dal secolo XI, coerentemente con la nascita, più in generale, di quell'arte "delle origini" che – tutt'altro che disegnare un'arte "italiana" – si riconosceva però in valori estetici nuovi e comuni.

La fase ancora più antica, che spazia dal periodo italico al tardoantico e all'alto medioevo, sarà argomento interno alla sezione finale, relativa al sistema museale, nella constatazione che le testimonianze di civiltà artistica conservate nei numerosi musei presenti sul territorio provinciale sono prevalenti rispetto a quelle presenti *in situ*. Non si tratta, peraltro, di un'inversione cronologica, in quanto ciò che consente la nuova fruizione di tali istanze artistiche, ovvero la sistemazione museale dei reperti, è testimonianza vivace della nuova stagione culturale almeno tanto quanto lo è delle stagioni antiche che si rievocano.

La ragione contingente, in un certo senso "l'occasione" del presente contributo si giustifica – almeno nella sua portata di ricapitolazione generale dello stato degli studi – come estensione alla provincia di Chieti di una recentissima stagione di studi che si è occupata massicciamente delle esperienze artistiche in altri territori regionali, come è accaduto soprattutto per quella che è stata l'antica provincia teramana (prima del 1927).

Non si dirà dei limiti dei precedenti approcci della cultura erudita, la quale, per quanto utile nella raccolta di dati documentari altrimenti perduti, anche nelle più recenti esperienze ha prodotto l'effetto della stasi degli studi stessi, fermi nella migliore delle ipotesi, per dirla col Bologna, a «scrivere lo scritto». Ma occorrerà rammentare il modo con cui è stato lungamente trascurato il periodo a cavallo tra il Cinque e il Seicento, in parallelo con il più generale ostracismo toccato a quella che è oggi riconoscibile come "arte meridionale" *tout court* e che fortunatamente gli studi del Bologna prima e del Previtali e del Leone de Castris poi hanno progressivamente riabilitato. Sembra fare eccezione, tra gli studiosi di fine Ottocento di cose abruzzesi, Vincenzo Bindi, il quale nella sua monumentale opera *Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi* lascia dichiarazioni sorprendenti – dette qui in riferimento all'arte napoletana ma che potremmo allargare al problema meridionale e quindi anche al caso abruzzese –, sembrando quasi anticipare le relativamente recenti conclusioni del Previtali, quando afferma:

«gli scrittori che tennero dietro al Vasari, seguirono le orme di lui; e gli artisti Napoletani, dimenticati, disprezzati e peggio, non ebbero diritto alla venerazione ed alla riconoscenza dei posterì: non si volle riconoscere l'esistenza di una scuola e di una arte Napoletana, già fiorente fin dai tempi Ducali, tempi gloriosissimi per Napoli, Benevento, Amalfi, Salerno, Ravello, Capua: arte, la quale progredendo sempre nei secoli posteriori, splendida apparve durante il glorioso regno dei Normanni e degli Svevi; né tener presente la differenza ed il fare diverso che distingue Francesco e Fabrizio Santafede, Bernardo Lama, Cavallini, Falcone, del Po, Micco Spadaro, Salvator Rosa, Luca Giordano, Giacinto Diana, il Solimena, e gli artisti dell'altre scuole italiane»².

In questo passo Bindi, riscoprendo biografie come il De Dominicis e l'abate Lanzi, pare peraltro indicare il recupero di alcuni contributi storiografici oggi ritenuti fondamentali per lo studio dell'arte meridionale.

Detto questo in via di principio, occorre avvertire che le espressioni locali – e del territorio esaminato, in specie – non sempre esprimono valenze artistiche di qualità, ed i limiti prodotti di contro da un certo isolamento non saranno sottaciuti in questa sede, come si avvertirà in particolare per il secolo XVII.

Con i doverosi *excursus* extraterritoriali, e le necessarie citazioni delle molte importazioni culturali, sarà tuttavia possibile ritrovare, nel circoscritto distretto "chietino" (dal 1927 ancor più ristretto, come noto, con la cessione alla neonata provincia pescarese di una parte consistente e artisticamente significativa del suo territorio) le istanze più sincere di una sintesi abruzzese a cui, senza scadere nelle angustie del regionalismo, si riconoscono connotati di originalità e valori artistici propri. Ma, si diceva, nella molteplicità dei rimandi non va intesa una limitazione, quanto piuttosto il suo contrario: la partecipazione feconda ad una più vasta vicenda artistica. Così nel postulare il rapporto contingente, anzi volto ad aggiornarsi caso per caso, tra importazioni e prassi locale si rifiuterà di aderire alla prevedibile opposizione tra centro e periferia, almeno nel modo in cui è stata posta dalla critica.

(MAGISTER LUCAS DE MANUPPELLO FECIT HOC OPUS).

² V. BINDI, *Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi*, Napoli 1889, p. 772.

A metà strada dunque tra dipendenza da modelli culturali esterni e rivendicazione di identità, si tenterà allora di capire anche qui, ricordando Roberto Longhi, quanto «codeste ricapitolazioni siano locali, regionali, per ridare ad ogni plaga il senso preciso di quel che fu la propria cultura; quando relativamente autonoma, quando di scambio o d'importazione»³.

La presente rassegna non può aprirsi se non con l'abbazia di San Giovanni in Venere⁴, sia per la rilevanza che essa riveste oggettivamente sul piano storico-artistico, sia in quanto figura tra i monumenti architettonici insigni che hanno conservato nel tempo gran parte del loro più antico splendore. In riferimento cioè ad uno dei criteri metodologici introdotti, quello di trattare la storia dell'arte "patente", il complesso monastico offre ancora oggi come in passato la sua mole ad affaccio sul mare di Fossacesia, ed è di grande suggestione, per chi sale dalla litoranea sul cosiddetto "promontorio di Venere", guadagnarne la posizione aerea che permette di spaziare sulla macchia arborea dominata dagli ulivi e sul grande vaso adriatico che qui crea un golfo.

Come ricorda il nome pagano, l'abbazia dovette edificarsi sulla preesistenza di un tempio dedicato a Venere Conciliatrice. Ma tralasciando le notizie più antiche, che vorrebbero far risalire la sua prima edificazione alla metà del VI secolo ad opera del monaco Martino (ed in senso stretto, come "costruttore")⁵, sarà col progredire dell'XI secolo che si avranno le prime attività edificatorie tese alla determinazione dell'organismo attuale: al di là di un primo intervento di ricostruzione del 1015 dovuto all'interessamento del conte di Chieti Trasmondo II, di cui tuttavia nemmeno Carlo Ignazio Gavini negli anni '20 poteva trovare tracce tangibili (mentre riusciva a dare la datazione di «pochi avanzi» ai secoli precedenti), una più lunga ed articolata fase costruttiva, ultimata nel 1120, portò la chiesa all'impianto odierno derivato da Montecassino, mentre una successiva legata all'iniziativa dell'abate Oderisio II, sviluppatasi tra il 1165⁶ e il 1204, previde la sopraelevazione del presbitero e la copertura a volta delle navate secondo un'impostazione cistercense. Ma l'ultimazione della chiesa arriverà, tra alterne vicende, soltanto con l'abate Guglielmo II nel 1344.

Il legame con l'abbazia di Montecassino, sorte comune di molte chiese benedettine abruzzesi (come ad esempio San Liberatore a Majella o San Pelino presso Corfinio), si

³ Progetti di lavoro di Roberto Longhi. "Genova pittrice", in «Paragone», n. 1, 1950, p. 16.

⁴ Per le ricognizioni più generali su San Giovanni in Venere si veda essenzialmente: P. POLLIDORI, *De monastero S. Johannis in Venere in Frentanis ejusque origine, ditione, iuribus, viris illustribus, et fortuna varia dissertatio*, ms, sec. XVIII, Manoscritti conservati nella Biblioteca Vallicelliana a Roma; V. BINDI, *San Giovanni in Venere e tre dissertazioni inedite di Pietro Pollidoro. Studi e note*, Napoli 1882; E. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale de la fin de l'Empire Romain à la conquête de Charles d'Anjou*, Parigi 1904; C. I. GAVINI, *Storia dell'architettura in Abruzzo*, Milano-Roma, s.d. ma 1927-28, vol. I; M. L. FOBELLI, *L'Abbazia di san Giovanni in Venere*, in «Chieti e la sua Provincia. Storia, arte e cultura, Amministrazione Provinciale», Chieti 1980, pp. 293-304; O. LEHMAN BROCKHAUS, *Abruzzen und Molise*, Monaco 1983; G. DI NICOLA, *San Giovanni in Venere. Storia cronologia letteratura arte e bibliografia della celebre abbazia benedettina in Abruzzo*, numero monografico di «Rivista Abruzzese», 1996; M. TRIPPETTA, *L'Abbazia di San Giovanni in Venere*, Pescara 2000.

⁵ Cfr. C. I. GAVINI, *Storia dell'architettura in Abruzzo*, cit., il quale riporta la notizia, già in Bindi, di un necrologio del XI secolo che a sua volta rimanda ad un documento più antico (*in antiqua scriptura legitur, quod eam (ecclesiam S. Mariae et S. Johannis) edificare fecit Martinus, venerabilis monachus, et dedit Beato Benedicto*), e aggiunge un diploma di conferma di Carlo Magno, di pertinenza cassinese, in cui si riferisce del nome dell'abbazia e dove il monaco Martino ne è individuato come il "costruttore" (*concedimus et confirmamus Ecclesiam S. Johannis in Venere quae a Martino monacho eiusdem Ecclesiae constructore B. Benedico oblatam fuisse*).

⁶ Della data di avvio dei lavori ci informa una lapide, già conosciuta agli antichi commentatori (Toppi, Corsignani, e poi in Romanelli, Bindi, Gavini) attualmente conservata nella lunetta interna del portale che immette al chiostro: ANNO DÑICE INC/ARNATIONIS M. C. SEX/AGESIMO QUINTO, IN/DICTIONE XII MENSE / APRELIS EGO ODERISIUS / DEI GRATIA SANCT/I IOANNIS IN VEN/ERE ABBAS ET SANTE / ROMANE ECCELSI/E SUBDIACONUS BA/SILICAM SANCTI / IOANNIS IN VENE/RE CONSTRUERE ET / HEDIFICARE LARGI/ENTE DNO CEPI.

constata nell'esame planimetrico che, aderendo ai precisi criteri proporzionali del complesso cassinese, presenta il transetto contenuto all'interno dell'ingombro delle tre navate. L'impianto dell'organismo ecclesiastico è composto da tre navate scandite da due file di cinque pilastri cruciformi, su cui impostano archi prevalentemente ogivali, ma con presenza anche di archi a tutto sesto (in sostanza denunciando una commistione di elementi gotici borgognoni e romanici). La presenza di sottili semicolonne pensili sulle pareti della navata centrale dà la prova di un'originaria copertura a volta, che doveva appunto impostarsi su questi elementi verticali, anche se già nel corso del '600 le volte risultavano sostituite da travature lignee, probabilmente a seguito del terremoto del 1456 o al più di quello del 1627 (anche attualmente la copertura è a capriate lignee).

Attraverso un consueto arco trionfale ogivale, si accede al presbiterio rialzato, coperto con volte a crociera. Sotto lo spazio presbiterale è l'ampia cripta, ad aula rettangolare con tre absidi, dove si osserverà il ricorrere, lungo tutto il perimetro, di un bancale destinato alla seduta dei monaci ma avente anche funzione di base di appoggio delle semicolonne addossate alle pareti. Le colonne che formano cinque navate di differente ampiezza sono elementi marmorei di reimpiego, provenienti dall'antico tempio pagano.

Nella cripta si concentra tutto il corredo pittorico della chiesa, rappresentato da affreschi risalenti a momenti diversi: nell'abside centrale si sviluppa il più antico, raffigurante la *Maiestas Domini* (Cristo benedicente nella mandorla sorretta da due angeli) con ai lati *San Giovanni Battista* e *San Benedetto*, mentre ai piedi di questi è il monaco "Provenzanus" in funzione di committente.

Nella stessa abside vi è un pannello perfettamente conservato, con la *Madonna e il Bambino in trono*, affiancata da *San Michele Arcangelo* e *San Nicola*. Occupano infine i catini delle due absidi laterali altri affreschi più tardi, risalenti alla fine del XIII secolo, uno con *Cristo in trono e i santi Vito e Filippo*, l'altro più articolato, con *Cristo al centro circondato dai santi Giovanni Battista, Giovanni Evangelista, Pietro e Paolo*.

Sugli affreschi, ancora problematici rispetto sia all'inquadramento cronologico sia alla focalizzazione delle possibili coordinate della cultura artistica sottesa, gli studi si sono intensificati negli ultimi anni, a partire dalla relativamente recente ripubblicazione, con aggiornamenti, del pionieristico saggio di Enzo Carli sugli *Affreschi benedettini del sec. XIII in Abruzzo* (1939, e successivamente 1998)⁷. I più aggiornati contributi, ricapitolati ora da Stefania Paone⁸, si sono preoccupati innanzitutto di correggere le notizie riportate nella cronaca settecentesca di Pietro Pollidoro pubblicata da Vincenzo Bindi⁹, e tramandate nelle successive compilazioni erudite abruzzesi, che individuavano per tutti gli affreschi il presunto artefice in tale Luca da Pollutri (con la variante di Luca "Pallustro", nativo di Lanciano) e la data del 1190. Per quanto il dipinto della *Maiestas* appaia tra tutti il più antico, non sussistono elementi documentari per proporre una datazione attendibile (soprattutto per quest'ultimo episodio, la cui lettura è compromessa da un precario stato conservativo), sebbene siano da escludere non solo le congetture che lo inquadravano nel tardo XI secolo (Van Marle) ma la stessa data del 1190 che, confermata sostanzialmente dal Bertaux, appare eccessivamente alta¹⁰. La critica, concentrandosi sui due affreschi maggiormente accostabili tra loro, ovvero la *Madonna e il Bambino in trono tra San Michele Arcangelo e San Nicola* e il *Cristo in trono e i santi Vito e Filippo*, ne accetta invece una generale datazione sul tardo Duecento, ma si divide circa l'indicazione delle matrici artistico-pittoriche: queste, se parevano al Matthaie individuarsi in un pittore pugliese di formazione campana legata ai modelli bizantini presenti a Montecassino, sono invece lette da Maria Andaloro in chiave romana-assisiate ed in particolare con precisi riferimenti, per il *Cristo in trono* – inquadrato come opera di

⁷ E. CARLI, *Affreschi benedettini del XIII secolo in Abruzzo*, estr. da «Le Arti», a. I, fasc. V, XVII, Firenze 1938-39 (ripubblicato in E. CARLI, *Arte in Abruzzo*, Milano 1998, pp. 15-36).

⁸ S. PAONE, *Gli affreschi della cripta di San Giovanni in Venere a Fossacesia*, in «L'Abruzzo in età angioina. Arte di frontiera tra Medioevo e Rinascimento», Atti del Convegno Internazionale di Studi, a. c. di D. BENATI e A. TOMEI, Chieti 1-2 aprile 2004 ma pubblicato nel 2005, pp. 87-105 (con ampia bibliografia precedente).

⁹ V. BINDI, *Artisti abruzzesi. Pittori, scultori, architetti, maestri di musica, fonditori, cesellatori, figli dagli antichi a' moderni. Notizie e documenti*, Napoli 1883, pp. 231-39.

¹⁰ R. VAN MARLE, *The Development of the Italian School of Painting*, I, L'Aja 1927, p. 150.

poco successiva, sul 1295 –, ai grandi maestri attivi a Roma sullo scorcio del secolo (Jacopo Torriti, Filippo Rusuti, Pietro Cavallini, il Maestro di San Saba)¹¹. A questa lettura aderisce peraltro la Paone, pur precisando accostamenti più diretti, per esempio vedendo nei partiti decorativi una conoscenza di esempi locali, come il ciclo di Bominaco o la *Madonna in trono* di Guardia al Vomano. Così, per la rara iconografia – almeno in ambito abruzzese e ad un'altezza cronologica così anticipata –, è stata giustamente messa in risalto la figura del Bambino ritto sulle ginocchia della Vergine, che in regione oltre all'affresco di Fossacesia sembra annoverare solo il caso della lunetta di Santa Maria di Propezzano: elemento che se la Andaloro riconduce agli esempi toscani, a Ferdinando Bologna non sfugge di riconoscere in precedenti riferimenti d'oltralpe, «in ambito franco-gotico; per esempio, nella Madonna di una iniziale miniata nella Bibbia luigiana di Le Mans»¹².

Ma l'intera questione della lettura critica degli affreschi di San Giovanni in Venere è ancora aperta, sebbene la traccia romana, che insegue in particolare una componente “cavalliniana”, riceva dalla Paone un utile incoraggiamento nella messa a fuoco di un rilevante fattore legato alla possibile committenza della decorazione pittorica, mettendo cioè in campo il ruolo del cardinale Tommaso di Ocre, nominato da Celestino V titolare di Santa Cecilia in Trastevere e l'anno successivo approdato qui a San Giovanni come abate commendatario¹³.

Altrettanto rilevante, ma meno controverso, è il corredo scultoreo rappresentato dagli elementi di facciata concentrati nei vari portali, e soprattutto nel complesso portale anteriore denominato Portale della Luna. Nelle lastre che fiancheggiano gli stipiti marmorei si sviluppa un programma iconografico incentrato sulla Vita di San Giovanni Battista, a cui è dedicata la chiesa. Nella parte sinistra si sovrappongono, a bassorilievo, gli episodi di *Giovanni e i Farisei*, *l'Annuncio alla Vergine* e *la Visitazione*; nella parte destra *l'Imposizione del nome* e *la Circoncisione del Battista*, e in basso *l'Annuncio dell'Angelo a Zaccaria*. Ancora più sotto l'episodio biblico di *Daniele nella fossa dei leoni*.

La composizione scultorea, vicina per stile alle “Storie della Genesi” realizzate sulla facciata di San Zeno a Verona, deve datarsi entro il XII secolo, anzi in prossimità del 1165 che come si è accennato è l'anno di esordio della lunga campagna di interventi voluta dall'abate Oderisio II, ed essere pertanto ritenuto antecedente al portale, la cui lunetta sarebbe stata realizzata negli anni della reggenza dell'abate Rainaldo, ovvero tra il 1225 e il 1230, operando un adattamento di elementi precedenti con l'innesto di nuovi.

Come ha sostenuto con forza Francesco Gandolfo, il momento esecutivo delle lastre a bassorilievo si distanzia notevolmente, per impronta stilistica e per altezza temporale, con le statue a tutto tondo che si inseriscono nella lunetta, ovvero il *Cristo in trono tra la Vergine e San Giovanni Battista*¹⁴. Dopo avere ipotizzato come la posizione delle due ante laterali scolpite debba rimandare all'assetto più antico (al quale si sarebbero pertanto aggiunti ed adattati non solo gli elementi della strombatura, ovvero le esili colonne più interne e la lunetta, ma anche lo stesso andamento della cornice trilobata a rilievo sulla facciata), lo studioso ne ha fornito le considerazioni più aggiornate sulle valenze strettamente stilistiche, non solo ribadendo i già avanzati collegamenti con la cultura padana del Nicolò (*Nicholaus*) autore dei bassorilievi veronesi di San Zeno (e allargandoli al Wiligelmo del duomo di Modena), ma individuando in una diretta derivazione provinciale dal cantiere veronese, quella dello scultore che realizza il pulpito nella chiesa della Sagra a Carpi, il possibile autore della lastra destra del portale della

¹¹ M. ANDALORO, *Sulle tracce della pittura del Trecento in Abruzzo*, I, *I dipinti nella cripta di San Giovanni in Venere presso Fossacesia*, in AA. VV., «Storia come presenza. Saggi sul patrimonio artistico abruzzese», Pescara 1984, «, Roma 1984, pp. 25-44. Non è questa la sede per trattare lo stato degli studi sulla pittura romana del Duecento, sui cui protagonisti non tutti gli studiosi concordano, come ad esempio per il riconoscimento della figura del maestro di San Saba, i cui affreschi sono da alcuni studiosi come Miklos Boskovits attribuiti a Jacopo Torriti.

¹² F. BOLOGNA, *Santa Maria di Propezzano. La Madonna del «Crognale»*, in AA. VV., «La valle del medio e basso Vomano», Documenti dell'Abruzzo Teramano, II,1, Roma 1986, pp. 401-412.

¹³ S. PAONE, *Gli affreschi della cripta di San Giovanni in Venere ...*, cit., p. 99.

¹⁴ F. GANDOLFO, *Scultura medievale in Abruzzo. L'età normanno-sveva*, Pescara 2004, pp. 91-99.

Luna (mentre la lastra sinistra, con la *Visitazione*, dovette essere eseguita da una personalità diversificata ed autonoma, ma sempre debitrice della cultura figurativa padana). In sostanza, ed è questa la novità critica del contributo del Gandolfo, il ciclo a bassorilievo del portale di San Giovanni in Venere introduce ed inaugura un approccio “narrativo” nella scultura abruzzese del secolo XII, fino ad allora esclusivamente decorativa.

Il 1204 è l'anno della morte dell'abate Oderisio (della cui tomba, scomparso il sarcofago, resta il dossale cuspidato, in origine decorato a tarsie, ora incastonato sulla facciata della chiesa); ma per coincidenza il cantiere segna nello stesso anno un momento di progressione, ovvero il “rimontaggio” del portale settentrionale, ad opera di un maestro “Alexander” (come risulta dalla seguente iscrizione posta a destra dell'architrave :ANNO DOMINI MCCIII MAGISTER ALEXANDER HOC OPUS FECIT)¹⁵, il quale ha in realtà il compito di comporre il portale assemblando tra loro reperti risalenti al IX secolo. La valutazione della frettolosità con cui il maestro sembra aver dovuto rabberciare alla meglio il portale, in deroga ad un progetto verosimilmente più armonico (e forse proprio a causa della sopraggiunta morte dell'abate), fa accostare il portale settentrionale a quello meridionale, che presenta un analogo, ma differenziato, intervento di riutilizzo di elementi non coerenti. Nella lunetta è qui collocato il gruppo scultoreo a tutto tondo composto dalla statua di *San Michele Arcangelo* e da quella monca di *una Madonna con Bambino*.

Sul fianco nord-est della chiesa si apre un ampio chiostro, che ha un camminamento porticato su tre lati. Le trifore che scandiscono le aperture del camminamento sono state quasi interamente costruite nel corso dei restauri del 1932-36, sulla base delle poche originali. Tutt'ora curatissimo dai monaci, il chiostro è attualmente sistemato a lussureggiante giardino mediterraneo, caratterizzato da una grande varietà di essenze arboree tra cui non mancano i cipressi e le palme.

La facile deduzione con cui Vincenzo Balzano proponeva di identificare il magister Alexander del 1204 con lo scultore che con lo stesso nome firma il portale della chiesa chietina di San Francesco di Paola (MAGISTER ALEXANDER HEC PORTA FEC.) è stata messa in discussione da Gandolfo, il quale ha ravvisato, stigmatizzando gli elementi scultorei a disposizione, una differenza di formazione tra i due, pur coevi, “Alexander”: il primo orientato verso gli stilemi figurativi di San Clemente a Casauria (la «palmetta spinosa»), il secondo vicino alle esperienze di San Liberatore a Majella (il «tralcio abitato»).

Se dunque l'esperienza di San Giovanni in Venere non produce esiti significativi riscontrabili nella produzione presente nella provincia chietina (mentre ampi sono gli agganci con le altre esperienze primo-duecentesche della regione, dai citati San Clemente e San Liberatore, a Penne, a San Giovanni ad Insulam, a Santa Maria di Ronzano e via di séguito), un diverso aggancio documentario tra le cose prodotte in provincia e i più noti attori della scultura abruzzese è invece costituita dall'iscrizione proveniente dalla diruta chiesetta di San Cristinziano in San Martino sulla Marrucina e oggi conservata nella Biblioteca Provinciale “De Meis” di Chieti, in cui si legge di un “Nicodemus Magistrus” (sic) alla data del 1151¹⁶.

A volere raccogliere l'antica ipotesi di Balzano avanzata già nel 1910, come fa ora Gandolfo, si tratterebbe proprio del Nicodemo appartenente alla «triade itinerante» portatrice di esperienze islamizzanti, completata dal capostipite Ruggiero e dal figlio di questi Roberto, attiva, come è più che noto, a Rosciolo, Guardia Vomano, Moscufo, Cugnoli. La circostanza favorevole a questa conclusione è data, giusto un anno dopo l'impresa di Rosciolo (1150), dalla ripresa da un lato degli stessi moduli lessicali presenti nel pulpito di Santa Maria in Valle Porclaneta e dall'altro dall'aggancio con le espressioni usate dallo stesso Nicodemo nel pulpito di Moscufo (1159)¹⁷.

¹⁵ V. BALZANO, *L'Arte abruzzese*, cit., p. 30.

¹⁶ Riportiamo la lettura pubblicata da F. GANDOLFO, *Scultura medievale ...*, cit., p. 69: ANNI DOMINI MILLESI/MO CENTESIMO L. I. INDIC/TIONE XIII. EPACTA 1 M(EN)S(E) / F(E)BR(UARII) INIENII CERTUS VARI / NICODEMUS MAGISTRUS / HOC LEVIGARUM NICODE/MUS ADQ(UE): DOLARUM. ET FA/CIES. HOMNIUM VOLUCRUM / PECODU(M)Q(UE): CONECTEM. INGE/NIO PATRIOQ(UE) LABORE REFLE/CTET. HOC BENEDICTUS OP(US) / DUM FECIT M(EN)TE FIDELI HORAT / UT A DOMINO MEREATUR / PREMIA CELI; cfr. già V. BALZANO, *L'Arte abruzzese*, cit., p. 23, con alcune varianti nella trascrizione.

¹⁷ Cfr. F. BOLOGNA, *Ambone di Nicodemo, 1156. Santa Maria del Lago. Moscufo*, in AA. VV.,

Nonostante alcune incertezze del latino, la novità sembra rappresentata dal fatto che a San Martino sulla Marruccina, probabilmente in occasione della realizzazione di un nuovo pulpito (vista la consistenza in stucco dell'epigrafe), Nicodemo assurgesse al ruolo indipendente di "magister", mentre l'anno prima, a Rosciolo, era ancora in società con Roberto. Per il chiaro richiamo, nell'iscrizione di San Martino, all'inventiva del padre ("INGENIO PATRIOQUE LABORE")¹⁸ che pertanto non può essere che il vecchio Ruggero, il Gandolfo ipotizza dunque un'unica bottega familiare che, dopo l'esordio di Guardia Vomano con il padre Ruggiero ed il figlio maggiore Roberto, e la duplice attività di Rosciolo con l'esecuzione del pulpito e del ciborio ad opera dei due fratelli che agiscono in parallelo, qui a San Martino viene a sancire l'ascesa del Nicodemo che poi sarà l'artefice dei magnifici amboni di Santa Maria del Lago a Moscufo e di Santo Stefano a Cugnoli.

Non con la stessa certezza ci si sente di accogliere le ulteriori proposte del Balzano – né il Gandolfo le prende minimamente in considerazione – circa l'identificazione di questo Nicodemo con quello ricordato in altre iscrizioni, ora disperse, che alle altezze tarde del 1206 e del 1210 lo vorrebbero addirittura nativo di Guardiagrele¹⁹.

Ma con l'aprirsi del Duecento s'inaugura, nella regione, una nuova vicenda, quella cistercense, che porterà alla fondazione, in progressione lungo l'arco del secolo e tutte derivate dalla linea di Clairvaux, delle cinque grandi abbazie di Santa Maria di Casanova (1195-97), di Santa Maria Arabona (1208), di Santo Spirito d'Ocre (1248), dei Santi Vito e Salvo (1250), di Santa Maria della Vittoria (1272). Se del complesso di San Vito e San Salvo, che rientrerebbe nelle coordinate geografiche della nostra trattazione, non sono rimaste tracce, l'architettura cistercense in provincia di Chieti dà però una vivissima testimonianza di sé nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Lanciano²⁰. Unico cantiere cistercense, a quanto risulta, destinato al clero secolare e non a quello monastico, la chiesa frentana rivela peraltro, nella chiarezza d'impianto, uno degli esempi più rilevanti delle infiltrazioni in Abruzzo delle maestranze borgognone. A dispetto di ciò, non ne sono del tutto chiarite le origini: al di là della notizia dell'anno di fondazione, il 1227, riportata dall'Antinori in una pubblicazione non più disponibile che non farebbe esplicito riferimento alla chiesa di Santa Maria Maggiore, si è voluto ipotizzare che il documento originale, prodotto dal vescovo di Chieti Bartolomeo committente della chiesa, dovesse risalire a tempi ben successivi alla costruzione della chiesa, e venisse opportunamente retrodatato ad un momento precedente la scomunica di Federico II al fine di non mandar vani i privilegi ottenuti prima che questi partisse, appunto l'8 settembre 1227, per la Terra Santa. Il vescovo Bartolomeo, che aveva una posizione critica nei confronti di Roma, avrebbe del resto rischiato concretamente di essere penalizzato qualora fosse apparso chiaro che egli aveva richiesto ad uno scomunicato come Federico il rinnovo di precedenti privilegi.

Ma a fronte di un'incertezza documentaria, l'analisi condotta dagli studi recenti sia sugli elementi architettonici e scultorei dell'interno sia sul confronto con l'abbazia di Santa Maria Arabona a Manoppello, confermano una datazione dell'intervento tra il secondo e il terzo quarto del secolo XIII. In questa prima fase costruttiva della chiesa sono peraltro rilevanti le congiunture – ma non rare, nelle coeve testimonianze dell'architettura centro-meridionale – tra fattori stilistici di impronta più schiettamente cistercense-borgognona e un linguaggio artistico legittimato ad essere denominato *tout court* come "federiciano" in quanto maturato in seno alla corte di Federico II di Svevia.

L'organizzazione planimetrica originaria – così come è stata riproposta nel corso dell'ultimo radicale intervento di restauro avviato nel 1968 per iniziativa dell'allora Soprintendente Mario Moretti – è a tre navate, con la nave centrale scandita da quattro

«Dalla valle del Fino alla valle del medio e alto Pescara», Documenti dell'Abruzzo Teramano VI,1, Teramo 2003, pp. 335-40.

¹⁸ Vincenzo Balzano interpreta invece il passo come riferimento alla «romana maestria» delle opere dei Cosmati (V. BALZANO, *L'Arte abruzzese*, cit., p. 24).

¹⁹ V. BALZANO, *L'Arte abruzzese*, cit., p. 26.

²⁰ Per la storia della fabbrica di Santa Maria Maggiore di Lanciano si rimanda alla recente ricapitolazione di Rossana Torlontano (R. TORLONTANO, *L'architettura in età medievale*, in «Lanciano città d'Arti e Mercanti», a c. di E. GIANCRISTOFARO, Pescara 1995, pp. 106-125).

campate irregolari voltate con crociere costolonate che innestano su pilastri e colonnine molto slanciate; l'impianto a navate confluisce, sul lato orientale, in uno spazio ottagonale fortemente pronunciato, in origine con funzione di presbiterio (seguendo una tipologia alquanto rara, accostabile appena a Santa Maria del Fiore di Firenze, e non tanto a Santa Maria in Piano di Loreto Aprutino, come pure si è ipotizzato, in quanto tale soluzione vi è molto posteriore). Le trasformazioni successive della chiesa – collocabili tra la fine del Duecento e i primi decenni del Trecento – porteranno tuttavia ad un vero e proprio ribaltamento dell'impianto, con lo spostamento dell'apertura principale proprio sul lato orientale, ad opera dello scultore di Lanciano Francesco Petrini. Ma, in virtù di una scansione cronologica che si vorrà tenere su tutta l'esposizione dell'evoluzione dei fatti artistici presenti sulla provincia, converrà sospendere al momento tale questione, che ha a che fare con l'emergere di scultori locali sul principio del Trecento.

Occorre infatti ancora dar conto, seppure per sommi capi, non solo dei lineamenti dell'architettura romanica che si produce nella provincia, ma contestualmente di varie altre testimonianze di arte duecentesca, che se sul piano della pittura incontra vari casi pressoché inediti, sul fronte della scultura riguarda soprattutto gli esiti locali della cultura "federiciana", circostanza quest'ultima che ci obbliga a tornare rapidamente a San Giovanni in Venere.

Qui avevamo infatti lasciato in sospeso, oltre all'intero apparato decorativo che nel portale principale si "aggiunge" alle due lastre sulle Storie del Battista, le sculture presenti sia nella lunetta del portale principale (dove si ricordava il "trittico" composto dal *Cristo in trono* fiancheggiato dalla *Vergine* e dal *Battista*), sia nella lunetta del portale meridionale (con i resti di una *Madonna col Bambino* ed un integro *San Michele Arcangelo*). Relativamente alla prima lunetta, che efficacemente Gandolfo definisce «figurata» in chiaro riferimento al noto precedente di San Clemente a Casauria, vanno messe in evidenza le capacità di "teatralizzare" la scena, per l'illusorio scollamento spaziale, rispetto al piano superiore in cui è messa in scena la *Deesis*, di un piano antistante che, se nell'intento celebrativo sembra assimilabile al caso "clementino", qui recupera con tutt'altra regia un'efficace ed inedita dimensione tridimensionale. Nel registro sottostante sta infatti una sorta di urna, o edicola, all'interno della quale è collocata una statua, purtroppo mutila; ancor più fortemente menomata è la statua posta all'esterno dell'edicola, sulla destra, della quale sopravvive soltanto la parte inferiore, mentre una terza statua che doveva figurare sul lato sinistro è andata dispersa. L'enigmatica scena è in parte evocativa ed in parte "celebrativa" in quanto – come rivelano le scritte soprastanti, e come ha brillantemente interpretato Gandolfo – l'urna sta a rappresentare la grotta in cui San Benedetto (la statua ivi contenuta) visse per tre anni, mentre il santo mancante sulla sinistra è da riconoscersi in San Romano (lo indica il *titulus* soprastante), che lo nutrì facendo calare il pane nella grotta; il terzo personaggio, e qui il racconto da agiografico si fa celebrativo, è l'abate Rainaldo, felice committente della scena nonché fautore dell'intero cantiere chiesastico nel corso degli anni 1225-30 (e coerentemente la relativa scritta recita: ABB(AS) RAINALDUS HOC OPUS FIERI FECIT). Se il "calibro" proporzionale del gruppo a tutto tondo della lunetta induce a chiamare in causa maestranze aggiornate sulle esperienze plastiche dell'Ile-de-France, con particolare vicinanza al cantiere di Chartres, le coeve due statue inserite nel portale meridionale sono opera di un imitatore provinciale²¹. Un esempio simile di vivacizzazione della "messa in scena" nella lunetta lo vediamo, in anni però molto successivi (1293), nel portale superstite della chiesa di San Pietro a Vasto dove, sulla campitura neutra della lunetta, si apre anche qui un'urna, occupata dalla statua della *Madonna col Bambino*, mentre al di sotto è incorniciata una *Crocifissione* con la Croce disposta tra la *Vergine* ed il *Battista*, in sottile bassorilievo: efficacemente Gabriella Albertini parla in proposito di «Incarpazione e Passione», a sottolineare la compresenza della nascita e della morte del Cristo²².

Un caso emblematico di forte resistenza della cultura bizantina, ma deludente dal punto

²¹ Cfr. F. GANDOLFO, *Scultura medievale ...*, cit., pp. 181-85, con i generali rimandi dell'intero argomento legato alla basilica di Fossacesia.

²² G. ALBERTINI, *La scultura nel Romanico d'Abruzzo*, in «L'Abruzzo nel Medioevo», a c. di U. RUSSO, E. TIBONI, Pescara 2003, p. 508.

di vista degli esiti qualitativi per un involvere verso soluzioni sorde e semplificate, è infine costituito – sugli stessi anni – dal bassorilievo cosiddetto della *Materdomini*, esposto nell'omonima chiesa teatina.

Tornando all'architettura duecentesca, non sfuggiranno vari gruppi omogenei di opere, uno dei quali è costituito dai portali “borgognoni” di alcune chiese lancianesi (si è già detto della presenza a Lanciano di maestranze cistercensi borgognone nel primo cantiere di Santa Maria Maggiore), come quelli di Santa Lucia (già documentato nel 1250), di San Francesco (avviato nel 1252), dell'Annunziata (oggi rimontato nel Palazzo Arcivescovile) e, con varianti, di Santo Spirito; in tutti riscontriamo un andamento continuo tra piedritti e archivolto, e una larga fascia modanata che imposta su di un'alta zoccolatura.

Caso raro di affresco duecentesco presente nella provincia di Chieti (a fronte dei ben noti cicli diffusi nelle altre province, e in specie nell'Aquilano), la *Crocifissione* che ora si presenta, conservata ad Ortona nell'Oratorio del Crocifisso Miracoloso della chiesa di Santa Caterina d'Alessandria, si pone come inedito non essendo ancora sottoposto a studi specifici.

In occasione del restauro dell'oratorio, restituito nel 1991 alle originarie forme medievali con la rimozione delle aggiunte barocche tra cui l'altarino che incorniciava l'affresco miracoloso, e procedendo al distacco del malridotto Crocifisso quattrocentesco, si è avuta la rimarchevole sorpresa di rinvenire, in uno strato sottostante dell'intonaco, una versione più antica dello stesso soggetto, databile all'ultimo quarto del XIII secolo. L'aspetto insolito della circostanza è peraltro accentuato dal fatto che l'operazione di strappo ha determinato l'ottenimento dell'impronta dell'affresco sull'intonaco, che si configura pertanto come una sorta di terza *Crocifissione*. Mentre i due affreschi (quattrocentesco e duecentesco) sono esposti, come *recto* e *verso*, in una vetrina, il “negativo” è stato riposizionato nel punto in cui era stato staccato.

L'affresco duecentesco ritrovato, perfettamente leggibile, raffigura il Cristo crocifisso, San Giovanni Evangelista da un lato e la Vergine sorretta da due Marie dolenti dall'altro. Una prima analisi stilistica dell'opera porta ad trovarvi l'assimilazione della cultura figurativa del pittore individuato dal Bologna come «catalano-roussillonese» che realizza gli affreschi della chiesa del Crocifisso a Salerno, e più in generale di quella *koinè* artistica di estrazione iberica allignata nel Meridione angioino ma unita anche a sperimentazioni di matrice umbro-assisiate; se peraltro qualche timido rapporto potrebbe sussistere con la *Crocifissione* dell'eremo di Sant'Onofrio presso Sulmona, ma la quale a sua volta a parere di chi scrive non ha a che fare con Gentile da Rocca come per lo più viene sostenuto²³, occorre notare come i lineamenti del san Giovanni, nei cerchi rossi con cui sono raffigurate le gote, stabiliscano maggiori rapporti con uno dei pittori di Fossa mentre le altre figure – sensibilmente diverse – ricordano quasi, in un più accentuato linearismo disegnativo, le suggestioni della *Crocifissione* di un Maestro Umbro-Marchigiano alla Pinacoteca Civica di Fabriano.

Aprono e chiudono il secolo XIII alcuni significativi, sebbene sporadici, esempi di scultura lignea, testimoni, come opposti cronologici, dell'evoluzione della statuaria nel passaggio da stilemi molto provinciali di cultura romanica alle nuove forme, da un lato iconograficamente vicine al cosiddetto gotico doloroso e dall'altro capaci di dialettizzare, ma con esiti non sempre scontatamente “paesani”, le esperienze più alte della scultura italiana, dai Pisano ad Arnolfo di Cambio.

Citiamo, come prova del primissimo Duecento se non addirittura collocabile sullo scorcio del secolo precedente, la statua lignea policroma della *Madonna col Bambino* proveniente dall'abbazia di Santa Maria in Montepianizio, a Lettopalena, ed esposta all'Aquila al Museo Nazionale d'Abruzzo: di cultura ancora bizantina nonostante presenti già la postura delle nordiche “Madonne regine”, si caratterizza per la ricca policromia originale (purtroppo completamente caduta nel volto della Vergine) che il più recente restauro, risalente al 1991, ha riscoperto rimuovendo le incongrue ridipinture dovute anche ad un precedente intervento, del 1935.

²³ E. SANTANGELO, *Per la Crocifissione di S. Onofrio presso Sulmona: un'ipotesi*, in «Quaderno degli Incontri dei Soci» n. XIII, Colledimezzo 7 maggio 2006, Supplemento del «Buletto della Deputazione Abruzzese di Storia Patria», pp. 23-30.

Le prove estreme, con le quali chiudere il secolo, sono invece rappresentate da varie opere, tra cui primeggiano due *Crocifissi* lignei di Bucchianico, entrambi presenti nella chiesa di Sant'Urbano, nell'abside e nella cripta. Di questi due casi si è recentemente occupato Alessandro Tomei²⁴, il quale vi ha ravvisato una stretta analogia tipologica con l'esemplare conservato nella parrocchiale di Roccamorice e proveniente dall'abbazia di Santo Spirito a Majella (ma era la vecchia provincia di Chieti...); se quest'ultimo rimanda più coerentemente a modelli nordici, di ambiente renano e westfalico, i due esemplari di Bucchianico si differenziano per qualità stilistica, e dove il primo citato, di migliore e più consapevole fattura, appare aggiornato «sui termini formali del naturalismo gotico diffusi – attraverso la lezione di Nicola e Giovanni Pisano, di Arnolfo di Cambio e dei loro seguaci più o meno diretti – nell'area del centro-meridione angioino tra la fine del Duecento e i primi anni del Trecento» (Tomei, cit.).

In aggiunta, si propone un altro *Crocifisso*, forse già trecentesco, esposto al Museo Diocesano Chieti ma proveniente da Casacanditella, che con la scultura di Roccamorice sembra maggiormente condividere, sul piano ora della cultura artistica, l'andamento sinuoso del corpo e l'intaglio marcato delle costole, esprimendo tuttavia – per esempio nella minore divergenza delle braccia – una generale attenuazione degli accenti drammatici dei Crocifissi gotici e risultando pertanto interpretabile, nel confronto indiretto con manufatti centro-italiani e specialmente di area marchigiana, come rielaborazione locale dei modelli tedeschi.

Forse egualmente già trecentesco (ma il discrimine della datazione è, in assenza di documenti, molto sottile, e già Carli insisteva per tirarlo dentro il Duecento²⁵), appare il bel gruppo teatino della *Madonna, il Bambino e Sant'Anna*, meglio conosciuto come "Sant'Anna Metterza". L'opera, recuperata dalla chiesa cimiteriale di Sant'Anna ed esposta ancora al Diocesano di Chieti, si distingue per l'accentuato verticalismo, teso ad articolare la sovrapposizione delle tre figure, oltre che per la non diffusa iconografia, in regione, della Sant'Anna.

La testa di ponte gettata soprattutto dai "Crocifissi gotici dolorosi" agisce con efficacia per introdurre il discorso sul Trecento, che nella produzione artistica diffusa nella provincia di Chieti presenta la duplice connotazione di annoverare prodotti autoctoni ed originali di una certa qualità accanto ad altri che trovano altrove, ovvero in territori regionali esterni, la propria più autentica matrice culturale.

Per stare prima ai prodotti "locali", non si potranno trascurare gli esempi scultorei che, quasi consapevoli della nostra delimitazione "provinciale", restano tutti contenuti nell'ambito territoriale chietino. Si tratta, per giunta, di casi di cui sono ben definite le coordinate temporali ed onomastiche: parliamo degli scultori Francesco Petrinì di Lanciano e Nicola Mancino di Ortona, le cui opere – sorprendentemente contemporanee tra loro – si contengono nei primissimi decenni del secolo XIV.

La sequenza prende avvio col portale della cattedrale di San Tommaso ad Ortona, della quale varrà la pena di introdurre preliminarmente una breve presentazione storica.

Se del primo impianto paleocristiano, sorto secondo la tradizione su di un tempio pagano dedicato al dio Giano, furono trovate nel Settecento alcune tracce di un battistero circolare e i resti di iscrizioni che permisero una datazione al 494, tale prima configurazione dovette andare distrutta per un incendio determinato dal saccheggio operato dai Normanni nel 1060, cui si aggiunse nel 1125 un terremoto.

Ricostruita subito dopo, nel 1127, la chiesa impostò il suo impianto planimetrico a navata unica lungo l'asse nord-sud. Nel XIII secolo furono costruiti prima il portale meridionale, allineato su tale asse, e successivamente la torre dell'Orologio, ad opera di un "Mastro Riccardo". Nel Trecento fu aggiunta in forme gotiche una nuova navata sul fianco destro, prospiciente sulla piazza da cui si creò un accesso laterale, ancora oggi esistente, facendo

²⁴ A. TOMEI, *Sculture lignee in Abruzzo. Linee di ricerca e qualche novità*, in «L'Arte del legno in Italia. Esperienze e indagini a confronto», a c. di G. B. FIDANZA, Atti del Convegno di Pergola 9/12 maggio 2002, Perugia 2005, pp. 185-192.

²⁵ E. CARLI, *Essendomi occupato ...*, in «Arte in Abruzzo», Venezia 1998, p. 61 (aggiunta a *Per la scultura lignea del Trecento in Abruzzo*, estr. da «Le Arti», a. III, fasc. VI, XIX, Firenze 1941). La datazione della statua, che attende ancora di essere sottoposta ad approfondimenti critici, oscilla tra la metà del Duecento proposta da Alessandro Tomei ed il primo Trecento su cui conviene Francesco Gandolfo.

realizzare nel 1312 un nuovo portale dallo scultore ortonese Nicola Mancino. Sempre nel corso del XIV secolo si costruirà il porticato ad otto campate a tutto sesto impostate su piastrini ottagonali, anch'esso abbattuto nell'ultimo conflitto.

Come riferisce Carlo Ignazio Gavini, la costruzione del primo portale, sull'asse longitudinale della chiesa, dovette rimanere ben presto incompiuto in quanto si scelse di prevedere un nuovo ingresso sulla piazza, ma se fosse stato ultimato sarebbe stato di grande effetto. Mancano, nota Gavini, l'architrave, la lunetta e le colonne laterali che avrebbero dovuto sorreggere, in analogia col portale laterale, un timpano. Val la pena allora di riportare la descrizione che ne fece lo studioso, insuperabile nell'osservazione dei dettagli:

«si compone di poderose spalle a triplice risalto con due colonnine cilindriche accantonate da ogni parte, e di un grandioso archivolto sestiacuto ricco di varia ornamentazione. Gli spigoli delle sue spalle sagomate con bastoni e gusci nascenti da congedi bene studiati e i fusti disadorni delle colonnine contrastano con la predominante decorazione dell'archivolto. Sono dunque zone concentriche in corrispondenza dei piedritti, cioè il tralce di vite tortuoso, il tortiglione profondamente incavato nelle spire, le foglie di palma radiali che alternano le parti ricurve a quelle dritte, un cordone a spina di pesce e da ultimo un giro di quelle palmette ad acroterio che discesero da Casauria ai monumenti del Duecento»²⁶.

Sul principio del Trecento, interrotta bruscamente la costruzione del primo portale, la nuova fabbrica si concentrò sul prospetto laterale, con la decisione di aprirvi un nuovo, più monumentale portale, e affidandone l'esecuzione allo scultore ortonese Nicola Mancino (sull'architrave si leggeva, prima del bombardamento: AD. MCCCXII DX / IT. OP. F. M. NICOLAUS MANCIN. / D. OR.).

Anche qui la descrizione più puntuale spetta al Gavini, che proponiamo, anche se non sarà possibile ritrovarvi tutti gli elementi avendo il portale ricevuto, dopo le distruzioni belliche, una ricostruzione parziale:

«Le pilastrate sfuggenti sorgono dalla base fino al piano superiore dell'architrave. Sulle spalle posano tre archi degradanti che, insieme a quello di scarico del vano, compongono quattro zone ornamentali non disturbate da altro elemento, sicché le colonnine accantonate a destra e sinistra perdonano la loro funzione statica. La lunetta, fortemente incassata, abolisce ogni nota pittorica, giacché sull'architrave posano tre statue: una vergine col Figlio in trono al di sotto di un'edicola a sesto trilobato, ai lati un santo ed una santa in piedi. I fusti delle otto colonnine si contorcono, si piegano, si spezzano in più modi nella parte inferiore. Nell'ultima zona i fusti si trasformano in candelieri composte di giri di foglie a calice o di fiori intessuti su stoffa. I capitelli delle colonnine frontali, pur della stessa fattura, si protendono stranamente a destra e sinistra del fusto per sostenere le mensole, i leoni, e le colonnette cuspidali disposte fuori asse. Le quattro zone ornamentali dell'archivolto hanno soggetti vari; la zona interna una duplice candelina composta di una legata sovrapposizione di grandi fiori gigliati recanti nella corolla putti e angeli in vario atteggiamento; la seconda zona un lungo tralcio di vite attorno a cui muovono uomini occupati in operazioni campestri; nella terza due file di guerrieri danno l'assalto ad una rocca, la quale è rappresentata nella chiave dell'arco; l'ultima zona è composta di mezze figure uscenti una sull'altra»²⁷.

Tutta la chiesa costituisce una delle emergenze architettoniche ortonese su cui gli effetti disastrosi della Seconda Guerra Mondiale risultarono più evidenti: come si può vedere in alcune drammatiche fotografie scattate immediatamente dopo i bombardamenti, o comparando le immagini della chiesa precedenti l'evento bellico con il suo aspetto attuale, ci si può rendere conto di quanto il più insigne monumento architettonico ortonese risultasse mutilato. Ma se le ferite inferte dalla guerra erano state davvero profonde, va pur detto che i restauri che seguirono non si posero il problema di recuperare quanto più possibile ciò che era sopravvissuto, dando invece luogo ad un organismo che, in molte parti a cominciare dalla facciata, assunse una nuova conformazione. Non si tentò ad esempio di salvare il porticato trecentesco di cui erano rimaste in piedi alcune delle arcate a tutto sesto, ma ci si concentrò esclusivamente sul salvataggio e la ricomposizione del bellissimo portale trecentesco (peraltro non furono

²⁶

C. I. GAVINI, *Storia dell'architettura* ..., cit.

²⁷

C. I. GAVINI, *Storia dell'architettura* ..., cit.

rimontati tutti i pezzi superstiti, alcuni dei quali sono oggi conservati nel Museo Diocesano). Delle parti che erano crollate interamente, come la torre dell'orologio, non si tenne affatto conto, mentre si ricostruì in forme classicheggianti la cupola, fortemente menomata perché su di essa si era abbattuta la torre. Nel 1958 fu inaugurato il nuovo altare maggiore, nel 1964 si intervenne nuovamente rifacendo il campanile lì dove sorgeva la bassa torre campanaria, e nel 1968 si restaurò la cripta per poi intervenire di nuovo nel 1985 creando un ambiente ottagonale con copertura a nervature radiali.

A maestro Nicola Mancino si deve anche il portale di Santa Maria della Civitella a Chieti (1321) dove ripeterà sostanzialmente lo schema architettonico di Ortona, e ad esso si informano anche i portali di Sant'Antonio a Chieti (realizzato nel 1375 da maestro Angelo Di Pietro) e di San Francesco a Guardiagrele.

Passando da Ortona a Lanciano, troviamo l'altra interessante e complessa figura di scultore cui si accennava, il Francesco Petrini che si firma al 1317 nel ricco portale di Santa Maria Maggiore, come attesta un'iscrizione in caratteri franchi apposta nell'ampia lunetta ogivale. Il felice effetto di accentuata forza plastica, della quale non troviamo esempi analoghi, sfrutta abilmente la partizione della facciata ottenuta dai due sporgenti contrafforti, costruiti a contrastare la spinta dell'ottagono interno, attestando all'interno di essi sia gli elementi del portale sia il rosone che lo sovrasta. Allo stesso Petrini va assegnata la suggestiva *Crocifissione* ad altorilievo collocata nella lunetta, gruppo formato dal Cristo crocifisso e ai lati da san Giovanni Evangelista e dalla Vergine, della quale è mancante la testa. Il Cristo è sovrastato da un angelo che lo incorona (anch'esso purtroppo acefalo). Se peraltro Gavini riteneva il Petrini artefice dell'intero corredo scultoreo trecentesco della chiesa, la critica più recente si orienta a riconoscergli soltanto il gruppo della *Crocifissione* e gli altri interventi scultorei del portale e del rosone. Aggiornato sulle esperienze pugliesi, a loro volta influenzate da modelli della Francia meridionale, del Petrini è stata rilevata la non felice operazione di inserimento del gruppo scultoreo nello spazio della lunetta archiacuta.

Sulla scia del portale di Santa Maria Maggiore, lo scultore esegue altre cose notevoli in città, o perlomeno diffonde una maniera a cui altre personalità tendono subito a conformarsi. È il caso degli apparati decorativi originari che ancora sopravvivono sulle facciate rimaneggiate di Santa Lucia e di Sant'Agostino, dove il solo rosone nel primo caso, e il rosone aggiunto al magnifico portale nel secondo, sono chiaramente riferibili allo stesso ambito. Di rilievo è anche la statua trecentesca della *Madonna col Bambino*, nel Sant'Agostino, che si inserisce anch'essa, come nell'esempio della *Crocifissione* di Santa Maria Maggiore, sul fondo neutro della lunetta, e che nel confronto con i personaggi ai lati del Cristo potrebbe essere attribuita ancora al Petrini, per il ritornare di analoghe pieghe nella veste della Vergine. Nel rosone di Santa Lucia, impaginato nella facciata a mattoni a sovrastare il già visto portale "borgognone", la ghiera esterna, ugualmente formata come negli esempi citati da decorazioni a fiori in punte di diamante traforate, si innesta su due colonnine tortili, che scendono fino ad essere accolte da due mensole a forma di piccoli leoni stilofori tenuti da telamoni.

Ma il Trecento teatino si presenta denso di testimonianze, che si articolano equamente tra scultura, pittura e miniatura. Prendendo avvio con quest'ultimo ambito, finora non ancora coinvolto nella presente trattazione, occorre focalizzare l'attenzione su di un "corpus" alquanto nutrito, che fa perno sui codici conservati essenzialmente a Chieti e a Guardiagrele.

Tra le opere miniate "perdute" del Trecento in ambito chietino segnaliamo (ma senza soffermarci, in quanto si tratta di opere per motivi diversi non più presenti sul territorio) il "Graduale" miniato da Guglielmo di Berardo da Gessopalena ora alla Biblioteca Vaticana²⁸ e quello di Guardiagrele, già Santa Maria Maggiore, purtroppo trafugato²⁹.

Sempre da Guardiagrele, appartenente alla chiesa di San Francesco, ma ora nella Biblioteca capitolare del Seminario arcivescovile di Chieti, proviene il cosiddetto "Missale Plenum Fratrum Minorum", opera miniata di fondamentale importanza per la

²⁸ F. MANZARI, *Contributi sulla miniatura abruzzese del Trecento: il Graduale miniato da Guglielmo di Berardo da Gessopalena e la produzione della prima metà del secolo*, in «L'Abruzzo in età angioina. Arte di frontiera tra Medioevo e Rinascimento», cit., p. 181-199.

²⁹ G. CORSO, *I manoscritti miniati di Santa Maria Maggiore a Guardiagrele*, Città di Castello 2006.

ricostruzione del cosiddetto Maestro “di Beffi”, altrimenti denominato “della tribuna di San Silvestro”. Si tratta di un codice pergameneo, rilegato in legno con coperta di tessuto rosso e dotato di borchie in ottone, composto di 387 fogli di dimensioni di mm 250 x 380; ogni foglio è strutturato su due colonne, con testo disposto su 26 righe con caratteri gotici neri e rubriche in rosso, mentre le scene principali sono contenute in 24 iniziali su fondo oro.

Il collegamento del “Missale” alla personalità ancora anonima ma ben delineata, ormai, dagli studi, che passa sotto il nome convenzionale di Maestro di Beffi in riferimento ad una delle sue opere più rappresentative (il trittico di Beffi appunto, ma più precisamente proveniente dalla chiesa di Santa Maria del Ponte presso Tione degli Abruzzi e attualmente conservato nel Museo Nazionale dell’Aquila), fu precoce, e segnò anzi, nell’immediato secondo dopoguerra, uno dei primi spunti per definire la personalità del frescante del quale si andava appena riscoprendo un notevole ciclo nella tribuna della chiesa aquilana di San Silvestro. È Ferdinando Bologna, allora giovanissimo (non aveva ancora ventun’anni) collaboratore del soprintendente Umberto Chierici responsabile del ritrovamento condotto sulla base di un’indicazione di Luigi Serra³⁰, a rievocare in un saggio del 2002, a distanza cioè di oltre mezzo secolo, quella primissima stagione di studi, facendo rivivere l’entusiasmo con cui – nello spirito della ricostruzione postbellica – si andava ricomponendo sul campo, tassello dopo tassello, quella che appare oggi come la personalità artisticamente più complessa del panorama pittorico abruzzese a cavallo tra Trecento e Quattrocento³¹. Lo studioso ricorda come il “Missale Plenum” di Guardiagrele venisse subito accostato, dall’*équipe* del Chierici di cui egli stesso faceva parte, agli affreschi aquilani appena ritrovati e parallelamente al trittico di Beffi, superando così il precedente parere del Carli che ne vedeva un’ascendenza napoletana di metà Trecento, e in parte aderendo all’interpretazione in senso “bolognese” che ne aveva dato ancor prima la Salvoni Savorini³². Ma nonostante le incertezze iniziali, sulle quali sembrava indugiare soprattutto Chierici, Bologna ha avuto modo di ridefinire in vari contributi parziali, e più compiutamente nel 2002, l’intero catalogo del Maestro di Beffi (la cui omogeneità stilistica nel frattempo si rafforzava a tal punto da diventare, per la stessa ammissione sintomatica dello studioso, un «luogo comune»): la prima attività del pittore e miniatore (da ritenersi “non abruzzese”, per altro) dovette svolgersi dunque a L’Aquila (come testimonia la tavola delle “Sette Parole” proveniente dalla chiesa di Santa Maria Paganica), per passare poi a Beffi e a Guardiagrele, dove appunto il “Missale Plenum” dà la prova di una raggiunta maturità in stretto rapporto con il trittico e gli affreschi della tribuna di San Silvestro.

Commissionato dal Conte di Manoppello Napoleone III Orsini con la moglie Agnese Sanseverino ed il figlio Leone Giordano³³, il “Missale” (nel quale si distinguono tre alluminatori, tra cui il pittore di Beffi) è inquadrato cronologicamente dal Bologna «fra la

³⁰ L. SERRA, *Aquila Monumentale*, Unione Arti Grafiche, L’Aquila 1912, p. 29; e ID., *Aquila*, Istituto italiano di Arti Grafiche, Bergamo 1929, p. 55; cfr. successivamente E. CARLI, *Per la Pittura del Quattrocento in Abruzzo*, in «Rivista dell’Istituto Italiano di Archeologia e Storia dell’Arte», IX, 1943, fasc. 1-3, p. 208 nota 40. Per la prima presentazione degli affreschi di San Silvestro, U. CHIERICI, *Gli affreschi della chiesa di San Silvestro in Aquila*, in «Bollettino d’Arte del M.P.I.», n. II, aprile-giugno 1949, pp. 111-128.

³¹ F. BOLOGNA, *Il Maestro di San Silvestro all’Aquila*, Calendario per il 2002 della Cassa di Risparmio di Teramo, Teramo 2002.

³² G. SALVONI SAVORINI, *Monumenti della miniatura negli Abruzzi*, Casalbordino 1933, p. 18.

³³ Lo stemma gentilizio della famiglia Orsini è riprodotto nei fogli 1, 179, 203 e 288, e insieme a quello dei Sanseverino e dei Paleraria nel foglio 209. Per le ricapitolazioni storiche del Missale, cfr. almeno, tra l’ampia bibliografia citata nel contributo di F. BOLOGNA del 2002: E. CARUSI, *Notizie sui codici della Biblioteca Capitolare di Chieti e sulla Collezione canonica teatina del Cod. Vat. Reg. 1997*, in «Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria», s. 3, 4, 1913, pp. 7-75. M. L. FOBELLI, *Il Messale Romano della Chiesa di San Francesco a Guardiagrele. Iconografia*, in «I Francescani in Abruzzo. Luoghi, arte e architettura fra Due e Trecento», Chieti 1985; M. ANDALORO, *Connessioni artistiche tra l’Umbria meridionale e l’Abruzzo nel Trecento*, in AA.VV., «Dall’Albornoz all’età dei Borgia», Todi 1990. Per la genealogia degli Orsini di Manoppello, è ancora attendibile lo studio di Giovanni Pansa (G. PANSA, *I Conti di Manoppello*, in «Gli Orsini Signori d’Abruzzo. Studio Storico», Lanciano 1892).

prima metà del 1401 e gli inizi del 1405, quando l'irrequieto e persino infido Conte di Manoppello, che ricopriva l'alta carica di Logoteta e Protonotario del regno di Napoli, era "in bonis" con il suo giovane re Ladislao D'Angiò-Durazzo»; e da questa constatazione lo studioso ne delinea la possibile formazione culturale, che il Maestro di Beffi dovette acquisire guardando ad artisti non senesi *tout court* ma «d'indubbia estrazione senese» («senese d'esportazione», soggiunge lo studioso), come a quel tempo poteva essere un giovane Martino di Bartolomeo in procinto di avviare la sua collaborazione con Giovanni di Pietro da Napoli³⁴.

Il "Missale" costituisce pertanto un momento maturo nella formazione dell'artista, che si colloca giusto a metà tra il trittico di Beffi appena compiuto e gli affreschi aquilani di San Silvestro, e dove i raffinati episodi del trittico (come la *Natività*, la *Coronatio* o la *Dormitio*) ne costituiscono una precisa premessa ai suoi esiti altamente qualitativi, come attestano alcune delle 24 miniature ricavate in altrettante iniziali, tra le quali Bologna ci invita ad apprezzare soprattutto «la S con la Madonna e il Bambino; la O con l'Adorazione dei Magi; la C con il Cristo che abbraccia la Madonna, la P con il Cristo che mostra il calice e l'Eucarestia mentre un monaco sta in ginocchi in adorazione; l'altra O con la Chiamata di Pietro e Andrea sulla riva del lago di Tiberiade; la R con la Resurrezione; la E con San Giacomo; la I con l'evangelista Giovanni nell'atto di scrivere».

Ora però, messo in campo il pittore di Beffi attraverso una delle sue opere cruciali, non si può trascurare come egli entri in competizione, sul piano delle valenze artistiche, con un altro "campione" della pittura abruzzese a cavallo tra i due secoli, ovvero l'importante figura di Antonio da Atri la quale, probabilmente giusto a seguito di colloqui con il pittore di Beffi al tempo del cantiere aquilano di San Silvestro, veniva aggiornando su risoluzioni neo-senesi le prime caratterizzazioni di marca emiliano-marchigiana influenzate dalla conoscenza di Andrea da Bologna attraverso il polittico di Fermo del 1369. Occorre metterlo in campo in quanto al suo più stretto ambito viene riferita, da parte di Maria Luigia Fobelli, una *Madonna col Bambino*, affresco staccato esposto a Chieti nel Museo Costantino Barbella, proveniente dalla chiesa cittadina di San Domenico.

Per quanto la sua vicenda artistica si giochi essenzialmente tra Atri, L'Aquila e la chiesa di Santa Maria Arabona a Manoppello (dove come è noto esordisce nel 1373 firmandosi sotto uno dei due pannelli affrescati nel coro), l'accostamento condotto dalla studiosa con il *corpus* di opere di Antonio³⁵ non sembra infondato: come bene emerge dall'individuazione di alcuni particolari morelliani («la sigla inconfondibile delle mani affusolate e lunghissime della Vergine; il padiglione dell'orecchio largo e ben rilevato; gli zigomi alti e tondeggianti; i caratteristici occhi allungati dalla palpebre un po' gonfie»), l'analisi comparativa mette in luce un rapporto vincolante dell'affresco con il repertorio delle varie "Madonne col Bambino" realizzate da Antonio. Ciò nonostante la cautela espressa dalla Fobelli rispetto ad una piena attribuzione al pittore di Atri (ipotesi

³⁴ F. BOLOGNA, *Il Maestro di San Silvestro all'Aquila*, cit.

³⁵ Per la ricostruzione del catalogo di Antonio: F. BOLOGNA, *La Perdonanza di Celestino V nelle arti figurative e la Porta Santa del 1397 a Collemaggio*, in BOLOGNA, CLEMENTI, MARINANGELI, «La Perdonanza Celestiniana all'Aquila», L'Aquila 1983, pp. 43-63; F. BOLOGNA, *Aggiunte ad Antonio da Atri*, in AA. VV., «Dalla valle del Piomba alla Valle del basso Pescara», Documenti dell'Abruzzo Teramano V, 1, Teramo 2001, pp. 226-29; F. BOLOGNA, *Crocifissione di Antonio da Atri e altri affreschi. Chiesa di Sant'Agostino. Penne*, in AA. VV., «Dalla valle del Fino alla valle del medio e alto Pescara», cit., pp. 485-89. Tra gli aggiornamenti degli studi su Antonio, occorre segnalare i recentissimi contributi di Pierluigi Leone de Castris, che propone come «possibile opera precoce» vicina al dittico di Manoppello la lunetta con la *Madonna, il Bambino e due santi* nel portale laterale della parrocchiale di Fossa ravvisando «tracce della diffusione dei modi maturi di Antonio» nelle chiese di Santa Maria Maggiore a Pianella e di Sant'Andrea a Stiffe (P. LEONE DE CASTRIS, *Appendice. Pittura del Trecento nell'Abruzzo teramano*, in AA. VV., «Teramo e la valle del Tordinone», Documenti dell'Abruzzo Teramano VII, 1, Teramo 2007, p. 453 nota 58); e di Cristiana Pasqualetti, la quale circoscrive appena «alla maniera» di Antonio la lunetta aquilana dei Salesiani (C. PASQUALETTI, *Annunciazione e altri affreschi. Chiesa di San Domenico. Teramo*, ibidem, p. 55). In vista di ulteriori attribuzioni, lo scrivente rinvia ad un proprio prossimo contributo su Antonio da Atri.

giudicata «accattivante») è dovuta alla constatazione di una datazione eccessivamente tarda dell'affresco, stando alla notizia seicentesca del Nicolino³⁶ che riferisce di un'iscrizione datata 1452 con l'indicazione del committente, il governatore delle Provincie d'Abruzzo Bernardo de Raymo. Se in effetti il 1452 non sembra più riaggiungibile alla parabola artistica di Antonio nemmeno ammettendo un suo intervento nel 1433 nell'abside del duomo di Atri (e va ricordato come al 1433 l'antico Necrologio del duomo ne ricordi la morte), va tuttavia in aggiunta osservato come sia semmai il dato cronologico stesso, del resto non suffragato da prove documentarie, a essere passibile di dubbio, in quanto di difficile conciliazione con le istanze stilistiche espresse dal dipinto.

Rimosso dalla collocazione originaria nel coro della chiesa di San Domenico al tempo della sua ricostruzione seicentesca e spostato nella cappella dedicata a Santa Maria delle Grazie, l'affresco fu riscoperto nel 1914 in occasione della demolizione della chiesa e donato da Marianna de Riseis, la cui famiglia aveva il patronato della cappella delle Grazie, al Comune di Chieti, fino a confluire nelle raccolte del Museo Barbella.

Al che, introdotto in discorso il Museo, varrà la pena di metterne a fuoco alcune opere riconducibili all'altezza temporale di cui stiamo trattando. Innanzitutto troviamo un'ampia sezione dedicata ai molti brani pittorici provenienti dalla diruta chiesa di San Domenico. Tra questi, spicca la *Crocifissione fra San Pietro martire e Santa Caterina d'Alessandria*, sovrastata da un'*Annunciazione*. Al di là del riferimento, non controllabile dal punto di vista documentario, ad un Nardo di Andrea da Sulmona, avanzato dal Van Marle³⁷, l'affresco è giustamente ricondotto dalla Fobelli al clima culturale della pittura tardo-gotica, con una datazione «intorno al quarto decennio del XV secolo»; con soluzioni analoghe si presenta un'altra *Crocifissione*, ora fra *San Lorenzo e San Tommaso* da un lato, e *San Pietro martire e San Bartolomeo* dall'altro, sovrastata da un *Santo vescovo in trono fra due santi vescovi*, per la quale la Fobelli prende in considerazione il riferimento, appena citato, del Van Marle a favore del Nardo di Andrea da Sulmona. la citazione è degna di nota – attendibilità documentaria a parte – se non altro per il dirottamento dell'opera nell'ambito sulmonese, proposto dalla studiosa in ragione di un confronto con i modi di Giovanni da Sulmona.

Ad un ambito affine può essere ricondotto il brano più lacunoso con *San Giovanni Evangelista*, *San Giovanni Battista*, un *Santo* non riconoscibile ed un *Santo Monaco*, mentre l'ancora frammentario *Santo vescovo con committente*, da arretrare alla metà del Trecento e da annoverare tra i brani qualitativamente più significativi, è attribuito dalla Fobelli al cosiddetto Maestro di Offida, il prolifico frescante attivo tra le Marche e l'Abruzzo (ma anche in Basilicata, a Tursi, e in Puglia, a Molfetta) cui la critica tende ormai a riconoscere il nome storico di Luca d'Atri (identificandolo cioè con il pittore che il giurista Luca da Penne lodava come un nuovo Giotto)³⁸. Si tratta di un artista stimolante, caratterizzato da una facile e fresca inclinazione narrativa, il cui linguaggio articolato inizialmente sulla grammatica giottesco-masiana, finisce per aggiornarsi sui modi emiliani dell'Andrea da Bologna “di Deolao de' Bruni”, attivo a Fermo, Osimo e Corridonia.

Qualora l'ipotesi attributiva venisse accreditata, il frammento di San Domenico (che tuttavia doveva far parte di una più vasta composizione) costituirebbe la sua prima opera presente sul territorio della provincia teatina, aprendo così nuove prospettive sul quadro generale del suo campo di azione, finora verificato, per l'Abruzzo, a Canzano, Atri, Città Sant'Angelo, Castel Castagna, Morro d'Oro, Penne, e recentemente³⁹ a Teramo (peraltro, qui come a Penne, in una chiesa domenicana, oltre che nel duomo).

³⁶ G. NICOLINO, *Historia della città di Chieti*, Chieti 1675 (rist. an. 1967). Cfr. anche, per le vicende della chiesa di San Domenico, V. ZECCA, *La chiesa di S. Domenico in Chieti nella storia e nell'arte*, in «Rassegna d'Arte degli Abruzzi e del Molise», 1914 n. 2, pp. 47-57; n. 3, pp. 65-X1; n. 4, pp. 97-117.

³⁷ R. VAN MARLE, *The Development of the Italian School of Painting*, cit., VIII, pp. 410-412.

³⁸ Sull'ipotesi di identificazione del Maestro di Offida con Luca d'Atri, P. LEONE DE CASTRIS, *Gli affreschi del Trecento e del primo Quattrocento. Cattedrale. Atri*, in AA. VV., «Dalla valle del Piomba alla Valle del basso Pescara», cit., pp. 221, 225, nota 16. Per la ricostruzione del Maestro, si veda invece F. BOLOGNA, P. LEONE DE CASTRIS, *Percorso del maestro di Offida*, in «Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili», Napoli 1984, pp. 283-305.

³⁹ Per le nuove acquisizioni teramane, P. LEONE DE CASTRIS, *Gli affreschi del presunto Luca d'Atri*.

In proposito, però, sia consentito un *excursus*, che tuttavia resta fedelmente “in provincia”, per mettere a fuoco, nell’ambito della cultura del pittore di Offida, una interessante lunetta, finora inedita, raffigurante la *Madonna col Bambino tra due angeli*, presente ad Ortona nella chiesa di Santa Maria di Costantinopoli. L’affresco ortonese evidenzia rapporti di “ambito” (non certo identità di mano) con il Maestro di Offida, in particolare con la fase anticipata agli anni ’30-40 del Trecento, ovvero al tempo in cui questi filtrava la sua prima adesione alle suggestioni riminesi anche tramite l’antecedente del “Maestro del Polittico di Ascoli” (il polittico era a Offida, ma il suo autore fu attivo anche a Camerino), ai cui modi più arcaici e appunto “acerbi”, e al cui maggiore linearismo disegnativo, il nostro affresco sembra parallelamente guardare, secondo quanto peraltro accade in altre cose abruzzesi che gravitano su quella stessa *koiné* culturale, come è ad esempio per un’*Annunciazione* in Santa Maria Maggiore a Pianella. Nella lunetta, per giunta, si ritrova il motivo della manina che si aggrappa alla scollatura della tunica della Madre presente appunto nel polittico di Ascoli, ma già anticipata nel dittico passato per la Galleria Sacerdoti (Milano) del cosiddetto “Maestro del Carmine a Urbani”, autore già individuato dal Bologna e dal Leone de Castris come l’antefatto di tutta la parabola artistica, e sul quale trovava appoggio, proprio intorno al decennio 1330-40, la più schietta componente riminese del Maestro di Offida. Singolare è la presenza, sull’affresco, di due segni a forma di freccia, interpretabili come possibili segnalazioni di un percorso di pellegrinaggio diretto verso la Terra Santa.

Prima di tornare al Museo Barbella, ma restando nell’ambito della pittura del Trecento, non si potranno trascurare alcuni cicli lancianesi, come gli affreschi, purtroppo molto lacunosi, di Santa Maria Maggiore, ma soprattutto quelli della chiesa di San Nicola, ispirati alle “Storie della Vera Croce”, in cui l’anonimo frescante, con efficacia narrativa di gusto popolare, reinterpreta la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze. La parte superstite degli affreschi, restaurati nel 1994, è organizzata su registri sovrapposti; in quello superiore vengono concentrati in un’unica scena vari episodi relativi alla leggenda della Croce su cui fu crocifisso Cristo: il primo illustra la morte di Adamo vecchio, nella cui bocca il figlio Seth avrebbe collocato un ramoscello d’albero donatogli dall’Arcangelo Michele; nel secondo è raffigurato re Salomone che dà l’ordine di tagliare lo stesso albero, mentre sullo sfondo si vede una chiesa in costruzione, con l’evidenziazione di una trave lignea usata per la copertura, in chiaro riferimento al Tempio di Gerusalemme in cui Salomone avrebbe voluto l’impiego del legno ricavato dall’albero cresciuto sulla tomba di Adamo; nel registro inferiore sono concatenate tra loro due battaglie, quella di Ponte Milvio (a destra) in cui Costantino avrebbe avuto la visione della Croce con la scritta *IN HOC SIGNO VINCES*, e probabilmente quella condotta nel 615 d. C. da Eraclio I di Bisanzio contro Cosroe I di Persia, a seguito del trafugamento del sacro Legno. Il racconto della “Vera Croce” prosegue superiormente con un altro lacerto di affresco, di mano diversa, che illustra probabilmente il *Supplizio dell’Ebreo*. Al di sotto degli affreschi trecenteschi è posto un tabellone più tardo, databile ai primi decenni del Quattrocento, raffigurante i santi *Simone ed Elena* (quest’ultima nella personificazione della “Santa Croce”).

Al Barbella dobbiamo invece tornare per incontrare un altro episodio notevole della pittura abruzzese (ora tardo-quattrocentesca), anche se essenzialmente gravitante su aree non pertinenti al contesto chietino. I due pannelli su tavola (purtroppo molto ridipinti come mostrano i colori incongrui degli sfondi originariamente a foglia d’oro), raffiguranti uno *San Giovanni Battista* (con *San Bernardino* nella cuspide) e l’altro *San Girolamo* (e *San Giovanni da Capestrano* nella cuspide), fanno parte di un polittico smembrato, proveniente dal convento francescano del “Paradiso” a Tocco Casauria: oltre ai due pannelli del Barbella, gli altri scomparti sono divisi tra il Museo Nazionale dell’Aquila dove si conserva sia la tavola centrale con la *Madonna e il Bambino* (e la *Pietà* nella cuspide) sia il pannello cuspidato con *Sant’Antonio da Padova* (e *San Bonaventura* nella cuspide), e il Museo Franciscano di Assisi, dove si trova il pannello – datato 1489 – con *San Francesco* (e *San Ludovico da Tolosa* nella cuspide). Il suo autore, ancora anonimo

Chiesa di San Domenico. Teramo, in AA. VV., «Teramo e la valle del Tordino», Documenti dell’Abruzzo Teramano, VII,1, Teramo 2006, pp. 429-39, con aggiornamenti bibliografici; P. LEONE DE CASTRIS, *Affreschi trecenteschi. Cattedrale. Teramo*, ibidem, pp. 302-8.

ma denominato “Maestro dei polittici crivelleschi” dal Bologna che ne ha ricostruito il catalogo⁴⁰, è attivo nell’ultimo quarto del XV secolo e si caratterizza per una formazione tardo gotica, che partendo dalla cultura di Antonio Vivarini si confronta con le esperienze di Carlo e Vittore Crivelli, e di Pietro Alemanno. Ad onta di questo preciso riferimento stilistico che ne giustifica il nome convenzionale, egli non dovette tuttavia operare nei centri marchigiani (salvo una produzione episodica ad Ascoli), per la combinazione «indifferente ed epidermica» con altri modi più antichi, come ha osservato il Bologna, rimanendo in ambito locale, tra L’Aquila e Chieti.

Nonostante infatti i due pannelli non siano originari di Chieti, ed ancorché le altre prove pittoriche provengano da un ambito aquilano (i due polittici di Sant’Angelo d’Ocre e di Capestrano, ora al Museo Nazionale) e teramano (i due doppi pannelli della Pinacoteca Civica, con i santi *Bonaventura e Sebastiano* l’uno, e *Gerolamo e Francesco* l’altro), il raggio di azione del Maestro dei polittici crivelleschi è tutt’altro che estraneo alla città di Chieti, in quanto un’altra tavola chiaramente riferibile al medesimo artista, ovvero la bellissima *Madonna del Suffragio*, anch’essa presente nel Museo Barbella, proviene dalla chiesa cittadina di San Francesco. Anche per il polittico già in Collezione Harewood a Knaresborough e ora presso la Cassa di Risparmio dell’Aquila, la sede originaria, come è tornato a ribadire il Bologna, «non è improbabile che fosse di nuovo in un convento francescano, questa volta di Chieti»⁴¹.

Tra le altre testimonianze di fine XV secolo una menzione spetta alla *Madonna col Bambino e San Giacomo Maggiore*, dove la Vergine appare purtroppo menomata da una lacuna che ne lascia salva solo la parte destra, mentre una scritta anch’essa lacunosa consente tuttavia di ancorare l’opera al 1480; sotto l’affresco leggiamo infatti: (...) MIS. PRO ANIMA SUA ET S...UM. A. D. M. CCCC. LXXX. Proveniente ancora dalla diruta chiesa di San Domenico⁴², l’affresco va messo in relazione con un altro frammento, quello in cui *San Giacomo libera un giovane pellegrino*.

Tra le “attribuzioni illustri”, proposte dalla Fobelli per il patrimonio artistico del Museo, figura infine quella al maggiore pittore d’Abruzzo per il XV secolo, Andrea Delitio, al quale la studiosa ha voluto accostare l’affresco, ancora dalla chiesa di San Domenico, in cui la *Madonna con il Bambino* sembra inscenare una sorta di “Sacra Conversazione” con i due santi tra i quali è collocata. A dispetto di una lacunosità del testo pittorico che, mancando completamente dei volti, ne fa apprezzare soltanto brani di pannello e la contestualizzazione architettonica, l’attribuzione, accolta favorevolmente dal Bologna⁴³, si basa su «inequivocabili punti di contatto con gli affreschi del coro della cattedrale di Atri» che riconducono essenzialmente all’evidente «articolazione spaziale di matrice pierfrancescana», come «la nitida costruzione prospettica del trono con l’ampia predella; la solidità geometrica, quasi di colonna scanalata, del Santo di destra; la calibrata struttura prospettica del pavimento a scacchiera»⁴⁴. Se tali congiunture inducono la studiosa a datare l’affresco a dopo il 1481, dando credito cioè ad una conclusione del ciclo atriano appunto intorno a quell’anno (sostenuta da molti a partire dal Bertaux),

⁴⁰ F. BOLOGNA, *La ricostruzione di un polittico e il “Maestro dei Polittici Crivelleschi”*, in «Bollettino d’Arte», XXXIII, 1948, 4, pp. 367-70.

⁴¹ F. BOLOGNA, *Due scomparti di polittico con i santi Bonaventura e Sebastiano. Pinacoteca Civica. Teramo*, in AA. VV., «Teramo e la valle del Tordino», cit., pp. 472-73. Nello stesso contributo lo studioso assegna al Maestro dei polittici crivelleschi, superandone la tradizionale attribuzione a Cola dell’Amatrice e correggendo lo stucchevole riferimento all’ambito di Saturnino Gatti, anche quattro tavole con «San Michele Arcangelo e tre santi benedettini pervenute al Museo Diocesano di Ascoli Piceno dalla chiesa di Sant’Angelo Magno»: peraltro le tavole recano, nella recente mostra di Fermo su Vincenzo Pagani in cui sono state esposte, l’attribuzione al tautologico Maestro del polittico olivetano di Ascoli proposta nel 2002 dalla Tambini, senza tuttavia fare accenno al contributo citato (F. DE CAROLIS, scheda del dipinto, in *Vincenzo Pagani, un pittore devoto tra Crivelli e Raffaello*, catalogo della mostra di Fermo a c. di V. SGARBI, Cinisello Balsamo 2008, pp. 184-85).

⁴² Cfr. R. VAN MARLE, *The Development of the Italian School of Painting*, cit., XV, p. 240; cfr. La relativa scheda del Museo redatta da Maria Luigia Fobelli.

⁴³ F. BOLOGNA, *Andrea Delitio ad Atri e dintorni. Gli affreschi della tribuna della Cattedrale*, in AA. VV., «Dalla valle del Piomba alla Valle del basso Pescara», cit., pp. 234-285, a p. 279.

⁴⁴ M. L. FOPELLI, scheda del museo, cit.

occorre tuttavia precisare che sul problema dello svolgimento temporale è tornato recentemente il Bologna che, nel ribadire invece una datazione del cantiere di Atri intorno al 1465, ha collocato i fatti chietini piuttosto nel momento in cui, lasciata Atri «per trasferirsi in terra di Chieti», Delitio poteva attendere contestualmente al «giganteggiante» *San Cristoforo* di Guardiagrele, in sostanza accorpando i due ultimi cantieri in un'unica fase successiva ad Atri⁴⁵. Come si vede, il riferimento a Guardiagrele ci consente di rimanere in argomento, dati i termini geografici assegnati alla presente trattazione, ma vi ci si soffermerà brevemente, appena per ricordare quanto è del resto ormai più che noto, ovvero che il grande affresco presente sulla facciata meridionale della chiesa guardiese di Santa Maria Maggiore costituisce l'unica opera firmata e datata del Delitio (ANDREAS DE LITIO FECIT HOC OPUS 1473), punto di partenza, pertanto, per gli studi, ormai molto avanzati, che hanno consentito di definire il nutrito catalogo del pittore. Spetta soprattutto al Bologna, sulla scorta di un'intuizione longhiana, la ricostruzione, oramai risalente a quasi sessant'anni fa, della personalità dell'Andrea da Lecce, ipotizzandone una prima formazione fiorentina, in relazione col Sassetta e Domenico Veneziano, ma anche con artisti minori come Pesellino o Cecchino da Verona; grazie al ritrovamento di un documento del 1442, il Cordella ne ha poi documentato una successiva esperienza a Norcia in sodalizio con il folignate Bartolomeo di Tommaso e il senese Nicola di Ulisse⁴⁶; infine attraverso l'attribuzione di opere "marsicane" come la Madonna di Cese e quella affrescata nella chiesa di San Giovanni Battista a Celano, ancora Bologna ne ha confermato l'origine dal paesino di Lecce de' Marsi⁴⁷ e precisato l'esordio nell'ambito del cosiddetto Maestro della Cappella Caldora intorno al 1439. Dopo aver operato a Sulmona (verosimilmente sul 1450, anno cui data il contratto per gli affreschi di San Francesco della Scarpa, perduti) e all'Aquila, Delitio era destinato di lì a qualche tempo a trasferirsi di nuovo, dall'area teramana spostandosi infine al territorio di Chieti, come abbiamo visto. Attivo anche a Castelli, Isola del Gran Sasso, Mutignano, Moscufo, Collimento di Lucoli, occorre dunque riservare a Delitio – campione del cosiddetto «rinascimento umbratile», secondo una felice espressione di Roberto Longhi – un posto privilegiato tra i protagonisti del Quattrocento italiano.

Tra le molteplici tracce delitiesche leggibili nella produzione artistica abruzzese tra il secondo Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento non dovranno sfuggire, per la provincia teatina, almeno due casi, per quanto slegati tra loro.

Una traccia è in una *Madonna in trono tra i santi Sebastiano e Rocco*, affresco staccato presente nella chiesetta rurale dell'Iconicella, fuori Lanciano, e verosimilmente da datarsi a ridosso del 1524, data di costruzione della chiesa; recentemente ripulito dalle successive ridipinture, l'affresco, se da un lato denuncia una cultura figurativa locale attardata su moduli quattrocenteschi con reminiscenze del più tardo gotico internazionale (come si nota nella figura della Vergine e nel tronetto), tradisce nel san Rocco, caratterizzato da una storicizzata foggia del cappellone dei pellegrini, qualche ricordo dal Delitio, che dà un'analogia rappresentazione del santo nella chiesetta di San Nicola ad Atri.

Il secondo spunto è nell'enigmatica tavola esposta nel Museo Diocesano di Ortona, che la rara iconografia indica come il "Volto Santo di Lucca": vi è raffigurato Cristo crocifisso che, vestito del "collobium", la tunica usata dai primi sacerdoti cristiani, danza su di una mensa al canto di un giullare accompagnato da due musicisti; il giullare ha in mano una pantofola d'oro, il dono che riceve dal Cristo come ricompensa per averlo allietato della sua musica. Ma al di là dell'iconografia, su cui si tornerà, preme innanzitutto osservare,

⁴⁵ F. BOLOGNA, *Andrea Delitio ad Atri e dintorni ...*, cit., p. 279. Sul Delitio si vedano, oltre a quest'ultimo (con ampio rinvio alla bibliografia precedente), almeno i seguenti contributi fondamentali: F. BOLOGNA, *Andrea Delitio*, in «Paragone», a. I n. 5, maggio 1950, pp. 44-50; F. BOLOGNA, *La "Madonna di Cese" e il problema degli esordi di Andrea Delitio*, in «Architettura e Arte nella Marsica», II, Arte, L'Aquila-Roma 1987, pp. 1-27; R. CORDELLA, *Un sodalizio tra Bartolomeo di Tommaso, Nicola da Siena, Andrea Delitio*, in «Paragone», 1987 (XXXVIII), n. 451, pp. 89-122; G. B. BENEDECENTI, *Precisazioni sul ciclo atriano di Andrea Delitio*, in «Paragone», 3 (547 dalla fondazione), 1995, pp. 25-38; G. B. BENEDECENTI, L. LORENZI, *Andrea Delitio. Catalogo delle opere*, Firenze 2001.

⁴⁶ R. CORDELLA, *Un sodalizio tra Bartolomeo di Tommaso, Nicola da Siena, Andrea Delitio*, cit.

⁴⁷ F. BOLOGNA, *La "Madonna di Cese" e il problema degli esordi di Andrea Delitio*, cit.

rispetto alla cultura figurativa che ne è alla base, le peculiarità dei due personaggi musici sulla destra i quali, divergendo rispetto alle figure più convenzionali del pellegrino giullare e del Cristo, sembrano in qualche modo richiamare, assieme alla ricercata eleganza degli abbigliamenti e delle movenze, le cose del Delitio. Ad avvalorare anzi un'ipotesi di precisa derivazione fisionomica dal vasto campionario di ritrattistica che Delitio offre nella sua opera più complessa, è interessante la proposta, già avanzata, di una probabile commissione, dopo il 1464, da parte di un esponente della famiglia Riccardi di Ortona, forse un «messer Francesco» che aveva per consorte una «Nella di Acquaviva», circostanza che può essere valutata per stabilire un nesso «atriano», essendo nel Quattrocento gli Acquaviva, come noto, i duchi di Atri, peraltro rievocati dall'artista marsicano più di una volta nel ciclo del duomo (una congiuntura che porterebbe per giunta un nuovo argomento a favore di un'anticipazione della datazione degli affreschi di Atri, come abbiamo visto, giusto alla metà degli anni '60).

Tornando all'iconografia, risulta al momento nota, per l'Abruzzo, soltanto la versione in affresco realizzata dal già visto Antonio da Atri nella chiesa aquilana di San Silvestro⁴⁸, ma è da escludere che l'anonimo pittore ortonese vi abbia guardato esplicitamente, per talune divergenze sul piano compositivo – oltre che, s'intende, per la distanza temporale – come l'assenza, qui, della santa Caterina e l'aggiunta invece dei due musici sulla destra. Occorrerà semmai rintracciare altri esempi pittorici, diffusi tra le Marche e l'Umbria nei secoli XIV e XV (a Foligno, Spoleto, Eggi, Montefalco) recentemente raccolti da Mario Sensi⁴⁹.

La frase che il committente, rappresentato piccolo in basso sulla sinistra, tiene scritta e rivolge idealmente al Cristo, sembra derivare da un filone popolare: O SALVATORE PATRE / CELESTIALE / O YHU [Yhesu] XRO [Cristo] / FIGLIO DI [...] / MARIA O DIO ONEPOTENTE / ET TU ME [...] / SALVARE A / VUY RICOMANO E DONO LAIA [l'anima] MA [mia].

Restiamo al Diocesano di Ortona, e restiamo in ambito pittorico, per dare conto di un altro significativo “episodio” (e sarà emerso, finora, come molte delle testimonianze artistiche afferenti al pur nutrito patrimonio artistico della provincia di Chieti siano rapsodiche e discontinue, quando non “importate”, a fronte di una maggiore omogeneità, e spesso originarietà, delle espressioni figurative prodotte in altri contesti regionali, soprattutto in ambiente aquilano): si tratta della non ignota tavola della “Madonna col puer dolorum” nella quale è messa in scena, anche qui, una rara iconografia, quella del Gesù giovinetto che, in piedi sulle ginocchia della Madre, mostra già i segni della Passione avendo il costato, il capo, le mani e piedi sanguinanti⁵⁰. Rubricata nella relativa didascalia come di autore ignoto, l'opera è sicuramente da mettere in relazione almeno con la tavola campligiana della *Madonna del latte* con la quale ha rapporti strettissimi. Se nella raffigurazione del seggio (e del cuscino su questo), i due dipinti ripetono lo stesso schema, le due figure della Vergine sono invece una in controparte rispetto all'altra, ma nell'andamento dei panneggiamenti e nella restituzione fisionomica del tutto sovrapponibili. Ciò che nella *Madonna del latte* di Campli risulta molto più elaborato, è il contorno ad arco trilobato che incornicia il gruppo, anche se nella tavola ortonese

⁴⁸ F. BOLOGNA, *Aggiunte ad Antonio di Atri*, cit., p. 229.

⁴⁹ M. SENSI, *Il culto del volto santo tra Marche e Umbria, lungo le vie dei pellegrini, alla fine del Medioevo*, in «Santa Croce e Santo Volto...», a c. di G. ROSSETTI, cit., pp. 172-183 (con riproduzioni fotografiche). Per il grande affresco folignate, in San Domenico, recentemente attribuito al cosiddetto “Maestro dell'abside destra di San Francesco a Montefalco”, cfr. «Nicolaus Pictor. Nicolò di Liberatore detto l'Alunno. Artisti e Botteghe a Foligno nel Quattrocento», catalogo della mostra a c. di G. BENAZZI, E. LUNGHI, Foligno 2004, p. 425. Tra le altre versioni pittoriche del “Volto Santo di Lucca”, va ricordato anche il frammentario affresco nell'abside della chiesa di San Francesco a Benevento, che ripropone chiaramente il tema iconografico in discorso, come mi fa osservare Ferdinando Bologna, nonostante l'illustrazione non abbia riferimenti col testo e ad ontà della genericità della relativa didascalia, che lo descrive come «affresco con donatore inginocchiato davanti a Cristo (XV secolo)» (riproduzione in «Storia e civiltà della Campania», I, *Il Medioevo*, Electa Napoli 1992, p. 249).

⁵⁰ Per la tavola col “Puer Dolorum”: C. GRIGIONI, *Gli affreschi della cappella Caldora in S. Spirito di Sulmona sono opera di Giacomo da Campli [n.d.r.]*, in «Rassegna marchigiana», VII, pp. 298-306; D. V. FUCINESE, *Inedita e rara iconografia del “puer dolorum” a Ortona*, in «Chieti e la sua provincia. Storia Arte Cultura», a c. di U. DE LUCA, Chieti 1990.

l'attuale bordo è chiaramente il risultato di una riduzione del formato originale, come si deduce se si osserva l'interruzione, nella sommità centinata, del ricamo ornamentale, per quanto più semplificato rispetto all'altro esempio. Inoltre l'apparente distanza geografica tra la provenienza delle due opere non deve stupire particolarmente, anzi rafforza una stessa matrice, in quanto Campli e Ortona avevano nel Quattrocento una diocesi unificata.

La letteratura critica gli ha associato peraltro, sotto il nome del pittore di secondo Quattrocento Giacomo da Campli (notizie 1461-1479), un *corpus operum* molto più ampio ma della cui omogeneità gli studi recenti hanno giustamente dubitato. Francesco Aceto ha infatti rivisto criticamente il "generoso" catalogo di Giacomo da Campli, ingranditosi nel tempo per aggiunte progressive di eruditi cultori, ma improvvisati nella storia dell'arte, a partire da quel Carlo Grigioni che pure aveva recuperato le prove documentarie dell'attività del maestro. L'inversione di tendenza in vista di un approccio maggiormente critico e "competente" al problema attributivo, è inaugurata da Enzo Carli che nel 1942, reagendo a quello che egli stesso chiamerà polemicamente "pancamplismo", sgombrerà il campo dai più gravi e palesi fraintendimenti, cominciando col sottrarre a Giacomo diverse opere tra cui gli affreschi di Sulmona e di Offida (testi fondamentali che ricostruiscono invece due altri pittori importantissimi, il Maestro della Cappella Caldora e il Maestro di Loreto); se lo studioso dal canto suo però, attribuendogli alcuni polittici abruzzesi, ingarbuglierà ulteriormente la questione, a rimedio di ciò interverrà presto il Bologna, ricostruendo nel 1948 il catalogo del già visto Maestro dei polittici crivelleschi. Prendendo le mosse da questi più acuti contributi, e rifacendo ordine su ulteriori complicazioni provocate successivamente soprattutto dal Chini, Aceto nel 1996 opererà una completa revisione del catalogo di Giacomo da Campli arrivando, tra i vari risultati, all'espunzione sicura della tavola di Ortona e di quella "del latte" di Campli⁵¹. Nella ricerca dei possibili contesti in cui collocare il nostro artista, è peraltro intervenuto in ultimo ancora il Bologna che per quello che potremmo chiamare per esempio "Maestro della Madonna del latte" ha proposto (come riferisce Aceto), rapporti con Francesco d'Antonio Zacchi detto "il Balletta", attivo nel viterbese dal 1430 al 1476, pittore che coniuga una prima formazione sui senesi tardo trecenteschi con successive influenze ombre maturate tra Foligno e Gubbio⁵².

Sulla fine del Quattrocento è databile anche un interessante *Crocifisso* su tavola sagomata presente a Taranta Peligna nella chiesa di San Nicola (ma proveniente dalla SS.ma Trinità), già noto con un' iniziale, ma impropria, attribuzione ad Antoniazio Romano, che successivamente il Cannatà ha respinto proponendo un'affinità con il cosiddetto "Maestro di Caramanico", lo stimolante artista che coniuga spunti crivelleschi con una formazione essenzialmente toscaneggiante, e che in Abruzzo risulta attivo (a dispetto del nome convenzionale) soprattutto in area altosangrino-peligna⁵³; tuttavia lo scrivente è indotto ad escludere tale rapporto (per la mancanza di riscontri con le ripetitive tipologie fisionomiche del Maestro di Caramanico), per suggerire in alternativa una qualche familiarità con i "Cristi in Pietà" di matrice belliniana, sembrando anzi la tavola di Taranta Peligna quasi una declinazione provinciale del Cristo della *Pietà* di Brera. Viene cioè da inserire il *Crocifisso* sagomato del borgo chietino nell'ambito di quelle

⁵¹ Ci si chiede invece se non debba avere a che fare con Giacomo la *Sant'Elena* in affresco nella chiesa di Santa Giusta a L'Aquila.

⁵² F. ACETO, *Giacomo da Campli*, in AA. VV., «Le valli della Vibrata e del Salinello», Documenti dell'Abruzzo Teramano, IV,2, Teramo 1996, pp. 543-551.

⁵³ R. CANNATÀ, *Francesco da Montereale e la pittura a L'Aquila dalla fine del '400 alla prima metà del '500. Una proposta per il recupero e la conservazione*, in «Storia dell'Arte», n. 41/1981, pp. 58-59, nota 30; per l'attribuzione ad Antoniazio, Guida «Abruzzo e Molise» del T.C.I., 1965, p. 423. Sul "Maestro di Caramanico" si vedano i più recenti contributi: C. TROPEA, *San Michele Arcangelo. Già chiesa di Sant'Antonio. Città Sant'Angelo*, in AA. VV., «Dalla valle del Piomba alla valle del basso Pescara», cit., pp. 419-420; E. SANTANGELO, *Il punto sul "Maestro di Caramanico"*, in «Quaderno degli Incontri dei Soci» n. XIV, Supplem. del «Buletino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria», pp. 77-84; ID., *Ancora sul "Maestro di Caramanico" e il problema della bottega*, in «Quaderno degli Incontri dei Soci» n. XV, Supplem. del «Buletino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria», pp. 104-110. Sull'artista, lo scrivente rimanda ad un ulteriore prossimo contributo.

corrispondenze che il territorio dell’Abruzzo meridionale teneva, tra Quattrocento e Cinquecento, con la cultura artistica veneziana, qui per importazioni dirette rispetto alle più diffuse infiltrazioni “via Marche” che riscontriamo invece in altri contesti regionali. Ripercorriamo ora, nuovamente, gli stessi anni, ma con uno sguardo alla scultura. La vicenda di un interessante monumento funebre di fine Trecento è stata recentemente ricostruita da Giorgia Pellini, la quale ha acutamente riconnesso fra loro vari frammenti lapidei conservati nei depositi del Comune di Guardiagrele, per identificare i resti del monumento funebre di Giovanni Orsini, barone di Guardiagrele e conte di Manoppello, deceduto nel 1384⁵⁴. L’opera, che già al tempo dell’Antinori che ne dà la notizia si presentava smembrata, è virtualmente ricomposta assumendo come termine di confronto l’analogo monumento funerario del cardinale Marino Bulcano (morto nel 1394), presente a Roma nella chiesa di Santa Francesca Romana, rispetto al quale i bassorilievi meglio leggibili sono del tutto sovrapponibili, sia in termini iconografici che tipologici: come emerge dall’assemblaggio dei rilievi erratici, l’impianto del monumento guardiese doveva presentarsi come una grande macchina scultoreo-architettonica, nella cui intelaiatura basamentale erano inserite, oltre alla lastra (tuttora conservata) con la commemorazione del defunto, le figure allegoriche della *Giustizia*, *Fede* e *Speranza* (solo queste due ultime sono superstiti) e vari stemmi nobiliari (che la studiosa ipotizza di individuare nel trittico araldico incastonato nella parete interna della chiesa di Santa Maria Maggiore, formato dallo stemma Orsini fiancheggiato da quello dei Palearia e da un terzo non identificato, ma forse dei Suliaco); il dossale infine, nella ricostruzione per analogia col monumento romano, doveva essere sovrastato dalla figura giacente dell’Orsini (purtroppo perduta), e terminare con coronamento a baldacchino del tipo gotico-angioino a “gables” diffuso nel meridione italiano dalla lezione di Tino di Camaino, della cui struttura sopravvivono l’apice del timpano ed una delle due guglie laterali. L’accostamento molto convincente tra i due monumenti funebri, dei quali il più antico sarebbe quello abruzzese, fa giustamente dichiarare alla Pellini la comune discendenza da uno stesso prototipo forse napoletano; la studiosa, per quanto le appaia «problematico definire il contesto di appartenenza del modello adottato», non tenta peraltro un accostamento stilistico tra i due monumenti, circostanza che invece, nella constatazione stringente dei nessi figurativi, legittimerebbe una vicinanza da cui ricavare, se non l’identità di mano, almeno l’individuazione di una stessa bottega.

Dopo essere passati per Scerni dove troviamo, nel santuario della Madonna della Strada, le sculture lignee certamente trecentesche di *San Panfilo* e *San Donato*⁵⁵, rileviamo, nel capoluogo e nella provincia, una serie di sculture che presentano, al di là di esiti stilistici differenti, il ritornare di una medesima tipologia della Madonna e della postura “in piedi” del Bambino tunicato; abbiamo vari esempi, tutti collocabili nella prima metà del secolo: due Madonne col Bambino al Museo Diocesano (in origine collocate una nella chiesa urbana della Trinità e l’altra nella parrocchiale di Orsogna), il gruppo, sempre chietino, di San Francesco della Scala, quello di Castel Frentano ed uno, ricordato dalla Aimola, della chiesa del SS.mo Rosario a Fossacesia⁵⁶.

Ma le sorti migliori della scultura abruzzese nel progredire del Quattrocento approdano, per la provincia di Chieti, ancora a Guardiagrele, e non tanto perché nel locale Museo Diocesano è esposto un altro esemplare di statuaria lignea di metà secolo (la cosiddetta “Madonna dell’Aiuto”, detta anche “della Seggiola”), quanto soprattutto perché da essa

⁵⁴ G. PELLINI, *Il monumento funebre di Giovanni Orsini, conte di Manoppello (+ 1384)*, in «L’Abruzzo in età angioina. Arte di frontiera tra Medioevo e Rinascimento», cit., pp. 271-285; ID., *Una rinvenuta testimonianza di età tardo angioina: il sepolcro di Giovanni Orsini*, in «Santa Maria Maggiore a Guardiagrele. La vicenda medievale», a c. di P. F. PISTILLI, Guardiagrele 2005, pp. 120-129.

⁵⁵ In particolare il *San Donato*, come ha osservato il Battistella, si deve allo stesso artefice che eseguì un *San Nicola* già nella parrocchiale di Pretoro, e oggi nel Museo Diocesano di Chieti, opera già accostata dal Tamanti ad altre sculture locali (un *Santo Vescovo* proveniente da Larino ora al Museo Nazionale dell’Aquila, un *San Nicola* in Sant’Urbano a Bucchianico ed uno nella parrocchiale di Pollutri) (F. BATTISTELLA, *Un importante recupero nel vastese: Santa Maria della Strada a Scerni*, in «Cammini Europei ’96. Itinerari Culturali nella “Terra di Confine” », Vasto 1996, pp. 44-45).

⁵⁶ M. L. AIMOLA, *Sculture lignee del Quattrocento nell’Abruzzo orientale*, in AA. VV., «Storia come presenza», cit., pp. 53-56.

toglie i natali una delle personalità più rilevanti del Rinascimento *tout court*, Nicola da Guardiagrele appunto.

Né la citazione della cittadina ai piedi della Majella si arresta a questa mera ragione di carattere per così dire “anagrafico”, poiché qui a Guardia sopravvivono varie tracce della sua opera, sia sul fronte della scultura che su quello dell’arte orafa.

Iniziando con la scultura, è il caso di confermare l’attribuzione a Nicola dell’*Incoronazione della Vergine*, in origine alloggiata all’interno della lunetta che sovrasta il portale della grande chiesa guardiese ed ora ricoverata nel sottostante Museo Diocesano, come sostenne a suo tempo il Carli e ha ora ribadito Francesco Aceto (mentre Antonio Cadei la dirotta verso un maestro tedesco)⁵⁷.

Sul fronte dell’oreficeria invece, si conservano – sempre al Diocesano – alcuni frammenti superstiti della notevole croce processionale d’argento, trafugata nel 1979 e parzialmente recuperata nel 1982, tra cui spiccano il *Crocifisso*, la *Deposizione* che reca la firma e la data (OPUS NICOLAI DE GUARDIAGRELIS A. D. MCCCCXXXI), la *Resurrezione*, quattro placchette in smalto traslucido e alcune sfere cesellate.

A dispetto di giudizi del passato poco lusinghieri, che lo vollero semplice «garzone» del Ghiberti e «povero d’invenzione», Nicola da Guardiagrele è oggi considerato a pieno titolo uno dei maggiori esponenti dell’oreficeria e della scultura del primo Rinascimento, un artista che fuoriesce dall’ambito strettamente regionale per un molto probabile rapporto diretto con la bottega di Lorenzo Ghiberti (e non di seconda mano, attraverso cioè la «volgarizzazione sangritana» come riteneva Carli⁵⁸) a seguito di un viaggio a Firenze, collocabile tra il 1423 anno della capitolazione di Guardiagrele e il 1431 in cui è documentato in patria per la realizzazione della croce processionale.

Dopo le prime prove intensamente tardogotiche (tutte abruzzesi, e tutte presenti sul territorio provinciale), quali gli ostensori di Francavilla al Mare (1413) e di Atessa (1418) e la croce processionale di Lanciano (1422), la croce guardiese del 1431 segna una svolta nella produzione di Nicola, rendendo evidente il proprio repentino aggiornamento sulla scultura fiorentina, attraverso la puntuale conoscenza delle formelle realizzate dal Ghiberti per la seconda Porta del Battistero di Firenze. A fronte, peraltro, di una semplificazione d’impianto rispetto ad esempio alla croce di Lanciano, a Nicola si affianca un raffinato smaltista che esegue le quattro placchette con capacità di dettaglio da miniaturista; il ruolo pittorico degli smalti, generalmente sottovalutato, è stato recentemente messo in evidenza dal Bologna che ha rilevato, per i frammenti della croce guardiese, una tangenza con le soluzioni “espressioniste” del cosiddetto Maestro della cappella Caldora, precisando così i contatti – già avvertiti da Serena Romano per gli smalti di Atessa e Lanciano – con la bottega del pittore di Beffi⁵⁹. E del resto affiancandosi a queste maestranze (ancora anonime, come la personalità che realizza, indipendentemente dallo smaltista, i nielli, tanto da meritare, dal Bologna, la dignità di un «Maestro dei nielli nel 1434» in riferimento alla croce dell’Aquila⁶⁰) che la bottega di

⁵⁷ Cfr. ora F. ACETO, *La Cattedrale di Santa Maria e San Bernardo*, in AA. VV., «Teramo e la valle del Tordino», cit., pp. 262-288, alle pp. 282-286; A. CADEI, *Il portale dell’Incoronazione della Vergine*, in «Santa Maria Maggiore a Guardiagrele. La vicenda medievale», cit., pp. 51-81.

⁵⁸ Cfr. E. CARLI, *Nicola da Guardiagrele e il Ghiberti. Primi ragguagli sulla scultura guardiese*, estr. da «L’Arte», fasc. III-IV, 1939, ora in «Arte in Abruzzo», cit., pp. 155-172 (con l’aggiornamento: *Successivamente...*, ibid., pp. 173-178). In relazione alle ghibertiane formelle di Castel di Sangro ora al Museo dell’Opera del Duomo di Firenze, che parte della critica tende a riconoscere a Nicola stesso, si consideri il parere di Maria Cali che parla di «Maestro di Castel di Sangro», non escludendo per giunta che possa essere identificato con l’“Amicus de genere Bartolomei” ipotizzato da Carli. Problematico è ancora, per la critica, il rapporto tra le formelle di Castel di Sangro, le analoghe rappresentazioni nel duomo di Teramo, e il modello ghibertiano di entrambe.

⁵⁹ F. BOLOGNA, Antependium, *gli smalti. Cattedrale. Teramo*, in AA. VV., «Teramo e la valle del Tordino», cit., p. 335. Per la figura di Nicola da Guardiagrele, si veda essenzialmente la più recente monografia: A. CADEI, *Nicola da Guardiagrele, un protagonista dell’autunno del Medioevo in Abruzzo*, Cinisello Balsamo 2005; e tra i contributi recentissimi: A. CADEI, Antependium, *le formelle. Cattedrale. Teramo*, e F. BOLOGNA, Antependium, *gli smalti. Cattedrale. Teramo*, in AA. VV., «Teramo e la valle del Tordino», cit., rispettivamente pp. 320-333 e pp. 334-340.

⁶⁰ F. BOLOGNA, Antependium ..., cit., p. 336.

Nicola muoverà a nuove imprese, attendendo tra il 1433 e il 1448 al magnifico *antependium* esposto alla base dell'altare maggiore nel duomo teramano⁶¹.

Tra le opere afferenti all'ambito strettissimo di Nicola da Guardiagrele ricorderemo, ancora in ambito chietino, le due croci astili di Orsogna, tra le quali quella conservata in San Nicola è verosimilmente opera dello stesso collaboratore riconoscibile nell'esecuzione di molte delle formelle del duomo di Teramo.

Col progredire del Quattrocento si individuano, con provenienza da Atesa, alcuni "pezzi" di presepe (una *Madonna adorante*, *San Giuseppe*, un *Suonatore di cornamusa*), attualmente esposti nel Museo Nazionale dell'Aquila. Nel gruppo si distingue per fattura la *Madonna*, di diversa mano, già segnalata dal Carli al tempo della sua rivisitazione, con aggiunte, dei saggi giovanili sull'Abruzzo⁶². Peraltro lo studioso non solo ne ha proposto un accostamento con la *Vergine annunciata* di Cugnoli, ma addirittura ha cercato il modello nell'*Annunciata* ora al Bargello già attribuita a Nicola da Guardiagrele. In proposito va osservato come la *Madonna* di Cugnoli, «di qualità davvero molto alta» come ha osservato il Bologna, si indirizzi verso una cultura artistica extra-regionale, avendo a che fare con un aggiornato contesto marchigiano, anzi "camerinese", dei casi di Macereto e di Preci⁶³, mentre la pur bellissima *Madonna* di Atesa resta, a parere di chi scrive, nell'ambito delle cose abruzzesi, per quella caratteristica di dolcezza intima ma familiare, che risente ancora di un clima provinciale di attardamenti gotici.

Tra gli esempi di scultura ancora presenti nella provincia chietina, s'impone la "solenne" *Madonna col Bambino* esposta a Palena nella chiesa della Madonna del Rosario, giustamente accostata da Anna Colangelo con la Madonna che si conserva nella sagrestia della Collegiata di Pescocostanzo⁶⁴. Il raffronto potrebbe postulare anche l'identità di mano, sebbene sia da condividere l'avvertimento, da parte della studiosa, di «una maggiore nobiltà e raffinatezza» della statua di Palena rispetto alla «fresca semplicità» del caso pescolano, mentre circa la datazione proposta – «vicina alla metà del secolo» (ovvero orbitante nell'ambito dell'Andrea dell'Aquila attivo a Napoli tra il 1455 e il 1458⁶⁵) – l'avviso dello scrivente è di dover considerare piuttosto la fine del secolo se non addirittura il primo Cinquecento, anche sulla base di talune affinità con le Madonne "ieratiche" e trasognanti di Paolo Aquilano, dal quale l'ignoto scultore di Palena e di Pesco pare mutuare alcuni elementi peculiari, come l'accentuata calotta bianca aderente sotto il velo da capo della Vergine e una postura "seduta" del Bambino benedicente, in deroga (ma quanto sovente?) a una formula "adorante il Bambino" ovvero con il Figlio sdraiato sul grembo della Madre.

In nome di uno dei maggiori esponenti della scultura abruzzese qual è il citato Paolo Aquilano "il vecchio", dobbiamo ora tornare a Chieti, per incontrare una notevole scultura lignea di fine Quattrocento, la *Mater Domini* nell'omonima chiesa teatina. La statua, in precedenza attribuita – prima da Carli e poi da Fucinese⁶⁶ – a Giovan Francesco

⁶¹ Tra le altre opere abruzzesi di Nicola da Guardiagrele vanno ricordate le statue dell'*Annunciazione* collocate ai lati del portale orientale del duomo di Teramo, le croci di San Massimo a L'Aquila (1434) e di Monticchio (1436), oltre al perduto busto di San Giustino a Chieti (1455), mentre va lasciata sospesa, in attesa di un approfondimento degli studi, l'ipotesi pro Nicola del bassorilievo dell'*Annunciazione*, proveniente da Tocco Casauria e attualmente al Museo del Bargello di Firenze.

⁶² E. CARLI, *Rivedendo ora ...* (aggiunta a *Per il "Maestro della Santa Caterina Gualino"*, già in «Studi in onore di Giulio Carlo Argan», Roma 1984), ora in «Arte in Abruzzo», cit., pp. 72-73.

⁶³ Il Bologna (F. BOLOGNA, *Annunciazione. Chiesa di Santo Stefano. Cugnoli*, in «Le valli della Vibrata e del Salinello», cit., pp. 439-441) non ha nemmeno ritenuto di dover rilevare l'accostamento del Carli.

⁶⁴ A. COLANGELO, *La statuaria pescolana dal XIV al XVIII secolo*, in AA. VV., «Pescocostanzo città d'arte sugli appennini», a c. di F. SABATINI, Pescara 1992, pp. 144-145. Per la *Madonna* di Palena vedi anche M. L. AIMOLA, *Sculture lignee del Quattrocento nell'Abruzzo orientale*, cit., p. 54.

⁶⁵ Sulla figura di Andrea dell'Aquila va segnalata l'illuminante *Lectio Magistralis* di Ferdinando Bologna, tenuta a Chieti il 7 febbraio 2008 in occasione del ricevimento della Laurea Honoris Causa, in cui è stata attribuita ad Andrea la *Santa Giusta* ora al Museo di palazzo Venezia a Roma, già assegnata a Carlo dell'Aquila da Enzo Carli.

⁶⁶ *Rivedendo ora ...*, cit., pp. 80-81; D. V. FUCINESE, *Esperienze d'arte dal XII al XVIII secolo*, in AA. VV., «Terra Vestina», Pescara 1992, p. 158.

Gagliardelli di Città Sant'Angelo (così è ancora rubricata nell'archivio dell'Arcidiocesi teatina), rappresenta invece una delle opere "estreme" dell'autore della cosiddetta Madonna "Lèvapéne" di Civitavecchia e di varie opere custodite all'esterno (a Torino, a Berlino, a New York), da collocare sullo scorcio del secolo che coincide anche con la fine della sua parabola biografica (Paolo muore nel 1498)⁶⁷. I precedenti commentatori, nonostante le divergenze attributive, ne avevano comunque colto i caratteri di solenne eleganza, parlando di «sottile sviluppo verticalistico» il Carli, e di «aura di spiritualità» il Fucinese, elementi in realtà peculiari delle opere di Paolo Aquilano, assieme al rilevamento di un «andamento longilongo e affusolato dei tratti» non disgiunto da una «dolcezza trasognante dell'espressione»⁶⁸.

All'ambito stretto della bottega di Paolo Aquilano, la cui statura si va peraltro progressivamente accrescendo in virtù di alcune recenti aggiunte di catalogo⁶⁹, occorre inoltre riferire, ancora in provincia di Chieti, la *Madonna del Carmine* nell'omonima chiesa di Tornareccio. La statua in terracotta policromata, che per una migliore comprensione dei caratteri compositivi occorrerà "svestire" dei vari incongrui addobbi devozionali, non a caso porta la tradizionale attribuzione al Gagliardelli sulla base di un accostamento con la vista *Mater Domini*, e tuttavia il dirottamento nella bottega di Paolo, come proposto dallo scrivente⁷⁰, non deriva soltanto dall'automatico spostamento nel catalogo della Madonna teatina, ma si fonda oltre a ciò specialmente sul confronto con la nuova attribuzione della *Madonna della Candelora* di Tocco Casauria (peraltro superbamente tornata al primo splendore grazie ad un recente restauro) della quale riprende alla lettera vari topoi figurativi, come lo "sgambettante Bambino" e il più generale impianto compositivo; altri elementi tipici, anzi "esclusivi", delle cose di Paolo sono poi l'alto cuscino generalmente tenuto sopra una delle ginocchia (che rivediamo nella *Mater Domini* e nella *Madonna* agli Staatliche Museen di Berlino), la calotta bianca fuoriuscente dal velo copricapo sì da escludere del tutto la vista dei capelli, l'originale faldistorio a tronetto dai braccioli spancianti nei lati con andamento convesso semicircolare.

In una posizione intermedia tra Paolo Aquilano e l'ambito più generalmente diffuso di Silvestro dell'Aquila è poi la *Mater Populi Teatini*, nella cattedrale di San Giustino, mentre chiuderà la rassegna la notevole e poco nota *Madonna della Strada* (presente a Scerni, nell'omonimo santuario), per la quale occorre innanzitutto rettificare il parere sommario del Verlengia che nel 1943 la rubricava appena come «lavoro di arte paesana» di metà Cinquecento riconoscendone una generica dipendenza dallo scontato Silvestro dell'Aquila e dall'abusato Gagliardelli⁷¹: già segnalata da Franco Battistella⁷², che la riabilitava come «importante opera dei primi del Cinquecento vicina a Silvestro dell'Aquila», la statua esige, a parere dello scrivente, di essere iscritta per via diretta al *corpus operum* di Giovanni Antonio da Lucoli, in forza di alcune peculiarità stilistiche e compositive, come non da ultimo la compresenza delle frange policrome dei capelli discriminati al centro e della calotta ad incorniciare il volto, come nella firmata *Madonna*

⁶⁷ Per l'attribuzione della *Mater Domini*, F. BOLOGNA, *La Madonna con il Bambino di Silvestro dell'Aquila – Chiesa di Santa Maria della Pace – Ancarano*, in «Le valli della Vibrata e del Salinello», cit., pp. 493-94; lo studioso è poi tornato sul problema in F. BOLOGNA, *Madonna con il Bambino in trono, detta "Lèvapéne". Già nella chiesa di Santa Maria delle Grazie. Civitavecchia*, in «Dalla valle del Fino alla valle del medio e alto Pescara», cit., pp. 453-457.

⁶⁸ E. SANTANGELO, *Aggiunta a Paolo Aquilano per un catalogo delle opere*, in «Dalla valle del Fino alla valle del medio e alto Pescara», cit., pp. 457-461.

⁶⁹ Lo scrivente ha ultimamente attribuito a Paolo Aquilano la *Madonna della Candelora* di Tocco Casauria e una "testina di Madonna" esposta al Museo Civico di Cascia (E. SANTANGELO, *Aggiunta a Paolo Aquilano per un catalogo delle opere*, cit.; ID., *Ancora su Paolo Aquilano, a proposito di una "testina" fuori regione*, in «Rivista Abruzzese», a. LIX (2006), n. 2 (aprile-giugno), pp. 134-137).

⁷⁰ E. SANTANGELO, *Aggiunta a Paolo Aquilano per un catalogo delle opere*, cit.

⁷¹ F. VERLENGIA, *La Madonna della Strada di Scerni*, in «Il Messaggero» ed. abruzzese, 26 febbraio 1943.

⁷² F. BATTISTELLA, *Un importante recupero nel vastese: Santa Maria della Strada a Scerni*, cit., pp. 44-45.

di Petriolo, nel Maceratese⁷³. Lungo la stessa rotta dell'Abruzzo meridionale andrà ricondotta all'ambito di Giovanni Antonio una *Santa Caterina d'Alessandria* conservata nell'omonima chiesetta ad Archi.

Passando rapidamente all'architettura, tra gli episodi di fine secolo che hanno interessato il capoluogo occorrerà ricordare il rifacimento nel 1498 da parte di Antonio da Lodi della parte sommitale del campanile del duomo di Chieti che – completando la canna a base quadrata eretta da Bartolomeo di Giacomo nel 1335 – presenta tutt'oggi le inequivocabili fattezze di una diffusa tipologia introdotta in Abruzzo dall'architetto lombardo, con cella campanaria ottagonale e copertura piramidale, alla quale si conformano i ripetitivi esemplari di Penne (Sant'Agostino), Loreto Aprutino (San Francesco e Santa Maria in Piano), Campli (Santa Maria in Platea), Corropoli (Sant'Agnese), oltre che nelle cattedrali di Atri e di Teramo (1493).

Approdiamo dunque al secolo XVI per tornare alla pittura. Se la cosiddetta *Madonna dell'Olmo*, elegante dipinto su tavola esposto nell'omonima chiesa di Archi, sembra chiudere il XV secolo, ai primi anni del Cinquecento risalgono due opere di "importazione", destinate a postulare interessanti sviluppi sulla conoscenza delle "rotte adriatiche" che dovettero interessare l'Abruzzo costiero e che risultano al momento poco note agli studi. Il caso più emblematico è un trittico, conservato a Vasto nella duecentesca chiesa di Sant'Agostino, oggi "cattedrale di San Giuseppe" (del cui impianto originario resta il bel portale del 1293 di Ruggero de Frangenis): si tratta di un tabernacolo cuspidato, composto dal pannello centrale con la *Madonna e il Bambino*, e dalle ante laterali al cui interno sono raffigurati i santi *Caterina d'Alessandria* e *Nicola*. Firmato da Michele Greco di Lavelona e datato al 1505, è opera rara di questo esponente della pittura greco-bizantina (corrente artistica che ancora resisterà, con forme diverse, per tutto il Cinquecento), che si confronta specularmente con la tavola conservata nel Museo Nazionale dell'Aquila, realizzata dal Greco nello stesso 1505. Il confronto diretto con il trittico esposto nel museo aquilano (la *Madonna col Bambino in trono tra i santi Giovanni Battista e Sant'Adamo*, con la scena della *Pietà* nella cuspide, proveniente dalla cittadina molisana di Guglionesi), fa emergere rapporti non trascurabili con la maniera crivellese (che già nel 1968 osservava Mario Moretti, curatore del catalogo del museo⁷⁴), evidenti nella tavola aquilana soprattutto nella soprastante scena della *Pietà* per un confronto con la "belliniana" *Pietà* di Crivelli nel polittico di Ascoli. Il nucleo di opere di Michele Greco, fatto oggetto di attenzione da Mimma Pasculli Ferrara⁷⁵, è a Guglionesi nella chiesa di Santa Maria delle Grazie, dove troviamo, ancora alla data del 1505, due trittici (la *Madonna col Bambino tra i santi Giovanni Battista e Adamo Abate* e la *Madonna col Bambino tra i santi Sebastiano e Rocco*) e un'icona dell'Assunta, mentre gli è attribuibile anche un terzo trittico datato 1509 (*Madonna col Bambino tra i santi Pietro e Paolo*).

La componente veneto-marchigiana, qui espressa attraverso il filtro di una cultura dai forti connotati bizantineggianti, si ritrova anche in un altro dipinto che però, sebbene coevo al primo, rinvia a coordinate culturali di tutt'altro registro: si tratta della tavola, anch'essa organizzata secondo la formula del tabernacolo a trittico, con *Santa Liberata tra due angeli reggiceri*. Esposta nella chiesa di Santa Reparata a Casoli, costituisce un'opera interessante ed enigmatica, a partire dal suo autore, tale Antonio di Francesco di Fossombrone ancora del tutto sconosciuto ai repertori.

Fatta recentemente oggetto di attenzione dallo scrivente⁷⁶, l'opera ha dato luogo, in

⁷³ Sul problema generale del catalogo di Giovanni Antonio da Lucoli, altro "grande" della scultura abruzzese assieme a Silvestro dell'Aquila, Saturnino Gatti, Giovanni di Biasuccio e Paolo Aquilano, lo scrivente rinvia ad un prossimo specifico contributo.

⁷⁴ M. MORETTI, *Museo Nazionale d'Abruzzo nel castello cinquecentesco dell'Aquila*, L'Aquila 1968, pp. 76-77 (con riproduzione fotografica).

⁷⁵ M. PASCULLI FERRARA, *Un pittore della scuola dalmata tra L'Aquila e Guglionesi: Michele Greco da Lavelona*, in Atti del Convegno «L'Abruzzo e la Repubblica di Ragusa tra il XIII e il XVII secolo» (Ortona, 25-26 luglio 1987), Sant'Atto di Teramo 1989, pp. 57-85. La studiosa è recentemente tornata sull'artista con una conferenza tenuta a Guglionesi l'11 novembre 2006 dal titolo «Arte e culture nelle opere del pittore Michele Greco da Valona».

⁷⁶ Si riporta di seguito integralmente il testo apparso nella scheda nel fascicolo n. 2, pp. 20-21, della

passato, a fraintendimenti e a bizzarre congetture relativamente alla corretta lettura della firma. Il primo a parlarne è stato Antonio De Nino, il quale nel 1904 stabiliva da subito un problema identificativo: egli infatti, facendo la schedatura dell'opera⁷⁷, descrisse il soggetto iconografico come "Santa Liberata" anziché "Riparata" come oggi, nel facile riferimento alla titolarità della chiesa, il trittico è conosciuto. In realtà lo scrupoloso De Nino si era limitato a leggere correttamente la scritta che corre in fondo al dipinto: SANCTA LIBERATA VIRGINE E MARTIRE. Eppure così facendo egli aveva finito inconsapevolmente per opporsi ad una precedente opinione, ben radicata, secondo la quale la confusione di Santa Liberata al posto di Santa Reparata era considerato un antico errore diffuso nella zona. Già nel 1853, infatti, il sacerdote don Mosè De Nobili, autore di una Guida al Santuario, ammoniva a pronunciare correttamente il nome di "Santa Reparata", lamentando di come, fin dalla fondazione della chiesa, si commettesse l'errore di preferirvi l'erronea dizione di "Santa Liberata"; egli anzi, citando in proposito una lapide del 1447 che, nell'espone la leggenda della santa, riportava il nome errato di Santa Liberata, spiegava che «questo scambio di nome è facile ad avvenire in mezzo al volgo che, o non ne conosce la vera ortofonia, o, anche conoscendola, facilmente la storpia». Peraltro don Mosè, ignorando la didascalia del dipinto, si richiamava al fatto che «in tutti gli affreschi de' pareti si legge il nome di Santa Riparata», ed aggiungendo come la festa celebrata dal 1845 in suo onore cadesse l'otto ottobre, giorno in cui si commemora appunto quella santa. Evidentemente il pittore autore del sacro dipinto aveva commesso il medesimo errore.

Ma De Nino, dal canto suo, si faceva artefice di un ben più grave refuso, allorché tentava di trascrivere la firma dell'artista del nostro trittico. Egli infatti sorprendentemente così la trascriveva dal latino: "Antonio di Francesco Plonio". Ma è ancora più sorprendente il credito che questo fantomatico "Plonio" finì per ricevere dai vari commentatori successivi, a partire da Thieme e Becker, i ben noti autori di un importante Dizionario degli Artisti (l'*Allgemeines Lexikon Der Bildenden Künstler*).

In realtà la firma ha un singolare svolgimento, sviluppandosi in modo alterno sulla base delle due pedane su cui poggiano, negli scomparti ai lati della santa, le figure degli angeli reggicero: la sua lettura deve pertanto tenere conto delle andate a capo, circostanza di cui, evidentemente, De Nino non si accorse, limitandosi a leggere esclusivamente la prima scritta, apposta sotto l'angelo di sinistra, ovvero: "ANTONIUS FRANCISSCI / PLONIO FACIEBAT / MCCCCVI". Egli credette pertanto di aver trovato in "Plonio" il cognome di quest'oscuro autore del tabernacolo di Santa Liberata, a cui aggiungere la data certa del 1506.

Tuttavia, a ben guardare, sulla pedana con l'angelo di destra leggiamo: DNI TOME DE FOROSEM / DIE XVIII APRILIS. Come si vede ci troveremmo di fronte ad una frase ancor più incomprensibile, se essa non si combinasse necessariamente con la precedente, incrociando alternativamente le righe, per darci finalmente la soluzione: ANTONIUS FRANCISSCI / DNI TOME DE FOROSEM / PLONIO FACIEBAT / DIE XVIII APRILIS / MCCCCVI. Cioè: "Antonio di Francesco di Tommaso signore di Fossombrone ("Foro Semplonio") faceva il 18 aprile 1506".

Se insomma Plonio non esiste, l'abile pittore – del quale gli studiosi dovranno occuparsi – è tale Antonio di Francesco, originario di Fossombrone. Egli è del resto intriso, come si accennava, di componenti marchigiane vicine ai modi del maggior pittore attivo nelle Marche sul finire del Quattrocento, ovvero il veneziano d'origine Carlo Crivelli. Ma non dovette sfuggire, al misterioso pittore di Fossombrone, nemmeno la lezione del nostro Andrea Delitio attivo in parte, come si è già detto, anche nel distretto chietino, a cominciare da Guardiagrele non lontana dal borgo di Casoli.

Di un pittore attivo prevalentemente in area aquilana, quale Francesco da Montereale (notizie 1502-1549), è presente al Museo Barbella un *Santo francescano*⁷⁸. Il dipinto su

serie *Borghi e Paesi d'Abruzzo* uscita nell'estate 2008 in allegato al quotidiano "Il Centro".

⁷⁷ A. DE NINO, *Sommario dei monumenti e degli oggetti d'arte descritti da Antonio De Nino*, Vasto 1904, p. 66. Dopo il De Nino, riparla del dipinto Corrado Ricci, occupandosi anche di un trittico a Gessopalena di un Giovanni Francesco da Rimini, datato 1459 (C. RICCI, *Pitture a Casoli e a Gessopalena*, in «Rassegna d'arte degli Abruzzi e del Molise», a. II (1913) nn. 3-4, pp. 107-8).

⁷⁸ Per il dipinto, e più in generale per la figura di Francesco da Montereale, cfr. R. CANNATÀ,

tavola proveniente dal convento di Sant'Angelo d'Ocre presso Fossa, è da mettere in relazione con la tavola con l'analogia *Sant'Elisabetta* ora al Museo nazionale d'Abruzzo, derivata molto probabilmente da una medesima composizione a più scomparti per la presenza in entrambi del fondo blu a stelle d'oro e la coincidenza di alcuni dettagli fisionomici. Databile sulla metà del secondo decennio del XVI secolo, e per il Cannatà da collocare ad immediato ridosso di un'opera fondamentale, l'*Andata al Calvario* già a Firenze in Collezione Volterra, la tavola chietina mostra evidenti legami con Cola dell'Amatrice, giusto al tempo in cui le prime formule tardo-quattrocentesche del Montereale legate ad Antoniazio e alla pittura umbra cominciano a svoltare in senso raffaellesco proprio tramite i "colloqui" con Cola.

All'ambito di Francesco da Montereale, ma probabilmente non direttamente riferibili al Maestro come sostenuto (e ben lungi dalla tradizionale attribuzione ad Antonio Solaro), sono gli affreschi della cripta del duomo teatino, consistenti in una *Crocifissione* ed in una scena della *Pietà* (così come talune tangenze con l'artista aquilano sembrano riscontrarsi nella pagina miniata con la *Crocifissione* nel Messale Borgia, conservato nel "Tesoro" della stessa chiesa), mentre al primo Quattrocento risale l'affresco con la rara effigie di *San Giustino*.

Del tutto provinciale, anche se non privo di una capacità narrativa e di aggiornamenti sugli svolgimenti artistici, è l'anonimo autore dell'affresco di metà secolo della *Madonna della Neve e i santi Antonio da Padova e Pietro Celestino*, nell'atrio di ingresso della chiesa di Santa Maria della Civitella a Chieti.

Di ben altra qualità è invece la poco nota pala conservata nella chiesa di San Giovanni Battista a Fallo, raffigurante la *Madonna col Bambino incoronata tra gli angeli tra San Giovanni Battista e San Nicola di Bari*. Ad onta di una classificazione in "ambito abruzzese"⁷⁹, il dipinto ha una provenienza certamente extra-regionale e sembra anzi da riferire alla cultura pittorica emiliana di primo Cinquecento, mostrando in particolare rimandi tipologici molto stringenti con l'ambito del raro Sigismondo Foschi, pittore faentino ma di formazione fiorentina (tra Fra Bartolomeo e Andrea del Sarto), documentato dal 1520 al 1536⁸⁰. Sarà obbligante in proposito il confronto con la tavola di *Madonna col Bambino e quattro santi* del 1527 (di pertinenza della Pinacoteca di Brera ma attualmente concessa in deposito temporaneo al palazzo Milzetti di Faenza), dove ritroviamo la figura del Battista nell'identica posa ed un'affinità nella figura della Madonna (la quale si confronta anche con l'*Assunta* di Solarolo). Qualora non dovesse trattarsi di copia da un originale del Foschi, si può ipotizzare un'importazione direttamente da Faenza, trattandosi di un dipinto su tela a fronte di una produzione dell'artista essenzialmente su tavola. Ma l'opera, qui segnalata come inedita, merita di essere studiata più a fondo, anche in merito allo stemma raffigurato nel podio su cui è collocata la Vergine.

Dopo aver assistito a numerosi esempi di importazioni artistiche, di passaggi più o meno rapidi di personalità e di opere lungo il territorio del distretto chietino, con orgoglio occorre finalmente presentare un caso, raro, di pittore abruzzese "esportato", che anzi, appare tanto proiettato verso territori ed ambiti culturali lontani da lasciarci una sola opera in regione: parliamo di Polidoro da Lanciano, del quale si conserva nel Museo Nazionale dell'Aquila, ma proveniente da San Nicola a Lanciano, una "tizianesca" *Madonna in trono col Bambino e santi*. Si tratta di fatto dell'unica opera rimasta in Abruzzo di Polidoro de Renzi, meglio noto come "Polidoro Lanzani" (1515-1565), pittore formatosi a bottega prima di Tiziano e poi di Veronese, e che svolse la maggior parte della sua attività proprio a Venezia; la circostanza è del resto in linea con l'orientamento della città frentana sulle rotte adriatiche nelle quali la Serenissima deteneva al tempo il primato, e giustamente Maria Cali osserva come «lo spiazzamento

Francesco da Montereale e la pittura a L'Aquila dalla fine del '400 alla prima metà del '500. Una proposta per il recupero e la conservazione, cit., in particolare p. 68. Sulla tavola, si veda anche la scheda del Museo Barbella di Maria Luigia Fobelli.

⁷⁹ Diocesi di Chieti-Vasto, scheda 86989 dell'Inventario dei beni culturali mobili.

⁸⁰ Per Sigismondo Foschi, si veda la scheda di Anna Colombi Ferretti, "ad vocem", nel *Dizionario biografico degli artisti* in «La pittura in Italia – Il Cinquecento», a c. di G. BRIGANTI, Milano 1987, ed. 1992, tomo II, p. 720 (con bibliografia).

del Polidoro d'Abruzzo in terra veneta sia comprensibile solo se lo s'inquadra negli itinerari artistico-pittorici che interessarono le regioni adriatiche per tutto il secolo»⁸¹.

L'arrivo di dipinti veneziani a Lanciano nel corso delle fiere è peraltro documentato nel "Libro dello credinzero delle durane delle ferie de Lanciano" del 1547 in cui si parla di cone indorate, come ha comunicato il Battistella che riferisce della "bassanesca" *Madonna del Rosario* della chiesetta dell'Iconicella ma proveniente dall'altare del Rosario in San Francesco, recentemente attribuito a Gerolamo da Ponte (Bassano 1566 – Venezia 1621), ultimo figlio di Jacopo Bassano⁸². Lo studioso ricorda anche un gruppo di quadri veneti a Vasto, con opere di Alvise Benfatto (*Battesimo di Cristo*) e Matteo Ingoli (*Sant'Elisabetta*), allievi di Veronese.

Altre opere "venete" sono nel Museo Diocesano di Lanciano, dove sono esposte un' *Annunciazione* rubricata genericamente come di scuola veneta e soprattutto un intenso *Cristo Portacroce* di ambito giorgionesco; ma si inserisce nel quadro delle importazioni veneziane soprattutto il bel trittico su tavola, commissionato da MADONA BUZARELA MOIER DE NOTAIO LOHANNE DE LA(ncia)NO e proveniente dalla chiesa di San Nicola (ma ora conservato in Santa Maria Maggiore, con la *Madonna e il Bambino, San Giacomo e San Nicola di Bari*, e nella lunetta l' *Annunciazione*). La tradizionale attribuzione al "belliniano" Girolamo Galizzi da Santacroce, ribadita recentemente da Maria Luigia Bugli (Calendario "Tercas" 1999 su Lanciano) va confermata, alla luce di stringenti corrispondenze, come quella che il san Giacomo stabilisce con una figura di santo "che legge", esposta alla National Gallery di Londra, dal quale sono ripresi alla lettera la postura ed il panneggio, seppure in controparte. Il trono della Madonna, nel pannello centrale del polittico lancianese, sembra inoltre una semplificazione di quello realizzato dal Galizzi nel 1531 per il grande polittico di Castellaneta (Ta), il quale a sua volta è copia fedele di quello dipinto da Giovanni Bellini nella pala per la chiesa veneziana di San Zaccaria. La circostanza indurrebbe a datare il trittico abruzzese intorno a quegli anni (mentre a sua volta la ripresa fedele del trono belliniano nel dipinto tarantino sarebbe indicativo di una persistenza del debito stilistico di Girolamo nei confronti del veneziano, da prolungarsi ben oltre il termine del 1517 fissato generalmente dalla critica).

Accanto a queste testimonianze di rapporti con Venezia, lo stato generale della pittura nel secondo Cinquecento si divide, per la provincia teatina, tra saltuarie importazioni – ma con dinamiche principalmente interne al Vicereame napoletano –, ed il radicamento di botteghe locali, delle quali sfugge tuttavia, al momento, una capillare ricognizione. Tra i casi di opere "napoletane", s'impone quello del fiammingo Dirk Hendricz, naturalizzato a Napoli come Teodoro d'Errico, del quale si conserva il bel quadro della *Madonna delle Grazie* nell'omonimo santuario di Rosello, opera resa nota con la relativa attribuzione da Roberto Cannatà nel 1993⁸³, e della quale, tuttavia, il Battistella lamenta le alterazioni dovute alle pesanti ridipinture tali da ridurla «al rango di falso»⁸⁴.

Per quanto si vada sempre più precisando un apprezzamento della reale portata delle commesse abruzzesi nei confronti delle più attive botteghe napoletane, possiamo ritenere

⁸¹ M. CALÌ, *La pittura del Cinquecento*, II, Torino 2000, p. 569. Su Polidoro da Lanciano, oltre agli accenni del Berenson (B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School*, Oxford 1957, I, pp. 142-144) si veda: C. MARCIANI, *Polidoro da Lanciano: sua patria e suoi familiari*, in «Arte Veneta», 1951; e la più recente monografia V. MANCINI, *Polidoro da Lanciano*, Lanciano 2001. Si ricordino inoltre i due tondi (*L'Olimpo* e *Il Convito degli Dei*, recentemente tornati dopo quasi un secolo nella sede museale di Capodimonte a Napoli; all'evento (ottobre 2002) è dedicata la piccola pubblicazione «Dai Torlonia ai Borbone: due dipinti di Polidoro da Lanciano a Capodimonte», con testi di P. Leone de Castris, M. Santucci, G. Zorzetti.

⁸² F. M. BATTISTELLA, *Un altro dipinto del Tanzio in terra d'Abruzzo*, in «Rivista Abruzzese», XLVIII, 1995, n. 3, p. 179 nota 57. Per l'attribuzione a Gerolamo da Ponte, M. A. PAVONE, *Arte e devozione nel territorio di Lanciano*, testo pubblicato nel Calendario "Tercas" 1999 su Lanciano.

⁸³ R. CANNATÀ, *Pittura meridionale del tardo Cinquecento in Abruzzo: dipinti di Teodoro d'Errico, Silvestro Buono, Giovan Bernardo Lama, Aert Mytens e Giuseppe Cesari*, in «Bollettino d'Arte», n. 77, 1993, pp. 79-92. Il dipinto è segnalato localmente, con la stessa attribuzione, in F. M. BATTISTELLA, *Un altro dipinto del Tanzio in terra d'Abruzzo*, cit., nota 59.

⁸⁴ F. M. BATTISTELLA, *San Giovanni a Patmos. Chiesa di San Lorenzo. Collemnuccio*, in AA. VV., «Teramo e la valle del Tordino», cit., pp. 497-98.

la tela di Rosello un interessante caso, tra quelli resi noti dagli studi, che documenta la presenza di artisti napoletani in ambito chietino (e l'*Annunciazione* dello stesso pittore nel centro, già molisano, di Montorio nei Frentani, non appare troppo decentrata rispetto a quest'opera), sebbene in altri contesti abruzzesi le ricerche più recenti abbiano evidenziato un numero maggiormente nutrito di opere, peraltro diversificate negli autori, tra i quali figurano Silvestro Buono e Giovan Bernardo Lama, Fabrizio Santafede e Giovan Bernardo Azzolino, Ippolito Borghese e Dirk Hendricz, appunto (al quale è stato convincentemente attribuito da ultimo un *San Giovanni a Patmos* in ambito teramano)⁸⁵. E, Dirk Hendricz (Amsterdam 1544-1618)⁸⁶, appartenente a quella "colonia" di artisti provenienti dalle Fiandre (Dirk era peraltro cognato di un altro fiammingo, Cornelis Smet) che a partire soprattutto dall'ultimo quarto del Cinquecento si stanziarono più o meno stabilmente a Napoli, dando luogo a quella che alla critica piace chiamare "maniera tenera", una formula che aggiorna l'approccio "devoto" dell'arte meridionale controriformata in chiave essenzialmente barocca, sintesi tra gli impasti coloristici e luministici della pittura fiamminga e gli struggimenti di sapore "domestico" propri del Barocco⁸⁷.

Un altro esponente della maniera napoletana, e più precisamente della corrente del "realismo devoto", è il più tardo Giovan Bernardo Azzolino (Cefalù 1572 ca. -Napoli 1645), del quale sono presenti varie tele a Vasto nella chiesa dell'Incoronata⁸⁸.

Venendo a prodotti nostrani, appare alquanto consistente, e sorprendentemente, il novero di pittori provinciali attivi nella provincia di Chieti sullo scorcio del secolo, la cui attività è tuttora – ad onta di ciò – pressoché sconosciuta, sicché il presente contributo illustrerà in parte alcuni inediti.

Tra le figure più problematiche, spicca il cosiddetto "pittore di Dio Aiutarà" (notizie 1581-1587), per la singolare firma, *dio aiutarà* appunto, con cui sigla le sue opere. Lo troviamo operare essenzialmente ad Ortona, sebbene altre tele siano a Gessopalena e a Loreto Aprutino. Nella chiesa ortonese di Santa Maria di Costantinopoli abbiamo un'*Annunciazione*, commissionata dalla famiglia De Sanctis risultando, nell'inventario del 1653, collocata su un altare di questa famiglia: si tratta di una complessa composizione in cui, a contorno della scena centrale, figurano soluzioni eclettiche e diremmo bizzarre, nell'affastellarsi fantasioso di personaggi e riferimenti simbolici. La stessa sigla (DIO AIUTARÀ) si leggeva nel guasto *Ecce Homo* di Santa Maria delle Grazie e la ritroviamo ancora nell'*Adorazione dei pastori*, datata 1581, ora esposta nel locale Museo Diocesano e già attribuita, ma senza fondamento, ad un presunto "Brusconi" (o Rusconi) pittore veneziano, in realtà del tutto sconosciuto ai repertori.

Per Stefano De Mieri, che ne ha raccolto le opere in occasione del restauro della *Deposizione*⁸⁹, copia da Daniele da Volterra custodita in San Francesco a Loreto Aprutino, può trattarsi di un artista dalmata e il motto su cartiglio – esibito lì da un personaggio che può essere individuato come il pittore stesso – può sottintendere la

⁸⁵ F. M. BATTISTELLA, *San Giovanni a Patmos. Chiesa di San Lorenzo. Colleminuccio*, cit.

⁸⁶ Per Dirk Hendricz si veda soprattutto: G. PREVITALI, *Teodoro d'Errico e la «questione meridionale»*, in «Prospettiva», 1975, 3, pp. 17-34; ID., *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*, Torino 1978, pp. 100-109; C. VARGAS, *Teodoro d'Errico. La maniera fiamminga nel Vicereame*, Napoli 1988; P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1573-1606 l'ultima maniera*, Napoli 1991, pp. 31-83.

⁸⁷ Per una ricognizione della diffusione delle importazioni napoletane in Abruzzo nel Cinquecento, si veda essenzialmente: P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1573 – 1606*, cit.; ID., *La pittura del Cinquecento nell'Italia meridionale*, ne «La pittura in Italia - il Cinquecento», Milano 1992; ID., *Pittura del Cinquecento a Napoli 1540-1573*, Napoli 1996; ID., *Crocifissione su tela di Giovan Bernardo Lama. Chiesa di Santa Maria del Carmine. Loreto Aprutino*, in «Dalla valle del Fino alla valle del medio e alto Pescara», cit.; ID., *Tre nuove tele di Aert Mijntens. Chiesa di Santa Maria in Collieromano. Penne*, ibid.; R. CANNATA, *Pittura meridionale del tardo Cinquecento in Abruzzo ...*, cit.; E. SANTANGELO, *Nuove presenze fiammingo-napoletane nell'Abruzzo di fine Cinquecento e il caso di un'Adorazione dei Magi al Museo Nazionale*, in «Rivista Abruzzese», a. LVIII (2005), n. 2 (aprile-giugno), pp. 147-154.

⁸⁸ F. M. BATTISTELLA, *Un altro dipinto del Tanzio in terra d'Abruzzo*, cit., nota 57.

⁸⁹ Cfr., di S. DE MIERI, la scheda storico-critica della tela di Loreto Aprutino in «L'Arte svelata», a c. di F. BATTISTELLA e C. DITTMAR, Pescara 2007, pp. 66-68.

traduzione del proprio nome, forse dal Greco. Se giustamente anche De Mieri ha rilevato un'impronta marchigiana⁹⁰ vicina ai De Magistris di Caldarola, a chi scrive non sembra, in aggiunta, estranea all'artista certa cultura napoletana dell'ultimo manierismo, sui modi di un Michele Curia, un Cesare Turco o un Decio Tramontano, a sua volta intrisa di elementi fiammingheggianti; il motivo delle colonne classiche – nell'*Adorazione dei pastori* ortonese – su cui si arrampicano i tralci di edera può desumersi ancora da precedenti napoletani (sempre in "Adorazioni dei pastori") di Marco Pino e Fabrizio Santafede.

Al pittore di "Dio Aiutarà" Battistella ha infine attribuito alcune opere nella parrocchiale di Gessopalena: una *Deposizione* del 1587, una *Pentecoste* e due pannelli su fondo oro con i *Santi Pietro e Paolo*.

Sempre ad Ortona, nella citata chiesa di Santa Maria di Costantinopoli, troviamo un'altra tela di iconografia rara, la *Predicazione del Battista*: probabilmente non collocata *ab origine* nella chiesa essendo esclusa dall'inventario del 1653 (stilato in occasione delle cosiddette Soppressioni volute da Innocenzo X) che invece menziona le altre tele, è da datarsi alla fine Cinquecento, accostabile ad un'opera di stesso soggetto dipinta nel 1590 dal poco noto Pasquale Richi (a Montescaglioso di Montereale) ma che rivela nel paesaggio taluni elementi fiammingheggianti⁹¹.

Un altro pittore pressoché sconosciuto alla stessa cultura erudita locale è Luca Fornaci, che firma, con la data parzialmente leggibile (158...), l'*Incredulità di San Tommaso*, allogata nella stessa chiesa e appartenente all'altare della famiglia Camarra⁹². Il pittore, del quale si ha un'altra opera a Chieti, una guastissima tela con l'*Albero serafico degli ordini francescani* rubricata a fine Ottocento dal De Laurentiis⁹³, doveva aver già lavorato ad Ortona, in San Tommaso, secondo quanto attesta un atto notarile del 1574 ritrovato dal De Mieri che gli attribuisce anche un'*Immacolata Concezione* al Museo Civico di Guardiagrele. Giustamente lo studioso vi vede rapporti con l'ambiente controriformato marchigiano influenzato da Federico Zuccari, e dove l'autore doveva avere avuto contatti con i fratelli Ragazzini di Ravenna, molto attivi anche in Abruzzo, soprattutto a Penne.

Il primo Seicento apre anch'esso con illustri presenze esterne e con botteghe locali. Cominciando da quest'ultime, due figure s'impongono all'attenzione, Felice Ciccarelli di Atessa e Tommaso Alessandrino di Ortona. Il catalogo del primo, ancora scarno ma destinato ad ampliarsi con nuovi trovamenti, si compone al momento di poche ma significative tele, che ne rivelano la formazione locale, sugli esiti tardivi del manierismo cesuriano di un Giovan Paolo Cardone e sulle influenze di pittori erratici, come i già citati Ragazzini di Ravenna e un Leonzio Compassino attivo a Penne: oltre alla *Madonna del Carmine* del 1603 nella chiesa atessana di San Rocco, si ricorderà un'*Immacolata* in Santa Maria della Vittoria a Tornareccio, un *San Vitale* del 1601 nella parrocchiale di Archi, due tele a Rapino (*Madonna col Bambino e santi* del 1607 in San Giovanni e un'*Immacolata* in san Lorenzo) e una *Madonna con angeli e un committente* a Bomba nella chiesa di Sant'Anna. A queste si aggiunge, fuori dalla pertinenza chietina, una *Crocifissione* firmata nella chiesa di San Francesco a Loreto Aprutino⁹⁴.

Per Tommaso Alessandrino (1570?-1640) la maggior parte delle opere si concentra nella nativa Ortona, conservate nel Museo Diocesano: la *Pietà di Chioggia* datata 1627 rievoca la leggenda della cosiddetta *Navicella di Chioggia*, ovvero del ritrovamento (1508) sulla spiaggia di Chioggia, da parte di un ortolano, di una più antica statua della Pietà; sullo sfondo è rappresentato il porto di Chioggia, e due putti recano un cartiglio con la scritta:

⁹⁰ Cfr. già E. SANTANGELO, *Loreto Aprutino*, Pescara 2001, pp. 38-39.

⁹¹ Del Richi sono documentate opere a Tossicia (*Purificazione* del 1595 in Sant'Antonio) e a Canzano (*Vergine del Rosario con S. Domenico e S. Rosa* in Santa Maria dell'Alno).

⁹² «Item un altro capialtare similmente di gesso con quadro di S. Tommaso Apostolo che tocca al lato a nostro Signore della famiglia Camarra di detta città».

⁹³ C. DE LAURENTIIS, *Di Luca Fornaci, pittore del secolo XVI e di un suo dipinto esistente nella pinacoteca del Palazzo Civico di Chieti*, in «Rassegna abruzzese di storia ed arte», a. I (1897) n. 3, pp. 276-78.

⁹⁴ Per Felice Ciccarelli, cfr. V. BINDI, *Artisti abruzzesi...*, cit., p. 302; F. VERLENGIA, *Artisti atessani: Felice Ciccarelli*, in «Rivista abruzzese», a. XIII (1960), n. 2, pp. 52-7.

ECCOVI CHIOZA A PIENO DELLA PIETADE IL SENO. Abbiamo poi un *Giudizio Universale* (1633) proveniente dalla chiesa dei Cappuccini, l'*Assunzione della Vergine* (1627) dalla chiesa del Carmine e *San Bernardo di Chiaravalle e il miracolo del latte* (1631). Nella cattedrale di San Tommaso è inoltre presente un ovale con la figurazione del santo, realizzato nel 1612.

Autore controriformato con spunti veneti, l'Alessandrino è pittore di mediocre statura ma che dovette godere al tempo suo di grande fama per ricevere tra l'altro nel 1617 da Ranuccio I di Parma l'incarico di fare il disegno sullo stato in cui versava l'incompiuto palazzo Farnese. Di lui si hanno opere a Lanciano (un'*Ultima Cena* in Santa Maria del Ponte del 1601 e una *Pietà* nella chiesa dei Cappuccini), a Crecchio (una *Santa Elisabetta* nella chiesa eponima), a Colonnella (l'*Esaltazione del Sacramento* in San Cipriano), a Città Sant'Angelo (la *Madonna della Purità e santi*), e a Napoli (*Circoncisione* in Sant'Anastasia, 1617). Sempre originale, nelle sue opere, appare la firma, che egli appone fantasiosamente ora a spirale lungo il pastorale del *San Bernardo*, ora sul portale della torre eburnea nel *Giudizio Universale*, ora lungo il bordo del sepolcro nell'*Assunzione*⁹⁵.

A San Vito, nella chiesa dell'Immacolata Concezione, si conserva una tela con *San Vito tra gli evangelisti Matteo e Marco* (o per altri identificati nei *santi Modesto e Crescenzo*), non datata ma firmata (LEONTIUS COMPASSINUS CIVIS PINNENSIS INVENIEBAT ET PINGEBAT). È, Leonzio Compassino, una figura di artista ancora poco conosciuta, ma stimolante proprio per l'aura di mistero che lo avvolge⁹⁶. Attivo ai primi del '600 soprattutto in area vestina tra Penne e Loreto Aprutino (e non deve pertanto stupire la sua presenza a San Vito, al tempo facente parte dei cosiddetti Stati Farnesiani con capitale Penne), se ne ignora la provenienza, sebbene sia stata avanzata una improbabile ipotesi di origini olandesi.

Le scarsissime notizie della sua biografia si concentrano nel solo 1614, anno in cui egli acquistava da Achille Armellino una casa nel Rione San Paolo (22 agosto) e registrava nel "Catasto 1600" (c. 328r) una vigna recintata "*alla fonte dello Cupo*" ed un'altra a San Salvatore (14 novembre); egli viene infine rubricato in un registro dei "confratri" iscritti alla Compagnia del Rosario di Penne come Leonzio "Compassini".

Per quanto il Compassino stesso rivendicasse un orgoglio di appartenenza autoproclamandosi perentoriamente "civis pinnensis" nella firma delle sue opere (e in questo quasi in disputa con il "ravennas" Francesco Ragazzini suo contemporaneo), di fatto abbiamo a Penne una sola opera autografa, la *Madonna in Gloria con i santi Benedetto, Scolastica e Carlo Borromeo* del 1619, custodita al Museo di Colle Romano; le altre opere note sono a Loreto Aprutino (i *Santi Andrea, Lucia ed Elena* nella chiesa di San Biagio, del 1625) e a Popoli (*Madonna di Costantinopoli* in San Lorenzo, del 1623). Ma egli dovette realizzare altre tele a Penne, nella chiesa di San Domenico: sicuramente una *Madonna del Rosario* nel 1618, oggi scomparsa, e per via attribuitiva un'*Annunciazione*, ancora presente, che si confronta specialmente con la tela di San Vito per la qualità dell'architettura in prospettiva dipinta nello sfondo e per il particolare insolito nel pavimento in primo piano, dove si osserva uno scavo del piano.

Altre opere gli sono state attribuite, ma senza fondamento, come due *Madonne del Rosario*, una esposta nella chiesa di San Pietro a Loreto Aprutino, una nella parrocchiale di Brittolli. Un affresco con la *Pietà*, presente a Penne, sebbene firmato "Compassinus", è da riferire ad un altro artista e non al nostro Leonzio, probabilmente ad un suo ascendente (forse il padre), identificabile in un certo Vincenzo Compassino, documentato a Penne in anni precedenti, dal 1577 al 1587.

L'orbita culturale in cui si muove la produzione di Leonzio Compassino segue la scia dei

⁹⁵ Per Tommaso Alessandrino, cfr.: F. VERLENGIA, *Un quadro di Tommaso Alessandrino pittore ortonese del sec. XVIII nella chiesa dei Cappuccini di Lanciano*, in «Il corriere frentano», 26 aprile 1923; A. FRANCA, *Pittori ortonesi. Tommaso Alessandrino*, in «La Nuova Fiaccola», 12 ottobre 1924; E. GIANNETTI, *I protagonisti dell'attività artistica*, in «Ortona nel Seicento», Ortona 1997, p. 38; da ultimo, di S. DE MIERI la scheda storico-critica sul citato dipinto di Città Sant'Angelo, in «Arte svelata», cit., pp. 80-81.

⁹⁶ Per Leonzio Compassino, E. SANTANGELO, *Pietà di un "Compassinus". Ex Chiesa di Santo Spirito. Penne*, in AA. VV., «Dalla valle del Fino alla valle del medio e alto Pescara», cit., pp. 506-507.

fratelli Ragazzini, Giovanni Battista e Francesco, pittori “erratici” che dalla nativa Ravenna penetrarono nelle Marche, fino a stabilirsi in Abruzzo ed in particolare a Penne. In proposito recentemente il Battistella, proprio rispetto alla tela di San Vito, ha ipotizzato una formazione del Compassino nella frequentazione dei fratelli Ragazzini⁹⁷. Anche Leonzio viene in sostanza a contrarre un primo debito con una stagione manierista emiliana che fa capo al pittore ravennate Luca Longhi, dal quale il nostro sembra non soltanto desumere dei prototipi figurativi ma anche aderire alle restituzioni delle quinte architettoniche di sapore veronesiano, come ci suggeriscono le formule spaziali delle tele di Colletermano e di San Vito; ma a queste influenze occorre aggiungere, nell’ipotesi di una formazione itinerante parallela ai Ragazzini, più contingenti componenti marchigiane e venete, del Lotto soprattutto, sempre presente sui percorsi “adriatici” di fine Cinquecento.

È ora di dar conto delle “importazioni” seicentesche, che sono davvero notevoli. Tre i nomi: Sebastiano Majewski, Tanzio da Varallo, Giambattista Spinelli.

Del polacco Majewski, noto soprattutto per il grande retablo di San Berardo nel duomo di Teramo, conosciamo i documenti relativi alla realizzazione, nel 1622, degli affreschi nel chiostro di Santa Maria delle Grazie ad Ortona, purtroppo andato distrutto nell’ultimo conflitto mondiale, e di cui non restano testimonianze di immagini⁹⁸. Se tuttavia una traccia della sua attività nella cittadina abruzzese può essere fornita dal *San Pietro Celestino*, a lui attribuibile, tuttora esposto nella chiesa di Santa Maria di Costantinopoli, da Ortona egli si sposterà ben presto a Teramo, dove è documentato a partire dall’anno successivo (e fino al 1653); ma l’artista, che solo nel 1637 si sottoscriverà «civis teramnensis» (negli affreschi del chiostro di San Francesco a Campli), dovette inizialmente condurre, molto probabilmente, un percorso “erratico” per l’Abruzzo, come è stato ipotizzato, tornando peraltro nel 1632 a Chieti per lavorare in Sant’Andrea⁹⁹. Presente in patria almeno fino al 1618 (e il 1622 di Ortona si configurerebbe pertanto, almeno allo stato presente degli studi, come la prima realizzazione abruzzese), il Majewski risente dell’influenza dei riformati fiorentini, in particolare del Cigoli e del Chimenti¹⁰⁰.

Di ben altra levatura, rispetto al pur dignitoso Majewski, è però l’Antonio di Giovanni d’Errico (1575-1635) proveniente da Riale d’Alagna in Val Sesia, meglio conosciuto come Tanzio da Varallo, del quale si rintracciano sugli Altipiani Maggiori d’Abruzzo tre importanti dipinti.

Appartenente ad una famiglia di artisti, impegnati non solo nella pittura ma anche nella scultura e nell’architettura, dopo una prima formazione nell’ambiente del tardo manierismo lombardo, Tanzio fa una svolta decisiva nella sua carriera, compiendo nel 1600 un primo viaggio a Roma insieme al fratello Melchiorre. È qui, come sembra ormai

⁹⁷ F. M. BATTISTELLA, *Il polittico di San Berardo nella sacrestia del Duomo di Teramo ed altre testimonianze dell’attività pittorica di Sebastian Majewski*, in AA. VV., «Teramo e la valle del Tordino», cit., pp. 504-515, nota 27.

⁹⁸ F. VERLENGIA, *Pitture di Sebastiano Majesky nel convento di S. Maria delle Grazie in Ortona a Mare*, in «Il Corriere Frentano», 24 gennaio 1924, pp. 1-2.

⁹⁹ F. M. BATTISTELLA, *Il polittico di San Berardo nella sacrestia del Duomo di Teramo ...*, cit.. Sul Majewski, oltre al citato F. M. BATTISTELLA, *Il polittico di San Berardo nella sacrestia del Duomo di Teramo ...*, si veda anche: A. RYSZKIEWICZ, *Sebastian Majewski. Malarz Polski we wloszech w. XVII w.*, in «Rocznik Historii Sztuzi», IX, Warszawa, P.A.N., 1973, pp. 177-192; S. MARCONE, *Il polacco Sebastiano Majewski pittore del Seicento teramano*, in «Aprutium», Teramo 1985, n. 1-2; G. SGATTONI, *Polonus et civis teramnensis*, in «Aprutium», Teramo 1985, n. 1-2, pp. 39-46; A. MARINO, *Sebastiano Majeschi e l’Abruzzo teramano nel ‘600*, in «Aprutium», Teramo 1985, n. 1-2, pp. 47-56; D. V. FUCINESE, *Il Grande Altare Ligneo e le Tele del Majewski*, in AA.VV., «Il Duomo di Teramo e i suoi tesori d’arte», Pescara 1993, pp. 79-89.

¹⁰⁰ Il catalogo abruzzese del Majewski, al di là di riferimenti impropri, si completa con le ultime, fondate attribuzioni del Battistella: una parte degli affreschi del chiostro di San Domenico a Teramo, la *Miracolosa immagine di san Domenico in Soriano* del 1631 di Penne, la *Madonna col Bambino e santi* del 1627 di Torricella Sicura, l’*Istituzione dell’Eucarestia* di Controguerra, l’*Estasi di Santa Teresa d’Avila* di Ascoli Piceno (F. M. BATTISTELLA, *Il polittico di San Berardo nella sacrestia del Duomo di Teramo ...*, cit.).

concordare la critica, che trova la sua dimensione espressiva, entrando in contatto sia col Baglione che con Caravaggio (il quale, di fatto, compiva con qualche anno di anticipo lo stesso percorso). Dopo ripetuti soggiorni romani, e all'indomani di un primo ritorno a Varallo intorno al 1611, Tanzio dovette compiere un viaggio a Napoli (dove sarà capace di influenzare i caravaggeschi come Battistello o Filippo Vitale); è precisamente in questo frangente temporale, e pertanto in questa complessa fase creativa, fortemente segnata dal connubio tra l'iniziale formazione valesiana ed i sopraggiunti stimoli caravaggeschi, che Tanzio, di passaggio per gli altopiani abruzzesi, si trova a realizzare le tre opere, tutte di alto profilo artistico: per la Collegiata di Pescocostanzo, centro importante e colto sulla via per Napoli, realizza la bellissima tela che va principalmente sotto il nome della *Madonna dell'incendio sedato*; per la parrocchiale di Colledimezzo il quadro raffigurante la *Madonna col Bambino, San Francesco e un committente*; infine, nella modesta chiesa di San Remigio a Fara San Martino, lascia il terzo capolavoro, la *Circoncisione*, nella quale troviamo raffigurati, in primo piano rispetto alla scena principale, San Francesco e San Carlo Borromeo.

Come si può osservare, ben due dei tre dipinti abruzzesi del Tanzio si trovano in territorio chietino. Siamo negli anni della prima fase artistica del pittore, e la datazione di tutte e tre le opere abruzzesi non deve spingersi oltre il 1616, allorché Tanzio verosimilmente rientra in patria, attendendo già nel 1617 ad alcuni affreschi nel Sacro Monte di Varallo dove lavora a fianco del fratello Giovanni d'Errico che vi realizza la statuaria. Se però per la tela di Pescocostanzo la data di esecuzione è con certezza vincolata al 1614 per l'esistenza di una ricevuta di pagamento, l'unico riferimento cronologico utile ad inquadrare la tela di Fara è l'anno 1610, in quanto come è noto il 1° novembre veniva canonizzato San Carlo Borromeo, presente nel dipinto: l'opera non dovette pertanto seguire di molto questa data, segnando giusto l'occasione celebrativa per il culto di un nuovo santo. L'esecuzione della tela devozionale di Colledimezzo sarebbe la terza realizzata, in ordine di tempo, e dovette avvenire subito dopo la Santa Visita del maggio 1615.

Per quanto riguarda la fortuna critica dei dipinti (oggi tutti e tre restaurati da Elisabetta Sonnino), il primo ad essere ricondotto al Tanzio fu quello, splendido, della *Madonna dell'incendio sedato*, in quanto già dal 1943 gli era stato attribuito da Roberto Longhi¹⁰¹; nel 1953 invece Ferdinando Bologna gli assegnava con sicurezza la *Circoncisione* di Fara San Martino¹⁰², mentre il terzo capolavoro, il quadro di Colledimezzo, si è aggiunto soltanto nel 1995, ad opera di Franco Battistella¹⁰³.

Se la presenza di una personalità come il Tanzio non deve stupire a Pescocostanzo, in quanto il centro era già battuto almeno da un secolo e mezzo da maestranze lombarde, ed avrebbe chiamato di lì a poco un altro artista di rilievo come l'architetto Cosimo Fanzago (il quale peraltro incrementerà in loco una brillante scuola dell'arte barocca), è invece sorprendente come la committenza religiosa e civile di luoghi molto più modesti, come Colledimezzo e Fara San Martino – e così periferici rispetto ai grandi centri della produzione artistica – ambissero a firme prestigiose per ornare le proprie chiese.

Come riferisce il Battistella, il dipinto di Colledimezzo – storicamente conservato nella parrocchiale di San Giovanni Apostolo ed Evangelista ma attualmente ricoverato nel Museo Diocesano di Chieti – si trovava abbandonato in uno stato “miserevole”, tra varie altre suppellettili nei locali della vecchia sede della Confraternita del Santissimo Sacramento (oggi magazzino della chiesa).

Se la presenza di San Francesco, in adorazione della Vergine, dà testimonianza di un culto locale per il santo di Assisi (seppure in una chiesa non francescana), è tuttora impossibile identificare la figura laica che compare sul bordo inferiore del quadro, al di là di riconoscerlo il committente dell'opera, per il fatto che sia accarezzato dal santo; è da escludere, in ogni caso, che si tratti di Innico III D'Avalos, come pure è stato ipotizzato ma senza alcun fondamento documentario¹⁰⁴.

¹⁰¹ R. LONGHI, *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*, in «Proporzioni», I, 1943, p. 31.

¹⁰² F. BOLOGNA, *Altre prove sul viaggio romano del Tanzio*, in «Paragone», a. IV n. 45, settembre 1953, pp. 39-45.

¹⁰³ F. M. BATTISTELLA, *Un altro dipinto del Tanzio in terra d'Abruzzo*, cit.

¹⁰⁴ Sul Tanzio in Abruzzo, cfr. i più aggiornati contributi: F. BOLOGNA, *Un caravaggesco a*

Il terzo artista proposto come presenza eccellente nel panorama pittorico del Seicento è Giambattista Spinelli, che a differenza dei primi due risulta stabilito a Chieti in varie fasi, soprattutto tra il 1640 e il 1646 e nel 1653. Di origine bergamasca ma formatosi dapprima tra Milano e Venezia e poi a Napoli, è presente nell'Abruzzo teatino con diverse opere nel capoluogo di provincia, a Lanciano e ad Ortona, dove la sorella Caterina aveva sposato un De Pizzis. Per la sua indole incostante condusse una vita sregolata (tanto dal dire di sé di avere "la dispensa de pazzi come a pittore"), fattore che avrà ripercussioni sulla qualità della sua opera, che scende di tono negli ultimi anni.

Ad Ortona è presente con una tela con *Santa Caterina d'Alessandria* alloggiata sull'altare maggiore della chiesa dedicata alla santa, mentre dei dipinti che facevano parte del corredo pittorico seicentesco di Santa Maria del Carmine è esposto nel locale Museo Diocesano quello con *San Luigi re di Francia, San Cristoforo e San Pietro Martire*. A Lanciano troviamo invece, sempre nella relativa sistemazione museale, il dipinto di *San Bartolomeo* proveniente dall'altare ligneo dell'omonima chiesa cappuccina, dov'era collocata insieme alla pala centrale (la *Madonna col Bambino e i santi Francesco e Antonio da Padova*) e a quella laterale con il probabile *San Felice da Cantalice*. Il *San Bartolomeo* è opera tipica della svolta classicista, collocabile intorno agli anni '40, che l'artista matura in adesione alla conoscenza di pittori bolognesi e francesi romanizzati, dopo essere stato influenzato prima dai modi dello Stanzone e dell'ultimo Battistello Caracciolo e poi del "Maestro dell'Annuncio ai pastori". A Chieti esegue, nella chiesa di San Francesco, la *Vergine col Bambino tra i quattro Evangelisti* per la cappella della colonia veneta, e, nella chiesa di Santa Chiara, la *Madonna col Bambino tra San Francesco e San Giuseppe* (con in alto un *San Nicola* e una ridipinta *Pentecoste*)¹⁰⁵. Gli studi moderni sullo Spinelli, avviati con Roberto Longhi nel 1969 e ripresi con Nicola Spinosa¹⁰⁶, conoscono recentemente un incremento per vari contributi presentati proprio a Chieti nel corso di un recente Convegno di Studi dal titolo "Barocco negato", e per i quali si attende la pubblicazione degli atti¹⁰⁷.

Andrebbe annoverata tra le "importazioni", nonostante la sua provenienza abruzzese, anche l'*Immacolata e santi* che Giulio Cesare Bedeschini inviava alla parrocchiale di Gessopalena, in quanto la produzione del più importante esponente del primo Seicento nostrano resta essenzialmente circoscritta all'ambito aquilano¹⁰⁸.

Una personalità ancora oscura, che ha lasciato varie opere nel Chietino, è poi il ferrarese Giuseppe Lamberti, pittore influenzato dall'Avanzi e dal Borsatti, attivo in Abruzzo e in Umbria nel primo decennio del '700. Il catalogo delle opere abruzzesi riconosciutegli comprende al momento: una *Deposizione* firmata e un'*Assunta* in Santa Maria Maggiore a Guardiagrele, un'*Incredulità di San Tommaso* ed un *Ritratto di San Tommaso* nel Museo Diocesano di Ortona, un'*Incoronazione della Vergine*, attribuitagli dal Battistella,

Pescocostanzo: Tanzio da Varallo, in A.A., V.V., «Pesco Costanzo, città d'arte sugli Appennini», cit., pp. 146-155; F. BOLOGNA, *Tanzio a Roma, sugli Altipiani Maggiori d'Abruzzo e a Napoli*, in A.A. V.V., «Tanzio da Varallo in Abruzzo», Sambuceto 2000, pp. 6-19; F. M. BATTISTELLA, *Tanzio da Varallo, Madonna col Bambino, S. Francesco d'Assisi e il committente*, ibidem, pp. 20-23; E. SONNINO, *Il restauro di tre dipinti abruzzesi di Tanzio da Varallo*, ibidem, pp. 24-29.

¹⁰⁵ Quest'ultima su segnalazione di Ferdinando Bologna (D. M. PAGANO, in «Civiltà del Seicento a Napoli», catalogo della mostra, Napoli 1984, I, pp. 176-77).

¹⁰⁶ Per lo Spinelli, R. LONGHI, *Giovan Battista Spinelli e i naturalisti napoletani del Seicento* (1969), ora in «Edizione delle opere complete di Roberto Longhi», IX, "Arte italiana e arte tedesca" e altre congiunture tra Italia e Europa 1939-1969, Firenze 1978, pp. 105-113; D. M. PAGANO, in «Civiltà del Seicento a Napoli», cit., pp. 176-77 e 463-72; N. SPINOSA, *Aggiunte a Giovan Battista Spinelli*, in «Paragone» 411, 1984, pp. 15-40; D. M. PAGANO, *I pittori di Bergamo*, Cassa di Risparmio di Bergamo, 1992.

¹⁰⁷ All'interno del Convegno di Studi «Il barocco negato. Aspetti dell'arte del Seicento e del Settecento in Abruzzo», tenuto a Chieti presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università G. D'Annunzio il 20-22 novembre 2007, sono stati presentati i seguenti contributi: P. LEONE DE CASTRIS, *La formazione di Giovan Battista Spinelli ed il rapporto con la cultura artistica napoletana*, F. BATTISTELLA, *Giovan Battista Spinelli in Abruzzo*, I. TEDESCO, *Contributi su Giovan Battista Spinelli disegnatore*.

¹⁰⁸ Per la segnalazione della tela di Gessopalena, F. M. BATTISTELLA, *Un altro dipinto del Tanzio in terra d'Abruzzo*, cit., nota 56.

presente a Lanciano nella chiesa del Suffragio. Un affresco, già riferitogli¹⁰⁹, in San Gaetano a Chieti è stato dirottato dal Battistella sul molisano Giambattista Gamba¹¹⁰, mentre sempre per via attributiva lo stesso studioso gli ha ascritto alcune tele presenti nella chiesa del Carmine a Penne (*Visione di Santa Teresa d'Avila, Nascita della Vergine ed Estasi di una santa carmelitana*), le quali sembrano effettivamente confermare alcune peculiarità stilistiche del Lamberti che possono cogliersi in certe modalità di rendere le mani dei personaggi o le spaziose e corrucciate fronti maschili¹¹¹.

La situazione della produzione artistica in Abruzzo nel Settecento appare complessa e al momento ancora in gran parte non studiata: se per i radicali interventi architettonici legati alla ristrutturazione delle chiese distrutte dai due terribili terremoti di L'Aquila e Sulmona con cui apre il secolo, la committenza abruzzese del '700 ricerca le maestranze fuori regione rivolgendosi essenzialmente ad architetti e stuccatori forestieri "in voga" (principalmente lombardo-ticinesi, romani e napoletani), la scena pittorica appare non meno articolata, in cui vediamo contrarre le principali commesse con artisti variamente presenti in regione: dal veneziano Vincenzo Damini attivo a L'Aquila dal 1737 al 1748¹¹², al molisano Giovan Battista Gamba che lavora a Pescocostanzo, Sulmona, Popoli, Scanno, Bugnara, Penne (e che nel Chietino troviamo episodicamente, in San Gaetano a Chieti e in Santa Caterina ad Ortona), all'ascolano Nicola Monti sovente "sconfinante" in Abruzzo (soprattutto nel Teramano, ma presente anche a Lanciano). La sorte del territorio chietino è sensibilmente diversa, per una predominante preferenza accordata, grazie al ruolo giocato soprattutto dalle committenze vescovili spesso originarie della capitale del Regno, agli artisti napoletani influenzati essenzialmente dal Solimena¹¹³ (e tra i vari solimeneschi che operano in Abruzzo presenteremo le opere di Ludovico de Majo, Giacinto Diano, Antonio Sarnelli, Saverio Persico).

Anche per il Settecento occorrerà parlare di compresenza di botteghe locali ed importazioni esterne, ma con alcune differenze di fondo rispetto al secolo precedente: la qualità degli artisti autoctoni è generalmente maggiore e meno attardata di quanto non accada per il Seicento, e in più essi interagiscono con i maestri forestieri, alle botteghe dei quali spesso si formano. È il caso del pennese Giuseppangelo Ronzi – pittore di buone capacità, già aperto verso il neoclassicismo, e molto attivo in Abruzzo –, la cui prima formazione sembra maturata come alunno, a Lanciano, presso il demuriano Giacinto Diano, ma anche del chietino Donato Teodoro (Chieti 1699-ivi 1779), anch'egli attivo nel cantiere della chiesa di Santa Maria del Ponte al tempo in cui, terminati i rifacimenti architettonici e gli interventi a stucco, il pittore napoletano attendeva alle decorazioni finali.

L'interno della chiesa lancianese, prodotto di quello che non a caso il Battistella giudica, per la città frentana, «l'intervento architettonico più importante del secolo», è un esempio emblematico dell'interazione degli artisti locali con il maestro "forestiero", in questo caso il Diano. Il succedersi, inoltre, delle maestranze lombardo-ticinesi per la realizzazione degli stucchi con quelle napoletane per il corredo pittorico, è indicativo di talune specializzazioni che rispecchia i più generali esiti artistici non solo del contesto chietino ma dell'Abruzzo *tout court*. Dopo essersi infatti provveduto al progetto di ristrutturazione, elaborato dall'architetto ticinese Carlo Fantoni (doc. 1771-1778), e all'esecuzione degli stucchi, anch'essi affidati ad un "lombardo", il comasco Alessandro Terzani (doc. 1772-1814), già attivissimo in Abruzzo, la decorazione pittorica fu

¹⁰⁹ C. GASBARRI, *Momenti significativi delle arti visive nei secoli XVII e XVIII*, in «Chieti città d'arte e di cultura», a c. di C. ROBOTTI, Lecce 1997, pp. 163-183, a p. 170.

¹¹⁰ F. BATTISTELLA, *L'architettura nel XVII e XVIII secolo*, in AA. VV., «Lanciano città di Arti e Mercanti», Pescara 1995.

¹¹¹ Tra le opere fuori Abruzzo il Battistella aggiunge la *Flagellazione* nella chiesa dell'Addolorata di Cento attribuita in precedenza all'Avanzi (cfr. «La candida rosa», catalogo della mostra a c. di S. BAVIERA, J. BENTINI, Bologna 1988). Per il catalogo del Lamberti, si veda «Arte in Valnerina e nello Spolefino», catalogo della mostra, Roma 1983 (cfr. F. BATTISTELLA, *L'architettura nel XVII e XVIII secolo*, cit., p. 134).

¹¹² Al Damini Fiorenza Rangoni attribuisce, nella relativa scheda di catalogo, un *San Giovanni Battista* al Museo Barbella di Chieti, di provenienza ignota.

¹¹³ Per il Solimena, si rimanda soprattutto a F. BOLOGNA, *Francesco Solimena*, Napoli 1958.

assegnata quasi interamente al napoletano Giacinto Diano (Pozzuoli 1731-Napoli 1804), allievo e fortemente influenzato da Francesco De Mura ma sensibile anche alle nuove aperture della pittura romana, conosciuta in alcuni soggiorni al seguito del Vanvitelli¹¹⁴. Converterà pertanto fare la descrizione itinerante, quasi “guidistica”, degli interventi pittorici in duomo. Entrando e iniziando alla parete sinistra, incontriamo un dossale con la *Madonna col Bambino e santi Andrea Avellino e Emidio* (1794), già riferita agli ignoti Ignazio Gianni e Carlo Gigante, ma che Battistella assegna ad un allievo del Diano, probabilmente Gaetano Gigante; nelle lunette soprastanti, ai lati della finestra, stanno *San Gerolamo* e *Sant’Agostino* (1790-91) di Giacinto Diano. Proseguendo abbiamo *San Francesco da Paola riceve la nipote nel chiostro* (1793) di Nicola Monti allievo di Pompeo Batoni, e nelle lunette la *Virtù dell’Umiltà* e la *Virtù della Prudenza*, del Diano. Segue il *Martirio di Santo Stefano* (1793) ancora opera (firmata) del Diano, e nelle lunette i *Profeti Aggeo* e *Abacuc* (1790). Nella parete laterale del presbiterio *La regina di Saba e il re Salomone* (1806) di Giuseppangelo Ronzi¹¹⁵, con nelle soprastanti lunette i *Profeti Isaia e Daniele* (1790-91) del Diano. Ai lati dell’altare maggiore che ingloba la “cona” della Madonna, le due tele centinate con le *Virtù* sono sempre attribuibili al Ronzi (Battistella). Proseguendo lungo la parete di destra, tornando verso l’ingresso troviamo, nella terza cappella, la *Natività di Maria* (1792-93) di Giacinto Diano e nelle lunette, dello stesso, i *Profeti Michea e Abdia* (1790-91); trascurando nella seconda cappella l’*Ultima Cena* del già visto pittore primo-seicentesco ortonese Tommaso Alessandrino, troviamo nelle lunette la *Virtù della Fortezza* e la *Virtù della Purezza* (1790-91) del Diano. Conclude la sequenza la cappella con la *Natività di San Giovanni Battista*, opera firmata del chietino Donato Teodoro (1699-1779), ma proveniente dalla chiesa di Santa Lucia e spostata in cattedrale nel 1932; nelle soprastanti lunette, di Giacinto Diano, un *San Gregorio Magno* e un *Dottore della Chiesa* (1790-91). La volta è decorata con tre grandi affreschi del Diano (*Il sacrificio di Elia, Ester e Assuero, Davide mostra a Salomone i disegni del Tempio di Gerusalemme*), e suoi sono anche i pennacchi della cupola (1788) con i consueti *Evangelisti*. L’impresa pittorica ad affresco del pittore napoletano era peraltro originariamente ben più vasta, comprendendo anche l’*Incoronazione della Vergine* nella calotta (ripetutamente danneggiata dall’umidità e definitivamente scomparsa negli anni ’40 del secolo scorso) della quale si conserva il bozzetto nel Museo Diocesano.

Dopo il cantiere di Lanciano ritroviamo il Diano a Chieti, dove affresca nel 1796, con l’*Apoteosi di Psiche*, il soffitto del palazzo Martinetti, attuale sede del Museo Costantino Barbella¹¹⁶.

Continuando con la medesima pignoleria, ma che si spera sarà scusata, con cui si sono presentate le opere del duomo di Lanciano, sembra opportuna la ricognizione delle opere del Teodoro in ambito chietino. Dopo aver ricordato gli altri dipinti di Lanciano (tele e affreschi nelle volte di San Francesco, e un *Sant’Eligio* nella chiesa del Suffragio¹¹⁷), ma proveniente da Santa Lucia), abbiamo altre tele a Colledimezzo e a Castel Frentano, ma troviamo le cose migliori nella città natale: il *Martirio di Sant’Agata* del 1720 nella chiesa eponima, la *Madonna della cintola* e *Santa Monica* nella chiesa di Sant’Agostino, l’affresco con la *Caduta degli angeli ribelli* del 1740 sulla volta della chiesa di Santa Maria della Civitella¹¹⁸.

¹¹⁴ Per Giacinto Diano (o Diana), L. MORTARI, *Pittori settecenteschi napoletani nel Molise e a Chieti*, in «Napoli Nobilissima», vol. XVIII fasc. II, marzo-aprile 1978, pp. 50-56.

¹¹⁵ Ronzi dovette eseguire anche la versione originaria della tela con *Davide e Abigail* nella parete dirimpetto sempre nel presbiterio, la quale andò distrutta nell’incendio del 1933 e fu contestualmente sostituita da analogo soggetto del pittore di Chieti Francesco De Vincentiis (1933); nelle lunette stanno i *Profeti Geremia ed Ezechiele*.

¹¹⁶ Per la pubblicazione dell’affresco e per altri riferimenti sul Settecento artistico in Abruzzo, D. V. FUCINESE, *Le arti figurative*, in «L’Abruzzo nel Settecento», a c. di U. RUSSO, E. TIBONI, Pescara 2000, pp. 147-172.

¹¹⁷ Cfr. F. BATTISTELLA, *L’architettura nel XVII e XVIII secolo*, cit., p. 149.

¹¹⁸ Sul Teodoro si dispone di una sola monografia: MEAULO, GASBARRI, *Donato Teodoro pittore teatino* (1699-1779), Chieti 1986; in essa tuttavia non sono rubricate le tele, pur firmate, presenti nella chiesa di San Domenico a Tocco Casauria: *Madonna del Carmine* (“TEODORO PIN.”); *Immacolata*

Nella piccola Villamagna assistiamo ad una situazione analoga a quanto visto per la cattedrale di Lanciano, dove cioè agli interventi architettonico-decorativi affidati a maestranze lombarde segue la commessa delle pale d'altare a pittori napoletani. Ed è, la parrocchiale di Villamagna dedicata a Santa Margherita, un caso, non frequentissimo, in cui il barocco in Abruzzo non interviene come operazione di ricostruzione a seguito degli eventi sismici¹¹⁹, ma si esprime spontaneamente nei suoi più originali valori figurativi. L'intero organismo – dall'architettura, agli stucchi, al corredo pittorico – è infatti pensato e realizzato secondo un'unità di coerenza culturale, in cui predominano gli elementi lombardi da un lato (si conoscono i maestri fabbricatori milanesi Giuseppe Zanolli e Giovanni Battista Bossi) e napoletani dall'altro (come è stato notato per la realizzazione dell'altare maggiore a commesse marmoree, terminato nel 1764). Al termine dei lavori, condotti tra il 1730 e il 1750, la chiesa comincia a dotarsi dei dipinti destinati ai vari altari, ed è qui che si rivela maggiormente la presenza di artisti napoletani, rappresentati da Antonio Sarnelli (che realizza nel 1746 la tela con *Santa Margherita contro i Turchi* e l'anno successivo quella con *San Domenico, Santa Caterina, la Madonna e il Bambino*) ma soprattutto da un artista ancora non perfettamente messo a fuoco dagli studi, sebbene alquanto attivo in Abruzzo: Ludovico De Majo, il quale realizza nel 1742 due tele tra cui la pala dell'altare maggiore e torna nel 1753 con la tela firmata della *Madonna del Suffragio, San Pantaleone e San Giulio*.

Il De Majo ben esprime il citato rapporto privilegiato con la curia teatina: il prelado napoletano Michele de Palma sembra infatti “sponsorizzarlo” negli anni (1738-1755) in cui resse l'arcivescovado di Chieti¹²⁰. La prima attestazione abruzzese di Ludovico de Majo risale proprio all'esordio del vescovo Di Palma, il 1738, anno in cui firma a Chieti nella cattedrale di San Giustino la bella pala di *San Gaetano da Thiene* (il santo che, va ricordato, fondò insieme con papa Paolo IV Carafa l'ordine dei Teatini); da allora egli riceve dalle chiese della diocesi teatina varie commesse, a cominciare dalle tre tele per la parrocchiale di Ripa Teatina realizzate nel 1739, per poi passare ad incarichi ancor più impegnativi, come – oltre alle viste pale di Villamagna – i nove quadri sulla vita di San Camillo de Lellis dipinti a Chieti tra il 1748 e il 1750 per la chiesa dei Crociferi (ma uno dei quali è nella chiesa dei Cappuccini), o la *Madonna del Rosario* del 1757 per la chiesa di Santa Maria del Popolo a Bomba (firmata e datata: LUD. DE MAJO P. / 1757). Per via stilistica gli è attribuibile, sempre nella chiesa di Bomba, la *Madonna del Purgatorio* collocata nell'ultimo altare di sinistra (sebbene taluni gli riferiscano anche altre tele, dalle quali va però escluso il *San Domenico*, più verosimilmente assegnabile a Giacomo Farelli).

Il Rosario di Bomba si direbbe l'ultima opera abruzzese del De Majo, che nel 1759 è di nuovo documentato a Napoli, con una *Deposizione* nella chiesa di San Tommaso ai Tribunali (ma abbiamo anche due telette, un *San Pietro* e un *San Paolo*, nella Pinacoteca Provinciale di Salerno).

(“DONATO TEODORO P.”); *Madonna del Rosario* (“Donatus Teodoro Pin¹.”). La verifica non era del resto difficoltosa, in quanto il Teodoro era terziario domenicano, e lo stesso Gasbarri ipotizza che dovette dipingere in altre chiese domenicane. Tra le altre opere del Teodoro fuori dal contesto teatino, vanno inoltre menzionate le *Storie di San Pancrazio* sul soffitto ligneo della chiesa di Santa Maria in Platea a Campi, e varie opere a L'Aquila (la *SS. Trinità e Santi* affrescata nella volta della sagrestia di San Bernardino, 1738; i riquadri laterali ad affresco nell'abside del Duomo, dove lavora insieme al Cenatiempo).

¹¹⁹ Per quanto appaia ormai chiaro come gli esordi del Barocco in Abruzzo nonché gli aspetti più fecondi della sua cultura vadano ricercati già a partire dalla metà del Seicento, è altrettanto indubbio che i due violentissimi terremoti (L'Aquila 1703, Sulmona 1706) con cui apre il Settecento, se da un lato dettero un impulso notevole alla diffusione del nuovo stile, dall'altro ne orientarono in senso sostanzialmente decorativo le istanze ricostruttive: si configurerebbe insomma per l'Abruzzo un barocco di “necessità”, che non tradusse nel senso più pieno le possibilità espressive di quella temperie artistica ma costituì piuttosto l'affermazione del linguaggio imperante nel tempo, mentre nei valori spaziali e d'impianto i complessi chiesastici rimasero in gran parte quelli medievali. Sul problema, L. BARTOLINI SALIMBENI, *Sulle tracce del primo Barocco in Abruzzo*, in «Abruzzo dall'Umanesimo all'età barocca», a c. di U. RUSSO, E. TIBONI, Pescara 2002, pp.223-242.

¹²⁰ Cfr. C. GASBARRI, *Pittori e scultori attivi a Chieti nel Settecento*, in «L'Abruzzo nel Settecento», a c. di U. RUSSO, E. TIBONI, Pescara 2000, pp. 279-290.

Per la ricostruzione della parabola biografica ed artistica di Ludovico de Majo sono stati resi noti recentissimamente nuovi dati fondamentali. Come ha comunicato lo studioso Donato Musone, Ludovico de Majo nacque “nella terra di Marcianisi” il 12 ottobre 1695 da Giovanni Pietro de Majo e Ovidia de Izzo, e fu il fratello maggiore del più noto Paolo (1703-1784). Ciò che è ancor più interessante è il ritrovamento di una sua opera più antica, una *Trinità* datata 1720, nella chiesa della SS. Annunziata nel paese natale di Marcianise. In attesa di nuovi documenti che amplino la conoscenza dell'artista anche in Abruzzo (ferma al contratto per la pala di San Gaetano e al pagamento per le tele della chiesa dei Crociferi¹²¹), gli si possono assegnare, per via attributiva, due opere conservate a Chieti nella chiesa della Trinità: l'*Incoronazione della Vergine* sull'altare maggiore, e la *Vergine col Bambino e San Filippo Neri* sull'altare di sinistra, anche se qui si notano elementi prossimi al fratello Paolo e allo stesso Francesco De Mura, al quale comunque il nostro artista fa riferimento.

La presenza di pittori napoletani a Chieti prosegue con l'arrivo dell'arcivescovo Niccolò Sanchez de Luna, anch'egli partenopeo, che succede nel 1755 al de Palma. Il nuovo prelado, che governò l'arcidiocesi fino al 1764 non senza difficoltà per alcuni contrasti con i Decurioni della città¹²², affiderà il completamento delle pale d'altare del duomo a Saverio Persico, pittore di certo peso, di cui si conosce a Napoli un *San Nicola* nella chiesa dello Spirito Santo¹²³. Sue sono l'*Incredulità di San Tommaso* sull'altare maggiore (si ricorda che l'antica intitolazione della chiesa era a san Tommaso), la *Vergine con San Nicola di Bari e San Gennaro* sull'altare sinistro del transetto, firmata e datata 1759 (della quale è stato trovato recentemente anche il bozzetto), i grandi teleri con la *Cena di Betania* e l'*Ultima Cena* nella sala della Vestizione, oltre ad un *Battesimo di Gesù* anch'esso a lui attribuibile. Le iniziative di sistemazione dell'arredo della chiesa, oltre agli interventi di ridisegno dell'impianto architettonico, proseguono con Francesco Brancia (arcivescovo del soglio teatino dal 1764 al 1770), che per la realizzazione dei vari arredi sembra ingaggiare le migliori maestranze sulla piazza, se, come è stato ipotizzato, il coro ligneo è attribuibile ai Mosca di Pescocostanzo e l'altare maggiore a commesse marmoree (con al centro il paliotto ad altorilievo con *San Giustino strappato all'eremo del popolo teatino per essere fatto vescovo*)¹²⁴ può essere addebitato al napoletano Giuseppe Sammartino.

Si è parlato delle influenze solimenesche che informano, assieme a quelle demuriane, i pittori attivi a vario titolo nella diocesi teatina e più in generale nell'area “chietina” dell'Abruzzo sud-orientale. Tale rapporto è rafforzato da due tele lancianesi, un *Compianto degli angeli sul Cristo Morto* e un'*Addolorata*, esposte nel locale Museo Diocesano: già ritenute copie da Francesco De Mura, sono più opportunamente ricondotte dal Battistella all'ambito di Francesco Solimena, del quale i dipinti sarebbero copie di originali andati perduti, ma documentati in altre copie “solimenesche”, presenti a Baranello e nel Ringling Museum of Art di Sarasota. Come reca una scritta nel retro, le avrebbe dipinte nel 1731 un certo Di Diomede, che tuttavia è nome del tutto ignoto agli studi. Sono invece opere autografe di Paolo de Mattheis il *San Bartolomeo* e il *San Francesco d'Assisi in estasi con un angelo musico*, nella chiesa di Santa Maria Maggiore sempre a Lanciano¹²⁵.

Tra le grandi botteghe napoletane che a diverso titolo esportavano opere di devozione non solo in Abruzzo ma in tutto il Regno occorre menzionare anche quella di Giacomo Colombo (Este 1663-Napoli 1731 ca.), prolifico scultore di origine padovana ma naturalizzato partenopeo, fatto oggetto di nuova attenzione a seguito di una mostra di

¹²¹ Per il contratto del San Gaetano, V. RIZZO, *Le arti figurative a Napoli nel Settecento*, Napoli 1979, p. 232 nota 32; per il pagamento delle tele dei Crociferi, V. CASALE, *Importazioni napoletane in Abruzzo: i Pittori Solimeneschi De Majo e Saverio Persico*, in «Angelo e Francesco Solimena, due culture a confronto», 1994.

¹²² C. GASBARRI, *Pittori e scultori attivi a Chieti nel Settecento*, cit., p. 280.

¹²³ G. A. GALANTE *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1873, ristampata in copia anastatica a c. di F. FIORE, Napoli 1967, p. 359.

¹²⁴ Cfr. C. GASBARRI, *Momenti significativi delle arti visive nei secoli XVII e XVIII*, cit., pp. 179-80.

¹²⁵ Per entrambi i riferimenti, F. BATTISTELLA, *L'architettura nel XVII e XVIII secolo*, cit., p. 134.

qualche anno fa¹²⁶. A Lanciano (dove peraltro alligna un suo seguace, Domenico Renzetti) realizza la *Madonna dei Raccomandati* (detta anche “Madonna della Candelora”), statua lignea proveniente in antico dalla chiesa di San Legonziano ed ora ricoverata in San Biagio dopo vari trasferimenti, ma gli è verosimilmente attribuibile anche la *Madonna della Consolazione* in Sant’Agostino, che si sa commissionata a Napoli nel 1708 per un prezzo di 100 ducati¹²⁷. Si attribuisce al Colombo anche un busto ligneo di *Sant’Antonio da Padova* nella chiesa chietina dei Conventuali al Corso¹²⁸.

Tra le presenze, meno consistenti, di artisti abruzzesi provenienti da altre aree d’influenza, ricordiamo tra gli altri – oltre al Ronzi già visto a Lanciano – i casi episodici di un Severino Galanti da Civitella Casanova (1750, notizie-1827), con due tele del 1793 nella chiesa teatina di Santa Chiara (i *Santi Ignazio da Loyola e Francesco Saverio* e il *Martirio di Sant’Orsola*) o del pennese Domiziano Vallarola (Penne, 1731-1811), che nel 1774 affresca con il *Paradiso* la volta della parrocchiale di Bucchianico.

Con l’esordio dell’Ottocento l’arte sacra, nella pur avvertita esigenza di aggiornare il proprio repertorio iconografico (alla luce anche delle nuove canonizzazioni), cerca in Abruzzo formule che non interrompano la tradizione delle pale devozionali quale si era consolidata, al di là dei modesti esiti artistici, tra Seicento e Settecento. Ma se, in architettura, si assiste in regione ad attendamenti su forme stancamente barocche, avviliate anzi in una sorta di banalizzazione che conferma la sostanziale estraneità dell’Abruzzo alla stagione del neoclassicismo, la pittura a soggetto religioso sembra ritrovare una sua strutturazione organica, dando luogo ad una “maniera” riconoscibile, della quale la critica locale si è recentemente occupata.

Un’espressione complessa di tale processo di attualizzazione formale dei temi della tradizione è fornita da quella che si vuole individuare come “scuola di Guardiagrele”, e che vede in Nicola Ranieri (Guardiagrele, 1749-1850) il capofila di un movimento tutto interno al territorio chietino. Il Ranieri, il cui ricco catalogo è stato recentemente sistemato da Lorenzo Lorenzi¹²⁹, attraversa – per la sua lunga parabola biografica (morirà all’età di centun’anni) – varie stagioni artistiche, passando, dopo un esordio tardo barocco di ispirazione napoletana e romana, alle nuove istanze neoclassiche. Il breve encomio contenuto nel libro parrocchiale di Santa Maria Maggiore, che lo ricorda come “pictor famosus nec non eruditus Historiae Sacrae et profanae”, ne ritrae sintomaticamente il carattere dell’opera, che fu “erudita” in quanto egli mostrò una grande e sensibile cultura pittorica – seppure ritardataria rispetto ai tempi – di formazione solimenesco-giordanesca ma aperta alle istanze romane di Pompeo Batoni. Nella sua copiosa produzione, per la quale si rinvia alla citata monografia del Lorenzi, il Ranieri fu capace anche di articolati programmi iconografici, tra i quali vanno ricordati, nella provincia teatina, quelli per la chiesa dei Santi Silvestro e Rocco a Pennapiedimonte o per la chiesa e il convento di Sant’Angelo della Pace a Lanciano (ma ne realizzò anche a L’Aquila e a Manoppello). Le sue opere sono presenti in numerosi paesi del Chietino, come Casalıncontrada, Torricella Peligna, Villa Santa Maria, Tornareccio, Casacanditella, Lama dei Peligni, Rapino, Bucchianico, Orsogna. A Chieti è attivo in San Giovanni dei Cappuccini e in duomo, con la tela di *San Giovanni Nepomuceno*, il santo martirizzato in Boemia nel

¹²⁶ Cfr. L. GAETA, *Riconsiderando Giacomo Colombo*, in «Il Cilento ritrovato. La produzione artistica nell’antica Diocesi di Capaccio», catalogo della mostra nella Certosa di San Lorenzo a Padula, diretta da Vega de Martini, Napoli 1990, p. 166-172. Per il Colombo vedi: G. BORRELLI, *Colombo scultore per il presepe Napoletano*, in «Orizzonti Economici», 1967, pp. 15-43; le schede di GIAN GIOTTO BORRELLI, in «Civiltà del Seicento», Napoli 1984 (2^a 1998), vol. II, pp. 167-171; e più recentemente, G. BORRELLI, *Scultura in Basilicata*, Napoli 2005. Di una mostra recentissima di sculture calabresi («Sculture in legno in Calabria dal Medioevo al Settecento», Altomonte 30 luglio-31 ottobre 2008, curata da P. Leone de Castris), che espone anche opere del Colombo, si attende la pubblicazione del catalogo.

¹²⁷ F. BATTISTELLA, *L’architettura nel XVII e XVIII secolo*, cit., p. 129. Per le opere del Colombo a Castel di Sangro, A. SANSONETTI, C. SAVASTANO, *La Basilica di Castel di Sangro*, Teramo 1995, pp. 114-118 e tavv. LXVI-LXVIII.

¹²⁸ F. VERLENGIA, *Giacomo Colombo*, in «Rivista Abruzzese», a. IX (1956) n. 4, pp. 97-103; cfr. C. GASBARRI, *Momenti significativi delle arti visive nei secoli XVII e XVIII*, cit., p. 181.

¹²⁹ «Nicola Ranieri», a c. di L. LORENZI, Guardiagrele 2001. La sua prima biografia è però quella di G. JEZZI, *Vita e opere del pittore Nicola Felice Bonaventura Ranieri da Guardiagrele*, Guardiagrele 1911.

1393, nella cappella della Mater Populi Teatini.

Dalla bottega del Ranieri escono due attivissimi allievi, Francesco Maria de Benedictis (Guardiagrele, 1800-1872) e Ferdinando Palmerio (1834-1916)¹³⁰.

Definito «artista senza storia», il guardiese De Benedictis appare, rispetto al conterraneo Palmerio, più fedele continuatore del maestro, con il quale in alcuni casi si trova a collaborare. Si riconosce al De Benedictis, pittore dai modi facili ma efficaci, il merito di aver vivacizzato, talvolta con spunti narrativi di gusto popolareggiante ma sempre resi con grande perizia esecutiva, il repertorio sacro delle chiese abruzzesi, stanco di convenzionali composizioni settecentesche, dai colori scialbi e dai temi ripetitivi. Anch'egli ha all'attivo una copiosa produzione, ancora diffusa capillarmente nei borghi della provincia teatina, realizzando opere, oltre che nella nativa Guardiagrele (in San Francesco, Santa Maria Maggiore, San Nicola), soprattutto ad Atessa (chiese di San Leucio e San Domenico), Bucchianico (chiese del Purgatorio e di Sant'Urbano), Fara Filiorum Petri (SS. Salvatore e Sant'Antonio abate), Villa Santa Maria (Santa Maria in Basilica, San Nicola), ma anche a Casalincontrada, Pretoro, Casoli, Filetto, Orsogna, San Salvo, Torino di Sangro e molti altri centri.

Il più tardo Palmerio¹³¹, la cui biografia è alquanto lacunosa, dovette anch'egli nascere a Guardiagrele e fare in tempo a frequentare la bottega del longevo Ranieri, se questi, come riferisce il suo biografo Jezi, gli donò la tavolozza dei colori in punto di morte (nel 1850, quando Palmerio aveva appena sedici anni). Opera essenzialmente nelle stesse località battute da Ranieri e De Benedictis, ad Archi, Casacanditella, Casalincontrada, Filetto, Torino di Sangro, Villa Santa Maria, oltre a Francavilla, Furci, Ortona, Montazzoli, San Buono, Vacri, sconfinando a Pescosansonesco, Roccamorice, Scafa.

Un altro artista «ritardatario» è lo scultore e plastificatore Gabriele Falcucci, noto anche come il «sordomuto di Atessa» per il modo singolare di firmare il suo *San Rocco* nella parrocchiale di Archi (GABRIELE FALCUCCI SORDOMUTO / PITTORE E SCULTORE / ATESSA 1886).

Il Falcucci fu molto attivo negli ultimi decenni del XIX secolo nell'Abruzzo meridionale, tra Atessa (chiesa di Santa Croce), Archi, Roccascalegna (chiesa di San Pancrazio), Montemarcone, Roccaspinaveti, ma lo ritroviamo anche a Città Sant'Angelo (chiesa di San Francesco) e presumibilmente anche a Spoltore (sembrandogli attribuibile un *San Rocco* nella chiesa di San Panfilo)¹³². La sua produzione si caratterizza in questa fase – prima cioè di aderire a nuove soluzioni puriste – per un'imitazione di cose del primo Settecento, desunte essenzialmente dal repertorio del già citato scultore napoletano Giacomo Colombo. Prova emblematica di questa ritardata dipendenza dai modelli plastici dello scultore napoletano è il solenne gruppo della *Trinità*, conservato nella chiesa omonima di Chieti, che raffigura a tutta statura Cristo e Dio Padre assisi sul globo e con alle spalle la Colomba raggiata dello Spirito Santo, opera che si confronta specularmente – salvo rilevarne alcune cadute qualitative nella semplificazione della resa di barbe ed arti – con l'analogo gruppo presente nella chiesa della Trinità di Popoli, già attribuito recentemente al Colombo¹³³.

I Falcucci costituirono una famiglia di artisti dedita alla produzione di opere devozionali, il cui capostipite può identificarsi nel molisano Giacomo da Agnone, che nella parrocchiale di Tavenna (Cb) realizza già nel 1838 una statua del *SS. Redentore* (o Risurrezione), e probabilmente si trasferisce ad Atessa dove restaura nel 1845 un dipinto del pittore locale primo-seicentesco Felice Ciccarelli. Egli era dunque anche pittore, così come il sordomuto.

Ad Atessa è poi documentato un Michele Falcucci, probabile fratello di Gabriele, che

¹³⁰ Anche per i due allievi del Ranieri il Lorenzi ha curato le monografie: «Francesco Maria de Benedictis», Guardiagrele 1999, e «Ferdinando Palmerio», Guardiagrele 2000.

¹³¹ Per Ferdinando Palmerio si veda, oltre alla citata monografia, anche D. CARAMANICO, A. CRISTINI, *Ferdinando Palmerio: pittore figurinista e ritrattista*, in «Aelion», Guardiagrele 1922.

¹³² E. SANTANGELO, *L'Arte*, in AA. VV., «Il Tesoro di San Panfilo. Architettura Argenti Parati Dipinti Statuaria e Reliquie della Parrocchia di San Panfilo a Spoltore», Sambuceto 2006, p. 26.

¹³³ L'attribuzione si deve alla dott.ssa Cornelia Dittmar che ne ha curato il restauro nel 1999; cfr. la scheda storico-critica della *Santissima Trinità* di Popoli di G. PECCI, in AA. VV., «L'Arte svelata», cit., pp. 216-219, con riproduzioni fotografiche.

tuttavia mantiene rapporti di committenza con il Molise, lavorando per Petacciato (statua di *San Rocco* in cartapesta gessata e dipinta firmata “Michele Falcucci di Atesa fece 18 ...”), Tavenna (statua di *San Desiderio* nella chiesa di Santa Maria di Costantinopoli, datata 1894), Montenero (statue di *San Nicola* e “dei Miracoli”, 1859).

Tramontati definitivamente gli epigoni provinciali dell'ultima stagione neoclassicista della scuola guardiese, i canoni di rappresentazione dell'arte sacra si aggiornano, sulla metà dell'Ottocento, sulle istanze di quel nuovo realismo che altrove in Italia sembrava aver abbandonato il filone religioso. È il caso, ad esempio, delle esperienze del Patini di Castel di Sangro e dei Palizzi di Vasto, e di questo ci danno una sintomatica testimonianza, nel nostro territorio, le tele esposte a Lanciano in Santa Chiara¹³⁴. Il corredo pittorico della chiesa è costituito dai tre dipinti del pittore vastese ma con origini lancianesi Francesco Paolo Palizzi (1825-1871), realizzati a Napoli nel 1855: *San Francesco Saverio che predica agli Indiani*, il *Martirio di Santa Cordula*, la *Pietà*. Ultimo nato dei quattro fratelli pittori (tra i quali spicca il più celebrato Filippo), Francesco Paolo ebbe una prima formazione napoletana presso il Guerra e soprattutto Gennaro Guglielmi, dedicandosi a soggetti storici e parallelamente recuperando la tradizione della natura morta napoletana; egli fu tuttavia costantemente vicino alle evoluzioni dei fratelli, risentendo di Filippo nei primi anni napoletani, seguendo Giuseppe a Parigi (dove resterà fino al 1870) ma recependo soprattutto l'influenza di Nicola, col quale condivise le innovazioni in vista di una pittura più materica e dalle larghe pennellate. Tra le rare testimonianze abruzzesi (e di soggetto sacro) occorre ricordare nella nativa Vasto la tela *Il cieco di Gerico* del 1853, ora nella locale Pinacoteca ma già presente nella chiesetta di Sant'Antonio e proveniente dalla semidiruta San Pietro, mentre la maggior parte delle opere sono andate disperse in Francia, e solo un piccolo ma significativo gruppo fu donato nel 1898 dal fratello Filippo alla Galleria dell'Accademia di Napoli.

La produzione dei fratelli Palizzi, esponenti della cosiddetta “Scuola di Posillipo”, è ampiamente documentata nella patria d'origine, Vasto, nella Pinacoteca del polo museale di Palazzo d'Avalos, sede anche del Museo del Costume e del Museo Archeologico. Nell'esaustiva panoramica offerta sulla pittura di Filippo, troviamo anche, per riagganciarci al discorso precedente, un dipinto ad argomento religioso, l'*Ecce Agnus Dei* da destinarsi alla chiesa di San Pietro, già dono dell'artista al Comune di Vasto, dove si può osservare l'abbandono definitivo dei canoni “devoti” della tradizione locale, per un accoglimento nel tema sacro dei modi realistici tipici del pittore (sulla stessa scia è anche *Il pellegrino*). Di Filippo troviamo – oltre alla serie degli Autoritratti e dei Ritratti (tra cui quelli del fratello Nicola, del padre Antonio e il doppio ritratto delle sorelle Felicetta e Luisa) – una sezione di disegni, le molte scene campestri e di animali, e quadri di vario soggetto, dal mitologico *Dopo il Diluvio* allo storico-cronachistico *Manovre militari al poligono di Bagnoli dirette da Ferdinando II*.

Seguono le vedute di Nicola legate alla scuola di Posillipo (*Bagni di Diana a Sorrento*, *Posillipo*, *I faraglioni*), in particolare i quadri di argomento archeologico (il *Tempio di Paestum*, *Studio di Pompei*) o le “marine” (*Marina di Sorrento*, *Marina di Capri*), quelli legati ad eventi napoletani (*Eruzione del Vesuvio del 1868*, la *Chiesa di San Paolo dopo l'incendio*, *Veduta di Melfi distrutta dal terremoto*) o le scene campestri; Giuseppe è presente con le *Caricature di individui vastesi*, l'*Albero*, *Scena romantica*, l'*Angelus* e molti altri, mentre Francesco Paolo compare, oltre al citato *Il cieco di Gerico*, con *Natura morta* e il *Ritratto di Antonio Palizzi*. Altre opere di Filippo sono raccolte del Museo Barbella di Chieti.

Nella cerchia dei Palizzi si forma anche il vastese Valerico Laccetti (Vasto 1836-Roma 1909), orientato verso la pittura storica, del quale si conserva in Prefettura la grande tela del *Christus imperat* (1880) che tanti consensi ricevette all'Esposizione Internazionale di

¹³⁴ Nella chiesa delle Clarisse si segnala un'altra tela di rilievo, la *Sacra Famiglia*, proveniente dalla chiesa, ora sconosciuta, di San Giuseppe: è opera rarissima di Teresa Palomba, pittrice influenzata da Giacomo del Po di cui è nota soltanto una *Natività* del 1756, presente nella chiesa di San Giovanni della Strada ad Avellino; la tela lancianese è più antica, risalendo verosimilmente al 1746, allorché la chiesa di San Giuseppe intendeva dotarsi di un quadro di identico soggetto (F. BATTISTELLA, *L'architettura nel XVII e XVIII secolo*, cit., p. 135).

Roma del 1882.

Tenendo fermo il rapporto tra le personalità artistiche a cavallo tra Ottocento e Novecento e le strutture museali ad esse dedicate, gettiamo uno sguardo su di un'altra famiglia di artisti, quella dei Cascella, ai quali è intitolata la Pinacoteca "M. Cascella" di Ortona, allestita nei piani alti del palazzo Farnese¹³⁵.

Dell'attività eclettica del capostipite Basilio (1860-1950) – che fu oltre che pittore anche ceramista, incisore e litografo (ebbe a Pescara un laboratorio litografico) facendo sì che anche i figli si cimentassero un po' in tutte le arti decorative – è data nel museo una significativa panoramica, a cominciare da due prove ceramiche tarde (i piatti con *La battaglia del grano* e *La demolizione della spina di Borgo*), relative alla stagione in cui fu illustratore e celebratore del regime fascista. La pittura ad olio è documentata attraverso una seconda versione, forse meno felice, de *Il bagno della pastora* esposto al Museo Basilio Cascella di Pescara, e *La processione delle verginelle di Rapino*, opera giovanile del 1887; ancora, *Fiore del cardo*. Tra le opere grafiche, il bozzetto a pastello per *L'infecunda*, uno studio di *Testa di donna* a carboncino e sanguigna, *Il Trionfo di Venere* a pastello, due studi di *Putti* in tecnica mista; sono esposti anche dei bozzetti e parti dei cartoni della decorazione ceramica realizzata per i banchi mescita dello stabilimento Tettuccio di Montecatini, ultimati nel 1927 con l'aiuto dei figli.

Del figlio primogenito di Basilio, Tommaso (1890-1968), è esposta una plastica ceramica raffigurante una contadina che durante una pausa dalla mietitura allatta il figlio, ispirata ad una litografia del padre e pubblicata nel 1905. Tra i figli di Basilio, Tommaso fu probabilmente quello più versatile e che ricevette i maggiori consensi "ufficiali", avendo partecipato a diversi apparati decorativi del regime fascista, adornando anche alcuni edifici all'Eur. Tra le opere di pittura su ceramica che Tommaso ha lasciato alla città di Ortona, vanno ricordati il Monumento ai Caduti attualmente ricollocato sul piazzale della chiesa della Trinità e i pannelli della cappella di San Tommaso.

Il secondo figlio, Michele (1892-1989), ebbe invece sicuramente i maggiori consensi della critica e risulta a tutt'oggi il più conosciuto (il MuMi di Francavilla gli ha peraltro dedicato recentemente una mostra retrospettiva), sebbene non sia forse da considerare il più talentuoso. Prevalentemente pittore, dà nel museo prova di sé con alcuni pastelli (*Primavera ad Ortona*, *Casa di Ortona*), mentre tra gli olii vanno ricordati *Pasubio* (1916) e *La madre dell'artista* (1923?) tra le prime opere, e *Quai de Conti* e *Piazza della Concordia* della serie parigina degli anni '50.

Gioacchino (1903-1982) è infine l'ultimogenito e il meno conosciuto dei tre fratelli, a causa anche del suo carattere schivo (in casa lo chiamavano il "milite ignoto" dei Cascella); è presente con la *Nevicata a Rapino*, opera tarda ad acquerello che rievoca il periodo trascorso dall'artista nella cittadina nota per la sua tradizione ceramica e dove egli si dedicò a lavori a maiolica e a smalto.

La collezione d'arte di palazzo Farnese comprende anche opere di alcuni artisti ortonesi del Novecento. Sono numerose le opere di scultura di Guido Costanzo (1892-1988), artista vicino alla Secessione romana, e di Giuseppe Massari (1890-1972) che ebbe in Svizzera esperienze espressioniste ed è autore del monumento a Tosti. Tra gli altri, Virgilio La Rovere (1894-1984) pittore e ceramista, Antonio Piermatteo (1902-1958) ceramista e autore in pittura degli *Evangelisti* (tranne il San Matteo) nei pennacchi della ricostruita volta della cattedrale di San Tommaso, opera in verità alquanto infelice. Va ricordata infine l'opera di Giuseppe Di Prinzio (1903-1998), scultore e ceramista. Entrato giovanissimo nella bottega di Tommaso Cascella vi ha seguito soprattutto una formazione scultorea. Notevoli sono i suoi bronzi, gli argenti e le più ampie realizzazioni pubbliche su ceramica.

L'ultimo capitolo di questa pur sommaria rassegna condotta per "flashes", riguarda l'esperienza, per certi versi esaltante, che si svolse attorno al cosiddetto "cenacolo degli artisti", nell'ex-conventino di Francavilla a Mare, dove Francesco Paolo Michetti, dopo la prima sistemazione nello "Studio alla marina", aveva stabilito il suo originalissimo atelier.

¹³⁵ Una più ampia rassegna delle opere dei Cascella, cui si aggiungono quelle degli scultori Andrea e Pietro (recentemente scomparso) figli di Tommaso, è a Pescara, nell'altro Museo a loro dedicato, allestito nei locali dell'ex Laboratorio Cromolitografico di famiglia.

Nel corso di quella felice stagione, in cui si incontravano, specie negli anni d'oro tra il 1881 e il 1883, le idee e le opere degli esponenti di varie arti¹³⁶, e che più volte Gabriele d'Annunzio ricorda nostalgicamente, il pennello di Michetti partorirà il monumentale "dittico" costituito da *Le Serpi* e *Gli Storpi* (i due grandi teleri oggi esposti nel "MuMi" di Francavilla al Mare e già lodatissimi all'Esposizione Universale di Parigi del 1900); a questo cui aggiungono opere come *Il Voto* o le varie soluzioni per "La Figlia di Jorio", per la cui realizzazione l'artista aveva sperimentato un singolare approccio verista alla tradizione folklorica e religiosa, ancora viva nella regione, con l'ausilio della fotografia. Quest'ultima diventa anzi, nell'atelier di Michetti, non soltanto lo strumento di lavoro per "fissare" i soggetti da rielaborare poi con la pittura, ma un mezzo espressivo indipendente, spesso dotato di una sua compiutezza estetica che la pittura non poteva raggiungere, se non con complesse e lunghe elaborazioni¹³⁷. All'ombra di Francesco Paolo vive peraltro, appartata, la breve parentesi artistica del fratello maggiore, Quintilio, figura recentemente riscoperta in una mostra a lui dedicata, tenuta presso il Museo Barbella dove sono esposti in modo permanente alcuni suoi disegni¹³⁸.

Oltre al giovane Gabriele d'Annunzio e a Francesco Paolo Tosti (e al di là della presenza più o meno saltuaria di altri intellettuali, da Edoardo Scarfoglio a Gaetano Finamore, dalla Serao ad Antonio De Nino), il luogo era assiduamente frequentato dallo scultore chietino Costantino Barbella (Chieti 1852-Roma 1925), che spesso si trovava a tradurre in scultura i soggetti pittorici di Michetti (tanto da indurre Vincenzo Bindi a definirlo «il Michetti della scultura»). Formatosi a Napoli, diventerà presto celebre per le sue evocative "figurine", di sapore bozzettistico (a partire da *Il canto d'amore*), molte delle quali sono esposte nel museo chietino a lui dedicato. È necessario sottolineare, per Barbella, la portata tutt'altro che provinciale della sua arte, per il successo riscontrato in varie capitali europee ed oltre (si ricorderà ad esempio un monumento a Dante in una piazza di Alessandria d'Egitto). Il Museo Barbella costituisce, per la vicenda artistica abruzzese di fine Ottocento, un significativo spaccato: oltre ai ritratti che Michetti fece ai vari esponenti del "cenacolo" (Barbella appunto, d'Annunzio, Tosti) troviamo varie altre opere dello stesso (a cominciare con l'*Autoritratto*), ma anche di Filippo Palizzi, Basilio Cascella, Nicola D'Antino e molti altri.

Dall'organizzazione dei più importanti poli museali, come le viste Pinacoteche di Vasto, Ortona e Chieti, le figure di artisti si mostrano in un legame inscindibile col territorio: Vasto e i Palizzi, Ortona e i Cascella, Chieti e Barbella (e a questi aggiungiamo la Casa Museo di Federico Spoltore a Lanciano). Va osservato come questo criterio di nessi si ritrovi più in generale nel "sistema" dei musei, che coordina tra loro, anche sul piano della comunicazione informatica, varie raccolte non solo d'arte, ma anche – anzi, sembrerebbe, soprattutto – di reperti archeologici. Per dare conto del quadro complessivo dei musei archeologici, da considerarsi un'estensione sul territorio – a seguito delle ultime, intense campagne di scavo – dello storico Museo Archeologico Nazionale d'Abruzzo di Chieti, occorrerà limitarsi, in questa sede, a fare la mera citazione: Castel Frentano, Casoli, Gissi, Guardiagrele, Lanciano, Montediorisio, Vasto. Questa rete di musei si organizza - come del resto i più volte incontrati musei "diocesani" – in stretto rapporto col territorio provinciale e regionale attraverso i rimandi costanti ai siti archeologici, ovvero i luoghi di scavo musealizzati in situ. Tra questi ricordiamo il Parco archeologico di Juvanum (l'antica città italica) presso Montenerodomo, i Templi Italici di Schiavi d'Abruzzo (due templi affiancati, databili tra il II e il I secolo a. C.), l'Area archeologica di Monte Pallano a Bomba (con le mura megalitiche risalenti al V secolo a.

¹³⁶ Per una sintesi degli svolgimenti dell'arte in Abruzzo nella seconda metà dell'Ottocento, si rimanda ai contributi di A. GASBARRINI (*La lunga rincorsa della Modernità in pittura: dai fratelli Palizzi a Teofilo Patini e Francesco Paolo Michetti*) e di C. CANALE (*Tra fine Ottocento e primo Novecento: repertorio ragionato*) in «900 artisti ed arte in Abruzzo», a c. di A. GASBARRINI e A. ZIMARINO, Pescara 2002.

¹³⁷ Sul rapporto di Michetti con la fotografia, si veda «Francesco Paolo Michetti. Il Cenacolo delle arti: tra fotografia e decorazione», catalogo della mostra di Roma, Napoli 1999, e in particolare il saggio di M. MIRAGLIA, *Michetti tra pittura e fotografia*, pp. 13-18.

¹³⁸ «L'altro Michetti Quintilio 1850-1943», catalogo della mostra al Museo d'Arte "Costantino Barbella" di Chieti a c. di P. A. DE ROSA, Chieti 1995.

C.). Nel capoluogo teatino sono presenti invece il Complesso Termale Romano, il Teatro Romano, il soprattutto il Parco e Museo Archeologico La Civitella.

Completano il quadro museale della provincia i musei etnografici ed etno-antropologici di Bomba, Borrello, Casalcontrada (col Centro di documentazione permanente sulle case di terra cruda), Castiglione, Messer Marino, Gessopalena, Guardagrele, Ortona, Paglieta.

A questi si aggiungono i musei “specialistici”, come quello del Gesso a Gessopalena, il Museo Musicale d’Abruzzo di Ortona (sede dell’Istituto Nazionale Tostiano), il Museo della Battaglia sempre ad Ortona, il Museo geopaleontologico dell’Alto Aventino a Palena, il Centro di documentazione della Ceramica a Rapino, la Casa Museo Cesare De Titta a Sant’Eusanio del Sangro, il Museo dell’Abruzzo Bizantino ed Alto Medievale di Crecchio.

Tornati dunque al capoluogo della provincia alla fine di un percorso “osmotico” tra territorio *tout court* e luoghi progettati per la conservazione, ci sembra di poter chiudere questa rassegna (che dati gli spazi a disposizione non ha preteso minimamente di essere esaustiva) ricordando l’evento culturale con cui, invece, “apre” il Novecento. Ci riferiamo, cioè, a quella cruciale occasione di riorganizzazione e di presa di coscienza della consistenza del patrimonio artistico abruzzese, che fu la “Mostra d’Arte Antica Abruzzese” tenuta a Chieti tra il 10 giugno e il 31 ottobre del 1905¹³⁹.

Ad un secolo di distanza sono certamente cresciuti esponenzialmente gli studi specifici, così come è enormemente aumentata l’attività di restauro e di conservazione delle opere d’arte, ma forse la consapevolezza critica del proprio retaggio culturale chiede nuovamente, con forza, un sincero momento di riflessione.

¹³⁹ Per la documentazione della Mostra di Chieti, si veda almeno: «Catalogo generale della mostra d’arte antica abruzzese in Chieti» (10 giugno-31 ottobre 1905), Chieti 1905; G. PELLICOLA (DE NICOLA), *L’Oreficeria nella Mostra d’arte antica abruzzese*, in «Rassegna d’arte», 1905; P. PICCIRILLI, *La mostra d’Arte Antica Abruzzese in Chieti*, «in Rivista abruzzese», IV, 1906.