OSSERVAZIONI SUI CICLI PITTORICI DI SAN PELLEGRINO A BOMINACO E DI SANTA MARIA AD CRYPTAS DI FOSSA IN ABRUZZO

1. L'oratorio di San Pellegrino a Bominaco

Uno studio recentissimo ha riportato la mia attenzione sul ciclo di San Pellegrino a Bominaco, indicato a ragione come uno dei più significativi e stringenti esempi del rapporto tra pitture murali e spazi liturgici e funzionali.

1) P. Piva, Introduzione, per "exempla", in L.V. Geymonat - P. Piva - F. Scirea, Pittura murale, contesto strutturale, pianificazione iconografica (esempi del XIII secolo), in P. Piva (a cura di), L'arte medievale nel contesto, 300-1300, Funzioni, iconografia, tecniche, Milano 2006, pp. 501-527, in part. 507-508. Ho iniziato ad occuparmi di Bominaco alla fine degli anni Novanta in occasione del mio dottorato di ricerca, La pittura medievale abruzzese (V-XIII secolo) e le sue componenti culturali; ringrazio Mara Bonfioli, con la quale ho frequentemente discusso le diverse problematiche di quella ricerca, e Alessandra Guiglia Guidobaldi, che mi ha indicato la strada giusta in un momento di difficoltà; altresì ringrazio Pina Belli d'Elia, Ranieri Varese, Antonio Iacobini, che hanno positivamente valutato quello studio. Un primo contributo, in versione breve e senza immagini, è stato pubblicato nell'opuscolo M. della Valle, La pittura nell'Abruzzo medievale e le sue componenti culturali tra Oriente e Occidente, Milano 2003, pp. 82-110; nascono da quel dottorato altri studi sulla pittura abruzzese: M. della Valle, Il sottarco dell'"antica cattedrale" di Teramo: problemi di iconografia e stile tra Meridione e Settentrione, in A.C. Quintavalle (a cura di), Medioevo: i modelli, Atti del Convegno internazionale di studio (Parma, 27 settembre - 1 ottobre 1999), (I convegni di Parma, 2), Milano 2002, pp. 178-188; Id., L'Abruzzo e Bisanzio: gli affreschi di Sant'Angelo a Pianella, in A. Iacobini (a cura di), Bisanzio, la Grecia e l'Italia, Atti della Giornata di studi sulla civiltà artistica bizantina in onore di Mara Bonfioli (Roma, 22 novembre 2002), Roma 2003 (numero speciale di «Foro Ellenico»), pp. 71-88; Id., Una proposta per la ricostruzione del catino absidale della chiesa di San Pietro ad Oratorium presso Capestrano, in S. Pasi (a cura di), Studi in memoria di Patrizia Angiolini Martinelli (Studi e Scavi, n.s., 10), Bologna 2005, pp. 133-145.

Quello di Bominaco è l'unico ciclo abruzzese del quale si disponga di una monografia di buon livello scientifico ², dedicata in particolare all'iconografia e alle soluzioni generali adottate nel monumento anche rispetto alle liturgie monastiche che vi si svolgevano ³.

L'interesse del piccolo oratorio (m 18,70 × 5,60) risiede soprattutto nel suo ampio e discretamente conservato ciclo di affreschi duecenteschi altamente problematici; in questa sede cercherò soprattutto di individuare e analizzare alcuni dei motivi di maggiore complessità presenti nella decorazione dell'oratorio, sia per quanto riguarda l'iconografia, che sembra peraltro esemplata su modelli di più stretta osservanza bizantina, ma con specifiche declinazioni, sia per lo stile, anche questo legato, seppur in maniera non troppo marcata, piuttosto alle convenzioni "bizantineggianti", di ambito meridionale e non, una delle più frequenti caratteristiche della

²⁾ J. Baschet, Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263), thèmes, parcours, fonctions (Images à l'appui, 5), Paris - Roma 1991. Torneremo più dettagliatamente sulle posizioni espresse da Baschet. Vd. anche dello stesso autore, Les Justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècle) (Collection des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome, 279), Paris - Roma 1993, che però dedica relativamente poco spazio ai cicli abruzzesi medievali. Oltre a questa vd. anche le altre monografie: A. De Dominicis, Bominaco e la sua abbazia. Guida storico-artistica, L'Aquila 1970; M. Dander, I tesori di Bominaco, L'Aquila 1979; S. Lo Iacono OSB, Bominaco. Insonne desiderio di Dio, fascicolo autonomo estratto dalla rivista «D'Abruzzo» 24 (inverno 1993); Id., Bominaco. Spiritualità, Cultura, Fierezza di un'Abbazia Benedettina, Bominaco 1995. Tutte queste monografie sono essenzialmente divulgative.

3) Bisogna forse dare maggior risalto al rapporto tra l'oratorio e la limitrofa chiesa di Santa Maria Assunta, edificio chiesastico maggiore nell'ambito del complesso monastico di cui anche San Pellegrino fa parte, i quali sono posizionati a formare circa un angolo di 100° l'uno con l'altro. Infatti, la porta laterale di Santa Maria Assunta si trova più o meno in asse con quella posteriore di San Pellegrino, dalla quale si entra direttamente nella zona presbiteriale dell'oratorio, indice forse di un qualche percorso interno alla comunità monastica. La porta principale di Santa Maria Assunta invece si trova in parallelo quasi perfetto con quella laterale di San Pellegrino, comunque decorata e messa in rilievo, il ché lascia probabilmente intendere, per comodità di spostamento dei fedeli, sempre nell'ambito di un recinto monastico, che questa fosse l'entrata principale dell'oratorio. La porta sulla facciatina poteva invece venire utilizzata per il reflusso dei (pochi) fedeli contenuti all'interno dell'oratorio stesso; non si dimentichi inoltre che il portico attualmente esistente davanti al piccolo edificio, e che in effetti conferisce un respiro monumentale a questa parte, deve essere cronologicamente assegnato a data assai più tarda (forse addirittura settecentesca). Santa Maria Assunta purtroppo non conserva brani pittorici significativi, e quei pochi che ci sono appaiono certamente assai tardi. Conserva invece importanti testimonianze di arredi liturgici e di scultura in funzione architettonica della quale non sarà possibile trattare in dettaglio: vd. I.C. Gavini, Storia dell'architettura in Abruzzo, I-II, Milano - Roma s.d. [ma 1927], I, pp. 73-81; M. Moretti, Architettura medievale in Abruzzo dal VI al XVI secolo, Roma 1971, pp. 43-53; P. Favole, Abruzzo e Molise (Italia Romanica, 11), pp. 49-56; F. Gandolfo, La cattedra di Santa Maria Assunta a Bominaco, «Abruzzo» 31 (1993), pp. 141-156. Più di recente Id., Scultura medievale in Abruzzo. L'età normanno-sveva, Pescara 2004, pp. 109-111.

pittura medievale abruzzese che ho già cercato, in altri contesti, di mettere debitamente in luce negli studi citati *supra* in nota. Tenterò anche di notare e precisare molti tra gli spunti più originali presenti nell'oratorio, sul quale dovrà comunque aprirsi in futuro un dibattito critico, fin qui, in pratica, sempre sostanzialmente eluso dagli studiosi.

1.1. La vicenda storica

Le vicende del monastero benedettino di Bominaco, situato a circa 1000 metri d'altitudine, non lungi dall'antico tracciato della Claudia Nova (a una trentina di chilometri dall'Aquila) sono note, seppur per sommi capi. Sorto probabilmente sotto l'egida di Farfa, viene donato nel 1093 al vescovo di Valva, nonostante l'opposizione dei monaci. Inizia così una lunga contesa per il primato tra vescovi e abati, che si conclude solo nel 1343; neanche vent'anni dopo la diocesi di Valva viene smembrata e Bominaco assegnato alla nuova diocesi dell'Aquila. Il monastero viene poi saccheggiato e semi-distrutto da Braccio da Montone nel 1423 e non recupererà più il prestigio e la ricchezza precedenti ⁴.

Di contro, alcuna fonte sembra riferirsi esplicitamente all'oratorio di San Pellegrino e nulla se ne saprebbe se non fosse per le due iscrizioni ancora conservate nel monumento dalle quali si apprendono la data, il 1263, e il nome del committente, l'abate Teodino (per un breve periodo anche vescovo di Valva), nonché un mitico fondatore, denominato «re Carlo» ⁵. Paradossalmente dunque il piccolo edificio, e quindi il suo ciclo di affreschi,

- ⁴) Per un più dettagliato esame delle fonti storiche, assai meno univoche di quanto questo rapido lineamento può far apparire, vd. Baschet, *Lieu sacré* cit., pp. 12-24. Di recente vd. M. Di Clemente, *L'abbazia benedettina di Santa Maria e San Pellegrino Martire in Bominaco: lineamenti storici*, Sulmona 2005.
- ⁵⁾ Un'iscrizione si trova sul rosoncino che fiancheggia la porta posteriore del monumento: M. BIS: C. SEXDECIES TERNIS HEC A REGE CAROLO FUNDATA AB ABBATE TEODINO. La seconda si trova invece all'interno, sui plutei della recinzione presbiteriale: H. DOMUS A REGE CARULO FUIT EDIFICATA ADQ. P. ABBATEM TEODINUM STAT RENOVATA-CURREBA ... NNI DNI TUNC MILLE CC ET SEXAGINTA TRES LECTO ... DICITO GENT ... (trascrizioni J. Baschet, da E. Carli). Tali iscrizioni, delle quali non sembra di dover dubitare, provano dunque data e committente. Nel «re Carlo», P. Piccirilli, L'Abruzzo monumentale, «Rivista Abruzzese di Storia ed Arte» 3, 7 (1899), pp. 3-30, in part. 15-21, riconobbe Carlo I d'Angiò, che però, purtroppo, giunse nel Mezzogiorno l'anno successivo, come già puntualizzò immediatamente E. Bertaux, Due tesori di pitture medievali, ivi, 4, 11-12 (1900), pp. 107-129, in part. 114-129, che preferì riconoscervi, chissà perché, Carlo il Calvo. Per quanto leggendaria sia tale fondazione, almeno a giudicare da una notizia riportata dal Chronicon Volturnense questa sembra dover essere attribuita a Carlomagno che, secondo quella fonte, fu visitato in sogno da un «pellegrino» mentre riposava in un luogo detto «Septifonte», tra Amiterno e Valva.

la cui esecuzione appare certamente contestuale alla costruzione, sono addirittura datati *ad annum*.

1.2. Descrizione degli affreschi

Per chiarezza d'esposizione ricordo che nell'edificio sono in realtà presenti ben quattro cicli differenti.

Quello dell'Infanzia di Cristo: Annunciazione e Visitazione, Natività, Annuncio ai pastori, i Magi da Erode, l'Adorazione dei Magi, Presentazione al tempio.

Quello della Passione di Cristo: l'Entrata a Gerusalemme e la Lavanda dei piedi, l'Ultima cena, la Cattura di Cristo e il Tradimento di Giuda, il Giudizio, la Flagellazione, la Discesa dalla Croce, la Deposizione nel sepolcro, il Pellegrino di Emmaus (la Crocifissione manca). Tutte queste scene non sono disposte in maniera rigorosamente conseguenziale sulle pareti dell'oratorio ma seguono una logica diversa non ancora ben chiarita.

Vi è poi, conservato solo parzialmente, un ciclo della Vita di San Pellegrino. Tale Santo, che un'iscrizione definisce siriaco, non è noto altrimenti all'agiografia e all'iconografia. Infine, abbiamo il ciclo dei Mesi, alternato ad un calendario liturgico decorato dai Segni zodiacali ⁶.

La decorazione è poi completata da alcuni elementi sparsi ma appartenenti al Giudizio universale, l'Agnello, San Pietro con le chiavi, San Michele che pesa le anime, le anime nel seno dei Patriarchi (il Paradiso), l'Inferno, e da una nutrita serie di personaggi, Profeti e Santi, rappresentati a tutta figura, a mezzo busto, nei clipei, che comprendono sia i Santi "tradizionali" abruzzesi, Sant'Onofrio o San Cristoforo, gigantesco, sia quelli più moderni, come San Francesco; l'unico al quale sia stato dedicato un pannello narrativo è invece San Martino di Tours, a cavallo, che divide il mantello con il povero.

Non è poi da trascurare il repertorio decorativo, assai originale, che incornicia le scene e ricopre senza soluzione di continuità le membrature e tutte le superfici disponibili, con ampio utilizzo anche di quell'elemento

6) Baschet ritiene di potervi riconoscere anche un mini-ciclo di Carlomagno, mitico fondatore dell'abbazia, vd. pp. 101-106, purtroppo molto rovinato e in gran parte illeggibile. Tale ipotesi è, peraltro, interessante e corrobora l'ipotesi di una certa diffusione in Abruzzo del ciclo carolingio. Vorrei aggiungere inoltre che tali cicli non erano del tutto assenti dalla decorazione monumentale, anche in Italia: vd. F. de' Maffei, *Riflessi dell'epopea carolingia nell'arte medioevale: il ciclo di Ezechiele e non di Carlo a Santa Maria in Cosmedin e l'Arco di Carlo Magno a Roma*, in *La poesia epica e la sua formazione*, Atti del Convegno internazionale dell'Accademia dei Lincei (Roma, 28 marzo - 3 aprile 1969), Roma 1970, pp. 351-386.

di antica tradizione che potremmo chiamare merlo scalinato ⁷, relativamente presente nei cicli abruzzesi, ad esempio Capestrano o Santa Giulia di Bazzano.

1.3. La letteratura critica

La lunga vicenda critica del ciclo di Bominaco ha inizio, sostanzialmente, con la confusa menzione del Bindi ⁸.

Uno studio più attento è, quindi, quello del Piccirilli ⁹, teso in particolar modo a chiarire il quadro storico del monumento, con solo pochi accenni alle pitture. Queste vengono poi accuratamente descritte e presentate, per la prima volta, nella stessa sede, dal Bertaux ¹⁰, il quale ritiene che nel ciclo si mescolino «ricordi bizantini assai indiretti e sformati» e «contraddizioni strettamente italiane». Viene in questa occasione già ipotizzato un qualche rapporto di parentela con Fossa.

Bertaux torna in seguito sulle pitture di Bominaco senza però modificare la sua precedente impostazione ¹¹. Gli affreschi suscitano anche l'interesse del van Marle ¹², che ne dà un giudizio sostanzialmente positivo, scorgendovi per primo un qualche nesso con i mosaici siciliani. Meno positivo invece il parere di Pietro Toesca ¹³, secondo cui gli affreschi di Bominaco (insieme a quelli di Fossa e Ronzano) sono «di fattura ordinaria».

- ⁷) Con A. Guiglia Guidobaldi, Scultura costantinopolitana del VI secolo: i capitelli reimpiegati nella medresa della moschea di Davut Pasha, in C. Barsanti A. Guglia Guidobaldi A. Iacobini (a cura di), Atti della Giornata di studio del Gruppo Nazionale di Coordinamento C.N.R. «Storia dell'Arte e della Cultura Artistica Bizantina» (Milion, 1), Roma 1988, pp. 231-255, in part. p. 241. La studiosa è tornata di recente su questi capitelli, dei quali uno potrebbe non trovarsi più nella sua collocazione originaria, in Ead., Ancora sui capitelli della Medrese di Davud Paṣa a Istanbul, in Mélanges Jean-Pierre Sodini (Travaux et Mémoires, 15), Paris 2005, pp. 455-464.
- 8) V. Bindi, *Monumenti storici e artistici degli Abruzzi*, I-II, Napoli 1889, introd. storica di F. Gregorovius, I, pp. 834-839: non si fa qui però menzione esplicita di San Pellegrino e si parla piuttosto di Santa Maria Assunta, anche se l'affermazione secondo la quale «la chiesa è adorna di pitture e di magnifici affreschi» testimonia della confusione del Bindi a proposito del complesso di Bominaco.
 - 9) Piccirilli, L'Abruzzo monumentale cit., 3, 7 (1899), pp. 3-30, in part. 15-21.
 - 10) Bertaux, Due tesori di pitture medievali cit., pp. 107-129, in part. 114-129.
- ¹¹) Id., *L'Art dans l'Italie méridionale*, I-III, Paris Roma 1968 (1^a ed. 1903), I, pp. 290-296. Inoltre «aucun des détails orientaux qui sont présents dans les fresques de Bominaco ne suppose l'imitation directe d'un modèle byzantin». Per il calendario e per il San Cristoforo si ipotizzano dipendenze da modelli nordici, quali ad esempio i portali dei Mesi di alcune cattedrali italiane e francesi.
- ¹²) R. van Marle, *The development of the Italian schools of painting*, I, Den Haag 1923, p. 451.
 - ¹³) P. Toesca, Il Medioevo, I-III, Torino 1927, II, pp. 997-998.

Dopo la rapidissima menzione del Gavini ¹⁴, che nota solo come nell'interno del piccolo oratorio deve «predominare l'elemento pittorico», abbiamo il fondamentale contributo di Carli, che scrive dopo i restauri ultimati «ai primi del 1938» ¹⁵. Lo studioso fa un'analisi lucida degli affreschi e ne pubblica per primo le fotografie. Distingue poi l'opera di tre principali maestri, distinzione in seguito accettata fino in tempi recenti da quasi tutti i successivi studiosi (seppur con diverse sfumature).

Il primo maestro è il «Maestro della Passione»: di lui si sottolinea il carattere ritardatario, immune da cadenze gotiche e accenti d'«arte oltremontana», ben inserito nella tradizione benedettina; operante secondo schemi bizantineggianti ma ove il contatto con la cultura romanica appare comunque prevalente; in qualche rapporto con uno dei maestri attivi ad Anagni e a Saccargia in Sardegna. Il secondo maestro è il «Maestro dell'Infanzia di Cristo»: di lui si mette in luce la maggiore fedeltà al gusto bizantino e bizantineggiante; non sarebbe però, comunque, privo di accenni settentrionali e di un qualcosa che sa «già di gotico». Il terzo maestro è invece il cosiddetto «Miniaturista»: personalità minore di più difficile collocazione culturale, anche se nel suo calendario si può notare una derivazione dalle miniature protogotiche. I tre maestri, infine, nei quali, «in diversa misura concorrono echi bizantini, romanici e goticheggianti», rappresenterebbero «tre distinti momenti di una tradizione ormai prossima ad estinguersi».

Il quadro di riferimento così ben costruito dal Carli segna tutta la ricerca successiva intorno al ciclo abruzzese che però sembra suscitare, per il momento, solo un modesto interesse presso gli studiosi, a cominciare proprio dal Bologna. Tale autore, infatti, liquida Bominaco con due brevi e distanti paragrafi, prima cogliendo in esso un tenue riflesso di Sant'Angelo in Formis, poi affermando che le sue parti più vive sono quelle goticheggianti ¹⁶.

Rotili si pone su questa falsariga, sottolineando la dipendenza di Bominaco dalle pitture di Foroclaudio, ma anche dalla cultura francese e dalle sue nuove «inflessioni gotiche» ¹⁷. La de' Maffei è invece la prima a respingere con decisione il collegamento con l'"ambiente benedettino",

¹⁴⁾ Gavini, Storia cit., I, pp. 395-400.

¹⁵) E. Carli, Affreschi benedettini del XIII secolo in Abruzzo, «Le Arti» 1 (1938-1939), pp. 442-463, in part. 446-452, 455-463; ripubblicato, con aggiornamenti, in Id., Arte in Abruzzo, Napoli 1998, pp. 15-47.

¹⁶) F. Bologna, *La pittura italiana delle origini*, Roma - Dresden 1978 (1^a ed. Dresden 1963), pp. 43, 88.

¹⁷) M. Rotili, *Le origini della pittura italiana*, Bergamo 1963, p. 50. Questo starebbe a dimostrare che «il travaglio con il quale il volgare pittorico giunse a maturazione fu anche nel Mezzogiorno ampio ed intenso». Nel successivo intervento del 1966, Id., *La pittura romanica nell'Italia centro-meridionale* (I Maestri del Colore, 210), Milano 1966, s.n.p., si ribadisce lo stesso parere, improntando più esplicitamente da Bologna la, seppur remota, dipendenza da Sant'Angelo in Formis.

ravvisandovi piuttosto caratteri vicini al gotico ¹⁸. Allo stile di Sant'Angelo in Formis fa invece ancora riferimento la certo assai fuggevole menzione del Demus ¹⁹.

Ben più ampio spazio è quello che il Matthiae dedica al ciclo di Bominaco ²⁰, anche se poco aggiunge a quanto detto dal Carli. Di rilievo però la notazione secondo cui interesse maggiore di chi operò nell'oratorio fu l'"impaginazione" degli affreschi più che il loro stesso contenuto, pure legato all'iconografia e agli stilemi bizantini, soprattutto per quanto riguarda il Maestro dell'Infanzia di Cristo. Per quello della Passione, il Matthiae, pur non negando i moduli bizantini preferisce scorgervi rapporti umbri, ad esempio con le pitture duecentesche dei Santi Giovanni e Paolo a Spoleto. Per il San Martino viene invece avanzato un puntuale confronto con una tavola del Museo Episcopale di Vic. Per il Calendario, si nota la compresenza di più tradizioni, la bizantina, la francese (Nôtre-Dame di Parigi, Amiens), la romana (Oratorio di San Silvestro ai SS. Quattro Coronati). In sostanza, però, lo studioso preferisce mettere l'accento sulla modesta differenza riscontrabile tra le pur diverse mani riconoscibili a Bominaco, piuttosto che sulle loro caratteristiche distintive.

Il Pace tratta in più occasioni di Bominaco: dall'esame dei cartigli tenuti in mano dai Profeti e da altri personaggi scaturisce un severo giudizio sullo scarso livello della cultura teologica degli artisti attivi nell'oratorio; i modi stilistici sarebbero invece provinciali e «di lontana origine monrealese», oppure legati alle «viciniori esperienze umbre» ²¹. Solo generiche puntualizzazioni nei successivi interventi ²².

Abbastanza tradizionale anche la posizione del Lehmann-Brockhaus, che però pensa di poter riconoscere nel secondo Maestro il pittore principale, dotato di maggiore talento ²³, così come quella del Favole ²⁴ e del

- ¹⁸) F. de' Maffei, s.v. Romanico, pittura, in Enciclopedia Universale dell'Arte, XI, Roma 1963, coll. 811-821, in part. col. 819.
 - ¹⁹) O. Demus, Romanische Wandmalerei, München 1968 (3^a ed. 1992), p. 55.
 - ²⁰) G. Matthiae, Pittura medievale abruzzese, Roma 1969, pp. 31-44.
- ²¹) V. Pace, *Precisazioni sugli affreschi dell'Oratorio di San Pellegrino a Bominaco*, «Commentari», n.s., 21 (1970), pp. 291-297; Pietro in effetti porta inscritto nel cartiglio un brano della I *Lettera* di San Paolo ai Corinzi. Questo, oltre che rivelare scarsa cultura teologica, sembra anche dimostrare che tali nessi testo-parola-immagine, così cari, ad esempio, all'arte bizantina o a quella "cassinese", hanno perso ormai qualunque valenza altra dal puro senso di decorazione del cartiglio, che non poteva comunque essere lasciato in bianco.
- ²²) Id., Aggiornamento a [©]L'art dans Italie méridionale [©] di E. Bertaux, IV, Paris Roma 1978, pp. 497-517, in part. 503-505; Id., Pittura del Duecento e del Trecento in Abruzzo e Molise, in E. Castelnuovo (a cura di), Il Duecento e il Trecento (La pittura in Italia), II, Milano 1986 (1ª ed. 1985), pp. 443-450; ulteriore collegamento con Monreale ma anche con i costoloni della chiesa inferiore del San Francesco ad Assisi.
- ²³) O. Lehmann-Brockhaus, *Abruzzen und Molisen. Kunst und Geschichte* (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, XXIII), München 1983, pp. 183-186.
 - ²⁴) Favole, *Abruzzo* cit., p. 50.

Willemsen ²⁵. Anche l'Andaloro esprime un parere fortemente positivo sul ciclo di Bominaco, di natura composita ed eterogenea, ritenuto un «crogiolo», «una riserva, un serbatoio» per lo svolgimento della pittura nei decenni successivi ²⁶.

In seguito, l'Abbate ritiene di poter ravvisare nel ciclo di Bominaco «tematiche figurative più espressamente gotiche» ²⁷.

Da ultima, a quanto mi consta, Vinni Lucherini si confronta con il ciclo di Bominaco ripercorrendone la vicenda critica ed inserendolo in un quadro di riferimento che da Monreale arriva alle esperienze romane della prima metà del Duecento, quadro di riferimento che mi sembra sostanzialmente condivisibile ²⁸.

1.4. Gli studi monografici

È opportuno ora dare conto più partitamente delle già citate monografie. Le prime due, del De Dominicis e della Dander, sono lavori accurati ma di modesto respiro, che non introducono novità sostanziali anche se, soprattutto nella Dander, traspare chiaramente un certo rifiuto dell'impostazione tradizionale delle tre mani (probabilmente sulla scia del Matthiae), peraltro in massima parte ancora accettata. Più interessante il regesto degli interventi di restauro noti, che, solo tra il 1932 e il 1979, assommano a otto (e un ulteriore restauro era ancora in corso, come ho potuto constatare de visu, nel 1998) ²⁹.

I due studi monografici del Padre Lo Iacono, di contro, hanno maggiori ambizioni, soprattutto al fine di sottolineare ed esaltare il ruolo e il contributo dell'Ordine benedettino in Abruzzo. Al di là però delle ricche e belle illustrazioni, dell'accurata descrizione e delle abbondanti note, utili alla

- ²⁵) R. Willemsen, *Die Abruzzen* (DuMont Kunst-Reiseführer), Köln 1990, p. 143.
- ²⁶) M. Andaloro, s.v. *Abruzzo*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, I, Roma 1991, pp. 60-73, in part. p. 70. Si tenta qui di precisare meglio le caratteristiche dei tre maestri principali (e delle loro botteghe), talvolta anche in netto contrasto con le posizioni tradizionali. Quello della Passione è fondamentalmente di cultura moderna; quello dell'Infanzia si avvale di un'impaginazione "antica" con residui di elaborazioni iconografiche di ascendenza cassinese; quello del calendario è aggiornato e colto, con coloriture umbre e punte di cultura sveva. Vd. anche Ead., *Studi sull'arte medievale in Abruzzo*, in I. Carlettini (a cura di), *Dispense dei Corsi, a.a.* 1987-1988; 1988-1989, Università degli Studi di Chieti, Chieti 1990, pp. 40-41.
- ²⁷) F. Abbate, Storia dell'arte nell'Italia meridionale, I. Dai Longobardi agli Svevi, Roma 1997, p. 254.
- ²⁸) V. Lucherini, *Una proposta "romana" per gli affreschi duecenteschi di San Pellegrino a Bominaco (L'Aquila*), «Napoli Nobilissima», s. V, 1 (2000), pp. 163-188.
- ²⁹) Vd. Dander, *I tesori di Bominaco* cit., p. 30, per i restauri a Santa Maria Assunta; pp. 30-34, per quelli a San Pellegrino.

comprensione piuttosto dell'universo monastico, il contributo scientifico appare modesto, e legato ai consueti stereotipi pellegriniani.

L'unico lavoro, dunque, degno di nota è in effetti quello del Baschet, e ad esso, in quanto testo di riferimento, si rimanda per l'analisi delle diverse problematiche dell'edificio. Non tutte le considerazioni e le conclusioni dello studioso francese appaiono però pienamente condivisibili, ed è possibile fin d'ora fare una serie di osservazioni e di proposte diverse.

Lieu sacré, lieu d'images è sostanzialmente uno studio iconograficoiconologico ³⁰ che, attraverso questa specifica metodologia, talora spinta
all'estremo, cerca di dar conto delle tante anomalie della composizione
generale, della decorazione, della scelta dei cicli, della loro struttura interna,
della loro disposizione apparentemente casuale sulle pareti. Non alieno da
squilibri, ma ciò appare quasi ineluttabile nel caso di un monumento di tale
complessità, lo studio è invece molto accurato nella descrizione e nell'interpretazione delle diverse scene, e solo in parte falsato da premesse ideologiche
non accettabili quali quella relativa all'«indéniable rudesse des fresques» o
quella secondo cui Bominaco «ne bénéficie pas d'une tradition intellectuelle
ou d'un rayonnement spirituel particulièrement remarquables» ³¹.

Infatti gli affreschi sono sostanzialmente di buona qualità e il quadro di riferimento culturale certamente molto ampio, come è normale nel mondo medievale ove l'insegnamento e il modello dei grandi cicli che decoravano i principali monumenti della Cristianità, grazie anche alla capillare diffusione degli ordini monastici e alla mobilità degli artisti e delle botteghe, può essere agevolmente ravvisato anche in centri minori, apparentemente più isolati, quale, ad esempio, appunto Bominaco ³².

1.5. Il ciclo dell'Infanzia di Cristo

In maniera metodologicamente corretta, le diverse scene vengono analizzate secondo i cicli che concorrono a formare, con rilievo particolare assegnato a quello dell'Infanzia, attraverso l'esame dei precedenti iconografici e dei possibili confronti. Solo, l'interpretazione iconologica appare spinta troppo all'eccesso e va dunque presa, almeno a mio avviso, con molta cautela. A titolo esemplificativo propongo qui un solo caso. La prima immagine discussa è quella dell'Annunciazione (*Fig. 1*), ove, nel contesto architettonico che inquadra la scena, appaiono una colonna

³¹) Baschet, *Lieu sacré* cit., pp. 10-11.

³⁰) L'aspetto stilistico è deliberatamente posto in second'ordine.

³²) Non è dunque così significativo che Bominaco non sia «ni Saint-Pierre de Rome, ni Monreale, ni Assise» (*ivi*, p. 10).

con capitello e una porta. Opinione dello studioso è che la colonna sia simbolo di collegamento tra cielo e terra (e può andare), nonché «frontière surmontée» che simboleggia «le mystère de l'Incarnation», e qui evidentemente ci si spinge troppo in là con le interpretazioni. La porta invece col suo colore rosso evoca «le sang et la chair au sein desquels le principe divin vient se loger». Interpretazioni certo possibili, ma non dimostrabili e non dimostrate, così come ne sono possibili molte altre: ad esempio, la colonna, bianca con lumeggiature rosacee (non rossa come sostiene l'autore) e la porta potrebbero onorare Maria attraverso la traduzione in immagine di due dei molteplici appellativi della Vergine, rispettivamente *Turris eburnea e Ianua caeli* ³³. In ogni caso, il forte contributo bizantino, nel ciclo dell'Infanzia ma anche negli altri, si veda come epitome la Natività ³⁴, mediato probabilmente da Monreale e dalla Campania ³⁵, viene messo in rilievo come merita. Nessun accenno invece ai cicli assisiati ³⁶ e

- ³³) Cfr. *ivi*, pp. 26-29. Vd. le complessità interpretative di quest'immagine, letta attraverso uno studio approfondito dei Padri della Chiesa, in I. Zervou Tognazzi, *Teologia visiva*, Città di Castello 2003, pp. 91-98. Qui il rosso, del filo di porpora tessuto dalla Vergine, è allusione al sangue della Madre che tesse il corpo del Figlio. Questo testo è una confutazione appassionata del ruolo degli Apocrifi nell'ambito della tradizione iconografica cristiana, soprattutto d'Oriente, ruolo che viene sostanzialmente negato. Più nel solco della tradizione, e con un'enfasi addirittura eccessiva, si muove D.R. Cartlidge J.K. Elliot, *Art and the Christian apochrypha*, London New York 2001.
- ³⁴) Per questa iconografia vd. il rimando all'ancora fondamentale G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV, XV et XVI siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, 109), Paris 1960 (1ª ed. 1916), pp. 93-114, peraltro con confronti che risalgono fino alle ampolle di Monza e Bobbio.
- ³⁵) Gli esempi classici dei monumenti siciliani, per di più non troppo lontani in data, sono comunque calzanti, così come il riferimento agli affreschi della cripta dell'Annunciata di Minuto, presso Amalfi: vd. R.P. Bergman, *The frescoes of Santissima Annunciata in Minuto (Amalfi)*, in W. Tronzo I. Lavin (eds.), *Studies on art and archaeology in honor of E. Kitzinger on his seventy-fifth birthday*, «Dumbarton Oaks Papers» 41 (1987), pp. 71-83, datati intorno al 1200 e certamente più bizantineggianti.
- ³⁶) D'altronde il Baschet aveva esplicitamente negato questo contatto. Ad Assisi, invece, nella chiesa inferiore di San Francesco troviamo proprio un ciclo della Passione di Cristo, comprendente sicuramente, come a Bominaco, la Deposizione, il *Threnos*, la Cena di Emmaus (e altre scene più discusse), per di più dalla forte intonazione bizantineggiante, attribuito convenzionalmente al Maestro di San Francesco e datato intorno al 1260 (dunque gli stessi anni di Bominaco): vd. A. Cadei, *Le prime immagini*, in *San Francesco. Testimonianza artistica. Messaggio evangelico*, Milano 1991, pp. 77-117, in part. 102-117. Per la sporadica bibliografia relativa a questo pur importante Maestro vd. J. Poeschke, *Der "Franziskusmeister" und die Anfänge der Ausmalung von San Francesco in Assisi*, «Mitteilungen des Kunsthistorisches Instituts in Florenz» 28, 2 (1983), pp. 125-170; S. Romano, *Pittura ad Assisi 1260-1280. Lo stato degli studi*, «Arte Medievale» 2 (1984), pp. 109-141; F. Todini, *La pittura in Umbria dal Duecento al primo Cinquecento*, I-II, Milano 1989, I, pp. 184-185; II, figg. 38-47. Nel volume di S. Romano, *La basilica di San Francesco ad Assisi*, Roma 2001, si ripubblica, con aggiornamento bibliografico, il saggio dell'autrice *Le storie parallele di Assisi: il Maestro di*

romani ³⁷ del Cristo e della Vergine, almeno in parte cronologicamente contigui, che pure potrebbero costituire materia di confronto, soprattutto

San Francesco, pp. 15-48, già uscito in «Storia dell'Arte» 44 (1982), pp. 63-81. Alla studiosa non sfuggono certo i forti rapporti con l'Oriente bizantino e franco del post-1204. Nell'abside maggiore troviamo invece storie dell'Infanzia e della morte della Vergine, assai meno rapportabili ai casi abruzzesi: l'Annuncio a Gioacchino, l'Offerta di Gioacchino al tempio, la Natività della Vergine, lo Sposalizio di Maria, il Commiato della Vergine dagli Apostoli, la Morte della Vergine, l'Assunzione nel trono di Cristo. Realizzate certamente dopo il Capitolo di Assisi del 1269, nel quale si stabilì di dare rilievo al culto di Maria, tali storie, più o meno unanimemente attribuite a Cimabue, sono di più discussa datazione, anche se gli anni ottanta-novanta del Duecento appaiono il momento più probabile: A.M. Romanini, Gli affreschi, in San Francesco. Testimonianza artistica cit., pp. 121-185, in part. p. 146, si riferisce ai pontificati di Niccolò III e Niccolò IV, e cioè tra il 1277-1292; L. Bellosi, Cimabue, Milano 1998, p. 163, pensa di poter limitare i termini cronologici al 1288-1290. Vd. anche M. Cordaro, L'abside della basilica superiore di Assisi. Restauro e ricostruzione critica del testo figurativo, in A.M. Romanini (a cura di), Roma Anno 1300, Atti della IV Settimana di studi di Storia dell'arte medievale dell'Università degli Studi di Roma «La Sapienza» (19-24 maggio 1980), (Medievalia, 1), Roma 1983, pp. 119-127. Vd. di recente P.G. Ruf, Die Fresken der Oberkirche San Francesco in Assisi. Ikonographie und Theologie, Regensburg 2004, in part. il capitolo «Das Marienleben in der Apsis», pp. 46-73, con belle immagini dei soggetti sopracitati, qui assegnati a Cimabue e datati «um 1280», p. 46. Per una prospettiva del tutto particolare su Assisi, segnatamente per il ciclo francescano e i suoi metodi di produzione, vd. B. Zanardi, Il cantiere di Giotto. Le Storie di San Francesco ad Assisi, Milano 1996. Di recente vd., in generale sull'arte "francescana" ma senza alcuna menzione dei pur interessanti casi abruzzesi, W.R. Cook (ed.), The art of the Franciscan order in Italy (The Medieval Franciscans, I), Leiden - Boston 2005, raccolta di saggi soprattutto incentrati su Assisi, a questo proposito, in particolare M. Aronberg Lavin, Cimabue at Assisi: the Virgin, the "Song of Songs", and the Gift of Love, pp. 95-112. Per le storie, diciamo così, non canoniche, di Maria, vd. J. Lafontaine-Dosogne, Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident, I-II (Académie Royale de Belgique. Mémoires de la Classe des Beaux-Arts, 2e série, t. XI, fasc. 3), Bruxelles 1964 (ed. anast. con aggiornamenti 1992); O. Sinding, Mariae Tod und Himmelfahrt, I-II, Christiania 1903, e il recente C. Schaffer, Koimesis der Heimgang Mariens (Studia Patristica et Liturgica quae edidit Institutum Liturgicum Ratisbonense, 15), Regensburg 1985, più attento alle fonti teologiche e leggendarie ma comunque assai riccamente illustrato.

³⁷) A Roma abbiamo nel secondo Duecento due importanti cicli mariani (e implicitamente dell'Infanzia di Cristo). Quello di Santa Maria in Trastevere comprende: Natività di Maria, Annunciazione, Natività di Gesù, Adorazione dei Magi, Presentazione al tempio, Dormizione di Maria; le quattro scene anche cristologiche occupano il cilindro absidale, mentre la Natività di Maria e la Dormizione della Vergine sono spinte all'esterno dei piedritti dell'arco absidale. Assegnato con certezza a Cavallini, viene ora datato agli ultimissimi anni del secolo, appena a ridosso del Giubileo del 1300: V. Tiberia, *I mosaici del XII secolo e di Pietro Cavallini in Santa Maria in Trastevere: restauri e nuove ipotesi*, Todi 1996, pp. 130-131 ss. Vd. anche A. Tomei, *Pietro Cavallini*, Cinisello Balsamo 2000, pp. 22-51. A Santa Maria Maggiore, invece, il posto centrale è occupato dalla Dormizione della Vergine, probabilmente perché in rapporto, come ad Assisi, con la soprastante Regina in Paradiso, mentre le altre scene del catino absidale sono: Annunciazione, Natività di Gesù, Adorazione dei Magi, Presentazione al tempio. Il ciclo si data al 1296: A. Tomei, *Jacobus Torriti pictor*, Roma 1990, p. 100. Anche a Bominaco abbiamo Annunciazione, Natività di Gesù, Adorazione dei Magi, Presentazione al tempio, alle quali si aggiungono la Visitazione, cfr. K. Vincke,

iconografico e di clima artistico: si vedano l'impostazione di alcune scene ³⁸, le architetture, per così dire, proto-paleologhe, in stretto rapporto con i personaggi che incorniciano ³⁹ (ma vorrei fare qui anche un non troppo peregrino rimando alla pittura "crociata", si veda in particolare Betlemme ⁴⁰), l'analogia di certi motivi decorativi, ad esempio la veste chiara della Vergine, a losanghe e gemme, con l'analogo tessuto che orna la stanza in cui ha luogo la Natività di Maria nel ciclo trasteverino ⁴¹.

Die Heimsuchung. Marienikonographie in der italienischen Kunst bis 1600 (Dissertationen zur Kunstgeschichte, 38), Köln - Weimar - Wien 1997, e la Strage degli Innocenti, per di più realizzate secondo i medesimi caratteri iconografici bizantineggianti. Visto che Assisi è del 1280-1290 circa, Santa Maria Maggiore del 1296, Santa Maria in Trastevere della fine del Duecento, il ciclo abruzzese, con la sua datazione al 1263, apparirebbe il più antico dei cicli mariani e dell'Infanzia di Cristo del secondo Duecento, e tutto sommato già ben formato, dipendendo esso, come per certi versi quelli romani, dai cicli siciliani e, solo latamente, da quelli delle grandi basiliche paleocristiane e loro dirette filiazioni.

³⁸) Il ciclo dell'abside maggiore assisiate e quelli romani sono mariani, quello di Bominaco piuttosto cristologico, così come quello della Passione della chiesa inferiore di San Francesco; si vedano dunque le scene, Annunciazione, Natività, Adorazione dei Magi, Presentazione al tempio, in cui i due cicli coincidono e che comunque, per la loro canonicità, hanno normalmente una collocazione di un certo rilievo anche nei cicli esclusivamente mariani. Il ciclo della Passione di Assisi è più esplicitamente legato ai canoni rappresentativi bizantini: si veda ad esempio il *Threnos*, con il corpo scuro del Cristo deposto in terra, con le braccia incrociate, sullo sfondo bianchissimo del lenzuolo-pietra tombale, evidente richiamo ad un telo sindonico, o piuttosto agli *Epithaphioi* che ricoprono gli altari ortodossi.

³⁹) Vd. O. Demus, *The style of the Kariye Djami and its place in the development of Palaeologan art*, in P. Underwood (ed.), *The Kariye Djami*, IV. *Studies in the art of the Kariye Djami and its intellectual background*, London 1975, pp. 107-160, in part. «Architecture-Landscape-Composition», pp. 118-127. Vd. anche, per completare il quadro fornito nelle precedenti note, J. Lafontaine-Dosogne, *Iconography of the Cycle of the Life of the Virgin*, ivi, pp. 163-241.

⁴⁰) Si pensi in particolare alle architetture delle immagini dei Concili ecumenici e provinciali eseguiti nella chiesa della Natività a Betlemme. Si tratta in effetti di architetture composte di tre elementi: uno più ampio al centro, generalmente cupolato; due più piccoli ai lati, cupolati o coronati da edicolette. Tali decorazioni e le altre esistenti nella chiesa vengono ora normalmente datate al 1167-1169: G. Kühnel, Wall painting in the Latin kingdom of Jerusalem (Frankfurter Forschungen zur Kunst, 14), Berlin 1988; in particolare per i mosaici vd. Id., Neue Feldarbeiten zur musivischen und malerischen Ausstattung der Geburts-Basilika in Bethlehem, «Kunstchronik» 37 (1984), pp. 507-513; Id., Das Ausschmückungsprogramm der Geburtsbasilika in Bethlehem. Byzanz und das Abendland in Königreich Jerusalem, «Boreas» 10 (1987), pp. 133-149. Non sembra però si possa escludere del tutto una loro almeno parziale, i Concili provinciali, esecuzione già nel VII secolo: vd. quanto proposto in diverse occasioni da H. Stern, da ultimo in Nouvelles recherches sur les images des Conciles dans l'Église de la Nativité à Bethléem, «Cahiers Archéologiques» 3 (1948), pp. 82-105, e Encore les mosaïques de l'Église de la Nativité à Bethléem, «Cahiers Archéologiques» 9 (1957), pp. 141-145. Per una sintesi generale della questione vd. J. Folda, The art of the Crusaders in the Holy Land, 1089-1187, Cambridge - New York - Melbourne 1995, in part. pp. 347-378 per le decorazioni musive e pittoriche della chiesa della Natività a Betlemme.

⁴¹) Ĉfr. Tiberia, *I mosaici del XII secolo* cit., tav. XXII. È indubbio anche il richiamo, sottolineato parzialmente già dal Baschet, *Lieu sacré* cit., p. 27, particolarmente, però, in

1.6. Il ciclo della Passione di Cristo

Anche il ciclo della Passione ⁴² ha certamente dei precedenti nel mondo bizantino, sia di carattere generico che di carattere immediato, e vorrei proporre un più preciso confronto per l'Apostolo di destra che si leva il sandalo (*Fig.* 2), nel pannello della Lavanda dei piedi in controfacciata, con la ben nota icona di Mosè davanti al Roveto ardente del Convento di Santa Caterina al Sinai, fine XII secolo (*Fig.* 3), della quale l'affresco abruzzese sembra ripetere esattamente il modello ⁴³.

Ma, al di là di tali cifre, seppur notevoli, in questo ciclo sembra piuttosto prendere piede un discorso più occidentale, caratterizzato, a livello generale, dalla semplificazione delle iconografie, realizzata soprattutto attraverso la messa in scena solo degli attori principali, con l'omissione pressoché totale dei comprimari (angeli, pie donne, soldati etc.). Anche la componente emotiva si accentua, come ben esemplificato dall'Ultima Cena, immagine assai pregnante, che, come è stato già rilevato, unisce il tradizionale posizionamento paleocristiano e bizantino del Cristo al capo sinistro della tavola, con la tavola rettangolare e non semilunata, di tradizione occidentale ⁴⁴, fatto questo che può forse denotare anche una certa originalità del maestro attivo a Bominaco ⁴⁵.

riferimento alle *rotae* perlinate, alle immagini mariane abruzzesi, segnatamente quella dei SS. Crisante e Daria presso Filetto e il pannello dal Castello di Ocre (che stranamente il Baschet ritiene di origine non precisata). Meno pronunciato mi sembra invece il rapporto con le icone abruzzesi, pure chiamate in causa dallo studioso francese.

- ⁴²) Su questa problematica ideologica e iconografica vd. E. Sandberg Vavalà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Verona 1929 (2ª ed. Roma 1980); il classico di H. Belting, *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Bologna 1986 (1ª ed. Berlin 1981), e, più di recente, A. Derbes, *Picturing the Passion in late Medieval Italy*, Cambridge 1996, con accento posto sul contributo dei Francescani alla diffusione di tale ciclo.
- ⁴³) Cfr. N. Patterson Ševčenko, 250. Icon with Moses before the Burning Bush, in H.C. Evans W.D. Wixom (eds.), The glory of Byzantium, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 11 marzo 6 luglio 1997), New York 1997, pp. 379-380; vd. anche K. Weitzmann, The icons, I, From the sixth to the tenth century (The Monastery of St. Catherine at Mount Sinai), Princeton 1976, pp. 36, 75, pl. 18; ovviamente dipende iconograficamente dal pannello musivo dal medesimo soggetto sull'arco trionfale della chiesa conventuale di Santa Caterina (VI secolo). Normalmente datata al XIII secolo, l'icona potrebbe forse essere più antica, non oltre il XII.
- ⁴⁴) Vd. la trattazione di D. Rigaux, À la table du Seigneur. L'Eucharistie chez les Primitifs italiens, 1250-1497, Paris 1989, che seppur marginalmente tratta di Bominaco e di Fossa; Derbes, Picturing the Passion cit., che peraltro ignora gli esempi abruzzesi, inizia invece la sua trattazione con il Tradimento di Cristo.
- ⁴⁵) Secondo Rigaux, *À la table du Seigneur* cit., p. 38, tale tipologia si generalizza in Francia, Germania, Inghilterra a partire dal XII secolo. Lo studioso è però d'opinione che non si debba sottolineare troppo l'antitesi tavolo semilunato tavolo rettangolare. In ogni

In ragione di simili considerazioni, sia il Baschet che altri precedenti studiosi ritengono, invero, l'intero ciclo di carattere piuttosto occidentale, con particolare riguardo alla Deposizione dalla Croce ⁴⁶ (*Fig. 4*) e alla «Mise au Tombeau» ⁴⁷ (*Fig. 5*), peraltro trattate quasi di sfuggita.

Il primo soggetto è invece, comunque, canonicamente presente nei cicli tradizionali d'impianto bizantino e segnalerei, ad esempio, per citare un'opera della quale ho sottolineato in altra sede i rapporti con l'Abruzzo ⁴⁸, il pannello della cripta di Aquileia, e attraverso di questo i suoi numerosi precedenti bizantini ⁴⁹.

Lo straordinario effetto drammatico e plastico ottenuto dal pittore abruzzese si deve soprattutto, come già accennato in precedenza, all'estrema semplificazione della scena, privata dei comprimari e incentrata sul corpo del Cristo, quasi eretto e di dimensioni leggermente superiori agli altri personaggi. Si noti anche la relativa scarsa significazione del *lignum crucis - lignum vitae* rispetto al caso di Aquileia o agli altri esempi orientali (ma non solo) nei quali è questo ad assumere rilevanza fatale nel contesto

caso, vd. *ivi*, p. 40, per la bibliografia specifica alla forma della tavola. L'esempio più antico in Italia apparirebbe a Venezia nei mosaici di San Marco, arcone sud della cupola centrale: cfr. O. Demus, *The mosaics of San Marco in Venice*, I, 1-2. *The eleventh and twelfth centuries*, Chicago - London 1984, I, 1, pp. 97-100; I, 2, pls. 106, 117-122, con datazione, p. 108, alla «first half or even the first quarter of the twelfth century». Nell'arcone sud si trovano riunite varie scene del ciclo della Passione. Secondo il Demus, p. 99, la scelta della tavola rettangolare è stata dettata esclusivamente da ragioni formali e quindi non è argomento in favore di origini orientali o occidentali del mosaico o del suo prototipo.

- ⁴⁶) Vd. Y. Nagatsuka, *Descente de croix, son développement iconographique des origines jusqu'à la fin du XIV siècle*, Tokio 1979, il quale, tra gli esempi citati menziona Bominaco, tav. LIX, n. X-E 507, attribuendolo singolarmente a un «Moine Teodino», che invece, come è noto, è il committente dell'oratorio stesso. In questo testo si possono poi verificare alcuni esempi, rari in verità e tutti di ambito toscano, o forse più precisamente lucchese, della metà del XIII secolo, in cui, come a Bominaco, viene impiegata la peculiare forma a "Y" della croce: tavv. XXXVII, n. VIII-503 (ritenuta umbra); LXV, n. XI-503; LXVI, n. XI-506.
- ⁴⁷) L'unico rimando iconografico del Baschet per questo soggetto è al testo della Sandberg Vavalà citato *supra*. Vedremo in seguito la ben maggiore problematica insita in questa raffigurazione.
 - ⁴⁸) Cfr. della Valle, L'Abruzzo e Bisanzio: gli affreschi di Sant'Angelo a Pianella cit.
- ⁴⁹⁾ Cfr. T.E.A. Dale, *Relics, prayer and politics in Medieval Venetia. Romanesque painting in the crypt of Aquileia Cathedral*, Princeton 1997, pp. 112-113. Tale iconografia è già attestata in quest'ambito culturale nel IX secolo, vd. il f. 30v del cod. *Gr. 510* della Bibliothèque Nationale di Parigi, le *Omelie di Gregorio Nazianzeno*, e modifica non di poco il dettato evangelico, includendovi Maria e Giovanni; si diffonde poi ampiamente nell'orbe bizantino, dall'Italia, appunto, alla Cappadocia. Ricordo la problematica datazione della cripta, entro la prima metà del XII o negli ultimi due decenni dello stesso secolo: vd. da ultima G. Valenzano, *Le pitture della cripta di Aquileia*, in C. Rizzardi (a cura di), *Venezia e Bisanzio. Aspetti della cultura artistica bizantina da Ravenna a Bisanzio (V-XIV secolo)* (Studi di Arte Veneta), Venezia 2005, pp. 479-511, con bibliografia precedente.

della scena che qui invece si focalizza appunto proprio sul corpo, direi quasi fisico, del Redentore ⁵⁰.

Anche la *Mise au Tombeau* trova degli immediati precedenti in ambito orientale, nel *Threnos*, o *Epitaphios Threnos*, ad esempio quello di Nerezi ⁵¹ o della già citata Aquileia. L'origine bizantina, ideologica ed iconografica, di tale tema è stata ampiamente dimostrata da numerosi studi, almeno fin dai tempi del Panofsky ⁵², seguito poi dal Weitzmann ⁵³, dal Belting ⁵⁴ e da altri ancora ⁵⁵.

Il nucleo oggettivo dell'immagine abruzzese dipende certamente da questi prototipi, dei quali ripete sostanzialmente gesti e posizioni. Anche qui però, come nel caso precedente, si opera la semplificazione dei personaggi attraverso l'omissione degli angeli e delle pie donne (tranne la Maddalena che però partecipa all'azione tenendo una mano di Cristo).

Un'importante caratteristica specifica è invece, certamente, l'inserimento del sarcofago in marmo nel quale Cristo non viene deposto, come sempre si legge, ma in qualche modo appoggiato sopra (non si può quindi escludere del tutto che si tratti piuttosto di un cataletto). I prototipi bizantini hanno normalmente il sudario disteso in terra, e il sepolcro in forma di grotta nei pressi, anche se nelle fonti è possibile riscontrare una tradizione culturale che contempla il Cristo deposto sulla pietra ⁵⁶: tale pietra, ci tramanda Robert

- ⁵⁰) Per la croce, oltre al classico A. Frolow, *La relique de la Vraie Croix. Recherches sur le développement d'un culte* (Archives de l'Orient Chrétien, 7), Paris 1961, vd. s.v. *Croce*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, V, Roma 1994, pp. 529-557, con testi di E. Cavalcanti, S. Casartelli Novelli, M. Di Berardo, M. della Valle. Più di recente vd. H.A. Klein, *Byzanz, der Western und das "wahre" Kreuz* (Spätantike-frühes Christentum-Byzanz, Kunst im ersten Jahrtausend, Reihe B: Studien und Perspektiven, 17), Wiesbaden 2004.
- ⁵¹) Vd. il recentissimo D. Bardzieva Trajkovska, *St. Pantaleimon at Nerezi. Fresco painting*, Skopje 2004, figg. 72-76, con bibliografia precedente.
- ⁵²) E. Panofsky, "Imago Pietatis": Ein Beitrag zur Typengeschichte des "Schmerzensmanns" und der "Maria Mediatrix", in Festschrift für Max Friedländer zum 60. Geburtstage, Leipzig 1927, pp. 261-308.
- ⁵³) K. Weitzmann, *The origin of the Threnos*, in *De artibus opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky*, ed. by M. Meiss, I-II, New York 1961, I, pp. 476-490.
 - ⁵⁴) Belting, L'arte e il suo pubblico cit., pp. 111-112.
- 55) Vd. H. Maguire, *The depiction of sorrow in Middle Byzantine art*, «Dumbarton Oaks Papers» 31 (1977), pp. 23-174; tale studio non è dedicato esclusivamente al *Threnos*, ma alle diverse forme di espressione del dolore, con esempi che risalgono fino all'età classica. L'argomento è poi ripreso e approfondito dallo studioso nel suo *Art and eloquence in Byzantium*, Princeton 1981, in part. pp. 91-108; vd. ancora S. Ćurčić, *Late Byzantine "Loca Sancta"? Some questions regarding the form and functions of epitaphioi*, in S. Ćurčić D. Mouriki (eds.), *The twilight of Byzantium*, Papers from the Colloquium held at Princeton University (8-9 May 1989), Princeton 1991, pp. 251-270; Dale, *Relics, prayer and politics* cit., pp. 113-114, con numerosi esempi bizantini.
- ⁵⁶) E. Miller (edidit), *Manuelis Philes Carmina*, I-II, Paris 1855-1857, I (1855), p. 8 nt. 17.

de Clari, veniva addirittura conservata a Costantinopoli come reliquia ⁵⁷. Questa notizia, riportata dunque dai Crociati (ancora loro) potrebbe essere alla base di tale disposizione iconografica, che in Italia appare certamente la preferita. Bisogna però anche pensare ad una eventuale maggiore familiarità degli artisti italiani con i sarcofagi antichi presenti in gran numero fuori e dentro le chiese, come altari, reliquiari, fontane e altro, talvolta esplicitamente rievocati, come a Bominaco, nella decorazione scultorea e nei marmi diversi riprodotti sulla fronte dei sarcofagi stessi ⁵⁸.

Non escluderei neanche la contaminazione con la vera e propria Deposizione nel sepolcro qual è raffigurata a Sant'Angelo in Formis ⁵⁹ e, cent'anni dopo, a Monreale ⁶⁰ (però piuttosto dissimile). In ogni caso, il sepolcro marmoreo è noto anche all'iconografia bizantina ma qui piuttosto presente nella scena delle Marie al sepolcro e del loro incontro con l'Angelo che gli rivela la Risurrezione del Cristo. In questo caso, la fredda pietra apparirebbe quindi come simbolo della morte; il suo essere vuota è la definitiva vittoria sulla morte.

Indubbiamente però la variante italiana abruzzese è una variante di rilievo che coniuga tradizioni orientali e usi occidentali in un'immagine destinata a grande diffusione.

1.7. Il ciclo di San Pellegrino e il calendario

Il terzo ciclo presente nell'oratorio di Bominaco è quello, appunto, dedicato al Santo titolare; l'iscrizione lo dice originario della Siria: DE SI-

- 57) Robert de Clari, *La conquête de Constantinople*, éd. par P. Lauer, Paris 1924, p. 90: «tavle de marbre ou Notre Sires fu estendus quand il fut despendus de la crois». Per tale pietra vd. C. Mango, *Notes on Byzantine Monuments*, «Dumbarton Oaks Papers» 23-24 (1966-1970), pp. 369-375, in part. 372-375, *III. Tomb of Manuel I Comnenos*; ristampato in Id., *Studies on Constantinople*, Aldershot-Brookfield (Ve) 1993, n. XVI. Portata a Costantinopoli da Efeso nel 1169-1170, tale pietra fu deposta prima nella chiesa della Theotokos del Faro poi nel Mausoleo di San Michele nel monastero del Pantokrator, vicino al sarcofago di Manuele I Comneno. Di recente vd. S. Lerou, *L'usage des reliques du Christ par les emperurs aux XI° et XII° siècles: le Saint Bois et les Saintes Pierres*, in J. Durand B. Flusin (éds.), *Byzance et les reliques du Christ* (Centre de Recherche d'Histoire et Civilisation de Byzance, Monographies, 17), Paris 2004, pp. 159-182, in part. 177-182, volume che nasce da una Tavola rotonda tenutasi al XX° Congrés international des Études Byzantines (Paris, 19-25 août 2001). Qui vd. anche i diversi studi dedicati alla croce.
- 58) Vd. p.es. il f. 186 del codice *Cassinese 98*, con la *Dormitio Virginis* sul cataletto che ricorda un sarcofago strigilato in S. Adacher, *Homiliarium, Cod. Casin. 98*, in S. Adacher G. Orofino (a cura di), *L'età dell'Abbate Desiderio*, I. *Manoscritti cassinesi del secolo XI* (Miscellanea cassinese, 59), Montecassino 1989, pp. 109-141, tav. XX, fig. 14.
- ⁵⁹) Vd. G.M. Jacobitti S. Abita, *La Basilica benedettina di Sant'Angelo in Formis*, Napoli 1992, p. 76, fig. 90, con sarcofago strigilato sotto ad un ciborio marmoreo.
 - 60) Cfr. E. Kitzinger, I mosaici di Monreale, Palermo 1991 (1ª ed. 1960), fig. 47.

RIA S(AN)C(TU)S PEGRINU(S) VE(N)IT AD URBE(M) (trascrizione J. Baschet). Non è questa la sede per addentrarsi nella discussione della problematica relativa a tale Santo, non altrimenti noto sia all'agiografia che all'arte ⁶¹, per la quale si rimanda alla trattazione del Baschet ⁶², pure assai utile per quanto riguarda le questioni relative al celebre calendario di Bominaco, una metà del quale, però, i mesi tra luglio e dicembre, appaiono completamente reinventati ⁶³.

Una attenta disamina porta il Baschet a concludere che il calendario bominacense non è quello, sempre citato, della Diocesi di Valva, sono infatti presenti San Panfilo (Sulmona), e San Pelino (Valva) ma appare piuttosto vicino al calendario romano ⁶⁴ (seppure i rapporti non siano strettissimi),

- ⁶¹) Vd. G. Kaftal, *The iconography of the Saints in Central and South Italian schools of painting* (Saints in Italian Art, 2), Firenze 1965, coll. 865-869, s.v. *St. Peregrine*, schedato come *School of the Abruzzi*, XIII-XIV secolo. L'unico esempio citato è appunto questo di Bominaco.
- 62) Baschet, *Lieu sacré* cit., pp. 61-69. I rapporti con la Siria non appaiono chiaramente evidenziabili, a meno che per Siria non debba intendersi un generico Oriente, noto attraverso la presenza nella zona di Crociati, testimoniati mi sembra con buona certezza dai ritratti dei Donatori di Fossa e di Santo Spirito d'Ocre, nonché dal grande rilievo dato ai Santi cavalieri, in abito bianco e scudo crociato, ancora a Fossa. Meno credito sembra invece di dover dare all'iscrizione romana trovata parzialmente a Bominaco e parzialmente tra le rovine dell'antica Peltuinum: G. Pezzoli, *Un documento epigrafico in San Pellegrino di Bominaco*, «Antiqua» 4, 12 (1972), pp. 69-70, ove si propone che il personaggio rievocato, antico governatore di Siria, possa avere qualche nesso con la diffusione del culto di un «San Pellegrino» in quella zona.
- 63) Cfr. Baschet, *Lieu sacré* cit., pp. 81-85. Di recente vd. V. Brancone, *Complementi iconografici per il calendario dipinto dell'oratorio di San Pellegrino a Bominaco*, «Arte Medievale», n.s. 3, 2, 2004 (2005), pp. 75-108. Vd. anche, per la cultura locale, G. Rasetti, *Il calendario in arte e il calendario abruzzese*, Pescara 1941, pp. 82-92 per Bominaco. Per lo stato ante-restauro vd. tavv. XL, fig. 58; XLI, fig. 60. Si fa qui, però, molta confusione tra le personificazioni dei Mesi e quelle dello Zodiaco, che invece appartengono a due ben distinte tradizioni: per i Mesi vd. l'ancora fondamentale J.C. Webster, *The labors of the months in Antique and Mediaeval art* (Princeton Monographs in Art and Archaeology, XXI), Princeton The Hague London 1938; per lo Zodiaco, oltre ai testi già menzionati vd. H.G. Gundel, *Zodiakos. Tierkreis im Altertum* (Kulturgeschichte der Antiken Welt, 54), Mainz 1992, con molti esempi anche di età medievale.
- ⁶⁴) Anche a Roma esistevano calendari monumentali ad affresco, vd. i casi più noti dell'anti-oratorio di San Silvestro ai Santi Quattro Coronati: A. Muñoz, *Il restauro della chiesa e del chiostro dei Santi Quattro Coronati*, Roma 1914, pp. 129-183, figg. 174-177, ove si comunica il rinvenimento del calendario stesso, e M.G. Barberini, *I Santi Quattro Coronati a Roma* (Itinerari d'arte e di cultura Basiliche), Roma 1989, pp. 53-55, fig. 46. Di San Saba: C. Bertelli, *Calendari*, «Paragone» 21, 245 (1970), pp. 53-60 (sembra però, piuttosto un ciclo dei Mesi). Vd. anche quelli perduti, ma variamente documentati, di Santa Maria del Priorato all'Aventino: R.V. Montini, *Santa Maria del Priorato* (Le chiese di Roma illustrate, 53), Roma 1959, in part. pp. 11-13, ove il calendario, scomparso ma visto ancora nel settembre 1616 dal notaio Grimaldi, viene attribuito al «soggiorno dei Templari». Dell'Abbazia delle Tre Fontane: cfr. Bertelli, *Calendari* cit., pp. 53-60. Tutti i sunnominati calendari sono stati

che in quegli anni si tentava di imporre a tutte le diocesi, con dei nessi cassinesi probabilmente dovuti all'influenza della Casa-madre benedettina. Non è però chiarito l'interessante nesso francescano, in particolar modo col calendario rivisto dal cardinale Orsini intorno al 1255 ⁶⁵; tale nesso infatti, vista la presenza nel Santorale bominacense di San Francesco, sul quale torneremo, potrà essere in futuro maggiormente approfondito.

1.8. Le figure isolate dei Santi

Numerosi sono poi i Santi isolati che si dispongono ovunque possibile sugli spazi rimasti vuoti dalle scene narrative. Molti di questi sono i canonici Profeti dell'Antico Testamento, o Santi venerati dalla devozione popolare, abruzzese e non, Cristoforo, Onofrio, Leonardo, Margherita. Ce ne sono però due che appaiono in qualche modo anomali, e la cui presenza nel ciclo bominacense dovrà essere meglio spiegata. Si tratta di San Francesco d'Assisi e di San Martino di Tours. I due personaggi si trovano inoltre raffigurati in posizioni piuttosto significative nel contesto dell'edificio: San Francesco è in controfacciata, e con la mano mostra il Bambino Gesù portato sulla spalla dal gigantesco Cristoforo⁶⁶; San Martino si trova invece all'interno del recinto presbiteriale, al di sopra dell'altare, alla sinistra di chi guarda ⁶⁷.

datati a partire dalla metà del XIII secolo. Quello che sembra mostrare maggiori rapporti con il calendario di Bominaco è, in effetti, quello delle Tre Fontane, con le sue riquadrature architettoniche sormontate da gâbles.

- ⁶⁵) Vd. S.J.P. Van Dijk OFM J. Hazelden Walker, *The origins of modern Roman liturgy.* The liturgy of the Papal court and the Franciscan order in the thirteenth century, Westminster (Md) London 1960, in part. pp. 423-447, e S.J.P. Van Dijk OFM, *The ordinal of the Papal court from Innocent III to Boniface VIII* (Spicilegium Friburgense, 22), Fribourg 1975, per il calendario in part. pp. 3-85.
- ⁶⁶) Questa interpretazione mi sembra più ragionevole rispetto a quella del Baschet, il quale ritiene che tale immagine sia in rapporto con il pannello dell'Entrata in Gerusalemme, *Lieu sacré* cit., p. 89, e che quindi il Santo «semble être un intermédiaire entre les fidèles et les événements de l'histoire sainte».
- 67) L'immagine equestre del San Martino trova perfetta rispondenza nel registro superiore, nella personificazione del mese di Maggio, e cioè proprio un cavaliere, di gusto cortese, con un fiore in mano. Vd. ora M. D'Onofrio, *Primavera e nobiltà: la figura di maggio nel medioevo*, s.l. s.d. [ma Roma 2005]. Singolarmente al Baschet sfugge un'ennesima «forma retorica» tra le diverse da lui segnalate nel ciclo, quali la gamba del cavallo dell'Entrata a Gerusalemme, esattamente posizionata, ma scontrariata, rispetto a quella di Pietro nel sottostante pannello della Lavanda dei piedi, che effettivamente ripete il medesimo gesto, o l'albero che si frappone tra due Patriarchi e la soprastante croce della Deposizione di Cristo. Questa ulteriore cifra può, forse, ancora di più confermare la tesi dello studioso francese secondo la quale tali rispondenze e richiami non sono casuali ma, piuttosto, studiate ad arte per conferire una certa unitarietà anche compositiva, e visiva, all'apparentemente sparso e disomogeneo ciclo di Bominaco.

1.9. San Francesco

Secondo il benedettino Lo Iacono, l'abate Teodino diede grande spazio a Francesco (*Fig. 6*), privo delle stimmate ⁶⁸, perché attento alle istanze innovatrici all'interno della chiesa, e perché grande impressione aveva fatto la sua venuta in Abruzzo quarant'anni prima ⁶⁹.

Secondo il Baschet invece, come si è già detto, il Santo sarebbe qui raffigurato come intermediario tra i fedeli e la storia santa ⁷⁰. Si sottolinea la problematica presenza di Francesco in ambiente benedettino, anche se essa appare poi assai meno problematica qualora si pensi che il Santo era già stato precocemente effigiato nel Sacro Speco di Subiaco, poco prima del 1228 (ed è questa la sua più antica effigie conservata) ⁷¹. Anche qui ci si rifà alle visite del Santo in Abruzzo e alla rapidissima installazione e diffusione dell'Ordine francescano nella regione ⁷².

Il problema resta aperto, anche se le probabilità che si intendesse così acquisire la "rendita d'immagine" di una figura tanto popolare, seppure per certi versi antitetica alla spiritualità benedettina, se si vuole "più mondana", permangono piuttosto alte. Comunque sia, è indubbio che, a Bominaco, Francesco venga offerto alla meditazione dei monaci e alla venerazione dei fedeli in un luogo, perlomeno, altamente qualificato, in controfacciata, accanto al popolarissimo Cristoforo ⁷³ e al di sopra dell'altrettanto celebre eremita morronese Onofrio ⁷⁴.

- ⁶⁸) Su questa problematica vd. C. Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate*, Torino 1993, che alle pp. 267, 303 nt. 1, tratta fuggevolmente anche di Bominaco.
 - 69) Lo Iacono, Bominaco cit., p. 67.
- ⁷⁰) Baschet, *Lieu sacré* cit., p. 89. Viene poi, p. 137, ipotizzato cautamente un altro riferimento a Francesco contenuto nel ciclo di Bominaco e cioè i tre misteriosi uccellini raffigurati lungo il bordo in alto della seconda campata, sullo sfondo del cielo stellato.
- ⁷¹) Vd. Frugoni, *L'invenzione delle stimmate* cit., pp. 267-275 e relative note, 303-307.
- ⁷²) Vd. L. Sabatini, *I francescani in Abruzzo: storia e struttura di alcuni insediamenti monastici*, in *Storia come presenza. Saggi sul patrimonio artistico abruzzese*, Pescara 1984, pp. 99-112, senza accenni a pitture, e, più recentemente, L. Bartolini Salimbeni, *Architettura francescana in Abruzzo dal XIII al XVIII secolo*, Chieti Pescara 1993. Se le visite del Santo in Abruzzo riposano solo sulla tradizione, così come quel che riguarda la fondazione del primo convento, a Penne, nel 1215, la Bolla di Onorio III dell'1 marzo 1225 conferma invece, inequivocabilmente, il già avvenuto insediamento nella regione dei Minori.
- ⁷³) Vd. A. Frugoni C. Frugoni, *Storia di un giorno in una città medievale*, Roma Bari 1997, pp. 29-34.
- 74) Vd. a questo proposito E. Micati, Eremi e luoghi di culto rupestri della Majella e del Morrone, Pescara 1990: p.es. Sant'Onofrio all'Ofento, p. 72; Sant'Onofrio di Serramonacesca, pp. 81-85; Sant'Onofrio al Morrone (più noto come Eremo celestiniano), pp. 143-149. Altre raffigurazioni del Santo in Abruzzo si trovano a San Pietro ad Oratorium di Capestrano, ai Santi Crisante e Daria di Filetto, a Ronzano.

Non sembrano però note al Baschet le altre raffigurazioni abruzzesi di Francesco e cioè quella che si doveva trovare nel transetto della Cattedrale Valvense, quella del frammento di affresco da Caporciano oggi al Museo Nazionale d'Abruzzo all'Aquila, quelle di Castelvecchio Subequo. Né poteva essergli noto il frammentario ma notevole ciclo francescano emerso solo recentissimamente nell'ex-convento di Santa Chiara a Sulmona. Nel primo caso, databile agli anni sessanta del Duecento, per i suoi rapporti stilistici direi proprio con Bominaco e per la probabile presenza di Tommaso da Celano (morto nel 1260), si trattava certamente di un Conferimento delle Stimmate, del quale restano esigui lacerti del Santo e per intero il Serafino e un frate testimone 75 (Fig. 7). Il frammento da Caporciano, degli ultimi anni del Duecento, nel quale solitamente si riconoscono, oltre alla Deposizione, San Benedetto e la Vergine, presenta invece con più probabilità, San Francesco, per l'abito e l'aspetto, e l'*Ecclesia*, per la corona in testa e il calice in mano ⁷⁶. Molto importante e poco noto ⁷⁷, frammentario ma di alta qualità, il ciclo dell'abside rettilinea di San Francesco a Castelvecchio Subequo, nell'ambito del quale la parete di fondo appare dedicata alla Crocifissione, quella a sinistra del riguardante alla Vergine, Dormitio Virginis e forse Incoronazione di Maria, quella a destra, appunto, a San Francesco (è però la più danneggiata). Tali pitture, le cui problematiche restano da approfondire, sono databili a fine XIII - inizio XIV secolo 78. E infine gli affreschi di Sulmona, di ottima fattura, stilisticamente e iconograficamente dipendenti dai cicli maturi di Assisi, che presentano scene della Vita di Cristo alternate a scene della Vita di San Francesco. Attribuite agli anni novanta del Duecento nella prima pubblicazione che li ha riguardati, sono forse da spingersi un po' più tardi, nei primi decenni del Trecento 79.

Certo, sarà possibile approfondire tutte queste questioni, qui brevemente esposte. È indubbio sin da ora, però, che, inserita in un contesto così

⁷⁵) L'unica menzione a me nota nella letteratura di questa pittura, oltre a della Valle, *La pittura nell'Abruzzo medievale* cit., pp. 120-122, è K. Krüger, *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien*, Berlin 1992, p. 151, figg. 282-283, con imprecisioni e interpretazioni discutibili. All'affresco ha accennato di recente F. Aceto nell'intervento dedicato a *La cattedrale di San Pelino a Corfinio (L'Aquila*), tenuto nell'ambito del IX Convegno internazionale di studi (Parma, 19-23 settembre 2006).

⁷⁶) Vd. in della Valle, *La pittura nell'Abruzzo medievale* cit., pp. 123-125.

⁷⁷⁾ M. Dander, Castelvecchio Subequo (L'Aquila), Complesso monumentale costituito da chiesa, chiostro ed ex-convento, «Bollettino d'Arte», s. V, 61 (1976), pp. 169-172; M. Andaloro, Gli inediti affreschi del coro di San Francesco Subequo, in Il Francescanesimo nella valle subequana, Giornata di studio (27 marzo 1982), parzialmente riversato in uno stampato per il momento non reperito; Ead., Connessioni artistiche fra l'Umbria meridionale e l'Abruzzo nel Trecento, in Dall'Albornoz all'età dei Borgia, Atti del Convegno di studi (Amelia, 1-3 ottobre 1987), Todi 1990, pp. 305-346; Ead., s.v. Abruzzo cit., p. 71.

⁷⁸) Vd. in della Valle, *La pittura nell'Abruzzo medievale* cit., pp. 168-170.

⁷⁹) A. Colangelo, *Pintori e frescanti*, in E. Mattiocco - G. Papponetti (a cura di), *Sulmona*, città d'arte e di poeti, Pescara 1996, pp. 102-119.

più ampio, la scelta di posizionare tale immagine in uno spazio particolarmente significativo inizia a sottrarsi all'ambito della devozione monastica, francescana, ma anche benedettina, per situarsi in un programma di più ampia diffusione, su scala territoriale, dell'immagine stessa di San Francesco e della sua venerazione e, quindi, dell'affermazione dei Francescani in Abruzzo nei contesti più diversi, sia all'interno, dunque, della devozione promossa da loro stessi e dagli altri Ordini, sia nell'ambito delle strutture diocesane e di quelle plebane ⁸⁰.

1.10. San Martino

La presenza di San Martino (*Fig. 8*) non è meno problematica, soprattutto per l'ampia rilevanza data a questo Santo, che è l'unico, insieme ovviamente al titolare Pellegrino, a beneficiare di un grande pannello narrativo, per di più nella zona presbiteriale ⁸¹.

80) Si consideri che Gregorio IX aveva stabilito che «l'anniversario del santo fosse celebrato anche dagli altri istituti di perfezione», in Frugoni, Francesco e l'invenzione delle stimmate cit., p. 25. Per l'iconografia francescana in data alta vd. P. Scarpellini, Iconografia francescana nei secoli XIII e XIV, in Francesco d'Assisi, I, Storia e arte, catalogo della mostra (Foligno - Narni - Perugia - Todi, luglio-novembre 1982), Assisi 1982, pp. 91-121, in part. p. 109 per Bominaco; E. Sesti, L'arte francescana nella pittura italiana dei secoli XIII e XIV, in I. Baldelli - A.M. Romanini (a cura di), Francesco, il Francescanesimo e la cultura della nuova Europa (Acta Encyclopedica, 4), Roma 1986, pp. 197-208, e M. Assirelli, Il francescanesimo nella pittura europea dei secoli XIII e XIV, ivi, pp. 209-218; R. Wolff, Der Heilige Franziskus in Schriften und Bildern der 13. Jahrhunderts, Berlin 1996, ove vengono anche sottolineati i legami con la più antica iconografia benedettina. Non si dimentichi peraltro la precoce affermazione del già citato Maestro di San Francesco, attivo nella chiesa inferiore di Assisi subito dopo la metà del XIII secolo, pittore di altissime doti ma indubbiamente legato assai strettamente, soprattutto nel ciclo della Passione, ai canoni iconografici bizantineggianti; per una ancora diversa interpretazione del difficile, eventuale, rapporto tra Storie della Passione e Storie francescane, vd. Frugoni, L'invenzione delle stimmate cit., pp. 284-293. Non si dimentichi, d'altronde, che il più antico ciclo ad affresco della vita di San Francesco è quello della Kalenderhane Camii ad Istanbul, oggi frammentario al Museo Archeologico di quella città: cfr. di recente A. Derbes - A. Neff, Italy, the mendicant Orders, and the Byzantine sphere, in H.C. Evans (ed.), Byzantium. Faith and power (1261-1557), catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 23 marzo - 4 luglio 2004), New York - New Haven - London 2004, pp. 449-461, e relative note alle pp. 603-606, e A. Neff, 274. Fresco fragment with Franciscan friars, ivi, pp. 463-465.

⁸¹) Per l'iconografia di San Martino vd. Kaftal, *The iconography of the saints* cit., coll. 755-758, e J.-P. Delville - M. Laffineur-Crépin - A. Lemeunier (éds.), *Martin de Tours*, *du légionaire au Saint-Evêque*, catalogo della mostra (Liège, Générale de Banque, 9 settembre - 5 novembre 1994), Liège 1994. Per l'agiografia vd. *Sulpicii Severi de Vita Beati Martini*, in J.-P. Migne (acc.), *Patrologia Latina*, 20, coll. 159-184, e lo studio critico sull'autore, sulla sua opera, sul suo tempo, di C. Stancliffe, *St. Martin and his hagiographer. History and miracle in Sulpicious Severus*, Oxford 1983.

Il Baschet ritiene da un lato di poter spiegare tale presenza con l'importanza del Santo e con la grande diffusione del suo culto, dall'altro si spinge in interpretazioni più sofisticate, quali l'accostamento del gesto del Santo al rito dell'Offertorio, e il relazionare la data della sua festa, l'11 febbraio, all'ottavario di quella di San Pellegrino e al vero inizio, «dans la tradition calendaire populaire», dell'inverno 82. Più canonica invece la rispondenza tra Cristo e il povero, così come il rimando all'adiacente scena del Pellegrino di Emmaus: si tratta in effetti, in ambedue i casi, di apparizioni del Cristo. non riconosciuto però dai suoi interlocutori. Per le ulteriori argomentazioni, che si spingono fino al gioco di parole, povero come pellegrino, pellegrino (e cioè viandante) come Pellegrino (il Santo), rimando al testo citato. Questa presenza resta a mio avviso non del tutto chiarita; mi permetto qui di evocare il fatto che, secondo la tradizione, San Benedetto in persona aveva eretto a Montecassino due oratori, uno dedicato a San Giovanni Battista e uno, appunto, a San Martino 83. In tal caso si potrebbe dunque trattare più semplicemente di una scelta interna all'Ordine benedettino stesso, celebrato attraverso uno dei suoi Santi protettori fin dalle origini. È peraltro vero che l'immagine di San Benedetto non appare attualmente all'interno dell'oratorio; essendo però alcune parti della decorazione completamente perdute, è da ritenere, quasi con assoluta certezza, che egli vi si trovasse in qualche luogo effigiato, forse proprio nella zona presbiteriale 84.

82) Baschet, Lieu sacré cit., p. 176.

83) Presumibilmente in quanto padre del monachesimo occidentale. Notizia desunta da fonti tradizionali quali L. Tosti, Storia della Badia di Monte-Cassino, I, Napoli 1842, pp. 7-8. Le tracce di una chiesa di San Martino interna al recinto abbaziale sono state viste dopo le distruzioni dell'ultima guerra: vd. San Martino a Montecassino, in M. D'Onofrio - V. Pace, La Campania (Italia romanica, 4), Milano 1997 (1ª ed. St. Léger Vauban 1981; 1ª ed. it. Milano 1981), pp. 334-335. Per il culto di Martino in ambito benedettino vd. J. Lecglerg OSB, Saint Martin dans l'hagiographie monastique du Moyen Age, in Saint Martin et son temps, «Mémorial du XVIe Centenaire des Débuts du Monachisme en Gaule, 361-1961» (Studia Anselmiana, XLVI), Roma 1961, pp. 174-187. Di un certo rilievo anche il contributo di San Bernardo, che dedica a Martino uno dei suoi più lunghi sermoni: Sancti Bernardi Abbatis Clarae-vallensis Sermones de Sancti, in Patrologia Latina cit., 183, coll. 359-536, in part. In Festo Sancti Martini Episcopi Sermo, coll. 489-500. Non si trascuri inoltre il fatto che Martino era venerato con una certa intensità anche a Roma: vd. P. Jounel, Le culte des saints dans les basiliques romaines du Latran et du Vatican au XIIIe siècle (Collection de l'École Française de Rome, 26), Roma 1977, pp. 308-309. La prima basilica fu costruita dal papa Simmaco (498-514), mentre la prima menzione del monastero intitolato a Martino presso il Vaticano è del 680; nel XIII secolo risultano ben cinque chiese a lui dedicate. Non è però da sottovalutare una certa confusione con il culto di San Martino Papa e Martire, pp. 309-310.

⁸⁴) Vd., a questo proposito, Baschet, *Lieu sacré* cit., pp. 108-110, fig. 32, in cui appare una figura estremamente frammentaria e ben difficilmente identificabile.

1.11. Il Cristo in trono e i quattro Santi

Un'ultima notazione aggiuntiva all'analisi del Baschet sul pannello con il Cristo in trono e i quattro Santi ⁸⁵. Si può ben accettare che il Santo anonimo alla destra di Cristo sia appunto Pellegrino, gli altri essendo identificati dalle iscrizioni come Pietro, Paolo e Giacomo.

Quella che non sembra, apparentemente, chiara è la posizione di tale pannello, estraneo sia ai diversi cicli sia al Santorale, sulla seconda campata a partire dalla facciata. Questo almeno nel caso che si reputi la porta sulla facciata quella principale. Ho però avuto modo di accennare in precedenza ad un possibile diverso funzionamento dell'edificio di culto, anche in rapporto all'utilizzo da parte dei fedeli della chiesa maggiore di Santa Maria Assunta, nel cui ambito sembra più ragionevole ritenere che, all'epoca, fosse la porta laterale a svolgere la funzione di entrata principale.

Se si considera la posizione del pannello col Cristo in trono, tale ipotesi credo possa venire confermata, visto che il pannello si trova leggermente in alto proprio sulla parete che fronteggia questa porta ed è dunque la prima cosa che il fedele vede entrando nell'oratorio. Giustamente, dunque, egli si trova così di fronte, come in un abside ⁸⁶, il Redentore in maestà, circondato dai Santi principali e dal Santo titolare.

Uscendo, invece, dall'altra porta, quella che in seguito è stata monumentalizzata con l'aggiunta del portico, il fedele poteva vedere una serie di immagini apotropaiche ed educative che lo avrebbero accompagnato durante tutta la giornata: Cristoforo, per proteggersi dalla morte senza sacramenti; l'Entrata in Gerusalemme e la Lavanda dei piedi, per mitigare l'orgoglio anche nel momento del trionfo; alcune parti di un Giudizio universale, che gli ricordavano la fine ultima dell'uomo.

⁸⁵⁾ Non manca di richiamare alla mente l'analogo pannello della cripta del duomo di Anagni, vd. G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo, II, XI-XIV*, Roma 1968 (2ª ed. 1988, a cura e con aggiornamento di F. Gandolfo), p. 126, fig. 118, che, seppur di più elegante e raffinata fattura, presenta analogie coll'affresco bominacense non solo dall'ovvio punto di vista iconografico ma anche da quello stilistico; si veda in particolare il Santo immediatamente a destra del Cristo. I Santi raffigurati sono Pietro, Giovanni Evangelista, Leonardo e un altro non identificabile che potrebbe essere Matteo, Marco o Tommaso. Per una bella immagine vd. G. Giammaria (a cura di), *Un universo di simboli. Gli affreschi della cripta della cattedrale di Anagni*, Roma 2001, tav. 13, e l'inquadramento storico-artistico di A. Tomei, *Gli affreschi della cripta anagnina Iconologia* (Miscellanea Historiae Pontificiae, 65), Roma 2002, pp. 24-20, in rapporto anche alla volta soprastante. Una bella immagine in A. Bianchi (a cura di), *Il restauro della cripta di Anagni*, Roma 2003, pp. 102-103, fig. 177: il pannello, secondo la relazione, sarebbe uno dei più danneggiati del ciclo, con perdite che «inficiano seriamente la possibilità di inquadrare lo stile del pittore», p. 102.

⁸⁶⁾ Ne ebbe già sentore Carli, Arte in Abruzzo cit., p. 33.

1.12. L'esecuzione dei cicli

Pur non essendo stato il primo a sottolineare l'unitarietà di concezione della decorazione dell'Oratorio di San Pellegrino (già Matthiae aveva espresso perplessità sull'attribuzione delle pitture a tre Maestri ben riconoscibili), il Baschet si impegna particolarmente in questa direzione, opposta dunque a quella del Carli, ritenendo maggiori le similitudini stilistiche tra i diversi cicli che non le differenze. Viene anche sottolineato così l'impiego di un comune sistema decorativo e di comuni cifre particolari quali la frequente, ritmica alternanza di nimbi scuri e di nimbi ocra: nel ritenere «remarquable» questo accorgimento, all'autore sfugge però il precedente locale più prossimo, che è la chiesa di Sant'Angelo a Pianella, ove pure, forse con maggior successo, questo accorgimento viene impiegato ⁸⁷. Esso verrà poi ripreso anche a Fossa.

In ogni caso la conclusione è che «si l'intervention de plusieurs peintres peut-être admise, il est clair qu'ils ont travaillé au sein d'un même atelier, et sous une direction commune, garante de l'unité de l'oeuvre accomplie» 88.

Credo che questa posizione sia oggi la più accettabile, configurandosi la decorazione nel suo insieme come tradizionalista e dipendente da modelli iconografici bizantini ma, purtuttavia, al corrente di novità sia romane ⁸⁹, sia d'ambito crociato ⁹⁰, sia oltremontane ⁹¹, sia forse assisiati (si veda a questo proposito il repertorio decorativo della chiesa inferiore di San Francesco ⁹²); esse si assommano al repertorio bizantineggiante che ha le

- 87) Cfr. della Valle, L'Abruzzo e Bisanzio: gli affreschi di Sant'Angelo a Pianella cit.
- 88) Baschet, Lieu sacré cit., p. 120.
- ⁸⁹) Già Carli aveva genericamente chiamato in causa le decorazioni pittoriche della cripta di Anagni e della chiesa della Trinità di Saccargia in Sardegna: per quest'ultima, assegnata a pittore dell'ambiente romano tra fine XII e inizi XIII secolo, vd. R. Serra, *Pittura medievale in Sardegna tra Saccargia e Galtellì*, in S. Marconi (a cura di), *Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese*, Roma 1997, pp. 413-422.
- ⁹⁰) Ad esempio le architetture dipinte o i nessi sinaitici già rievocati. Vorrei inoltre aggiungere un altro elemento che sembra poter rafforzare questo contatto, seppur a livello di clima generale: molti dei Santi presenti a Bominaco come singole figure compaiono anche sulle colonne dipinte della già citata chiesa della Natività a Betlemme, Giacomo Maggiore, Onofrio, Leonardo, Margherita di Antiochia, ad ennesima riprova, se mai ce ne fosse bisogno, dell'intensità degli scambi culturali tra Occidente e Oriente in quei secoli e della quale potremo avere ulteriore conferma esaminando il ciclo di Fossa: vd. Kühnel, Wall painting cit., passim.
- ⁹¹) Rimando alla bibliografia già riportata per i molteplici nessi ravvisati dagli studiosi, soprattutto per il Calendario, con la produzione francese miniata e scolpita, essendo molto scarsi in quell'area gli esempi di pittura monumentale.
- ⁹²) Il Baschet, *Lieu sacré* cit., ne accenna cautamente a p. 144 nt. 48, a proposito del motivo decorativo della volta della quarta campata, a bande intrecciate che formano stelle e croci dalle forme peculiari (un accenno già in Pace, *Precisazioni sugli affreschi dell'Oratorio di San Pellegrino a Bominaco* cit.). Questo sembrerebbe in effetti un motivo islamico

sue remote origini nell'ambiente siciliano ⁹³, accolte e integrate però in un tutt'uno sostanzialmente omogeneo, caratterizzato da uno stile personale, molto plastico e capace di veri e propri pezzi di bravura quale ad esempio la figura ed il panneggio del «Profeta» Giobbe ⁹⁴, massimo raggiungimento qualitativo singolo dell'*atelier* attivo a Bominaco, che pure tocca forse il suo apice proprio nel contenuto *pathos* delle scene della Passione.

1.13. Il funzionamento della decorazione pittorica

Tale unità stilistica serve d'altronde al Baschet per sostanziare la sua ipotesi di funzionamento della decorazione pittorica, marcata, come è noto, da una certa, almeno apparente casualità, ipotesi, però, che non riesce a essere dimostrata a pieno. Anzi, lo schema grafico fornito rivela tutta la complessità dei rapporti interni ai singoli cicli, e pannelli, passando da una parete all'altra e da un registro all'altro in un modo che ancora, credo, sfugge alla comprensione e che non appare possibile circoscrivere semplicemente in "moti circolari" e "a spirale". Né è pienamente accettabile l'idea dei rinceaux vegetali direzionati che orienterebbero la visione dei diversi cicli. Difficile anche sposare l'idea, invero troppo macchinosa per una bottega duecentesca, che sia il concetto (proustiano?) del «temps» a dare un senso all'intera decorazione ⁹⁵.

mediato dalla cultura normanna, e non solo presente nell'intradosso dell'arco trionfale di Monreale ma piuttosto impiegato inizialmente nelle decorazioni pavimentali. Certo, se la stella a otto punte è in effetti motivo comunissimo, meno frequente appare invece il motivo della croce ad estremità triangolari, ovviamente inadatto alle decorazioni pavimentali. Un partito decorativo molto simile a quello di Bominaco si può vedere su una transenna marmorea del presbiterio del duomo di Amalfi, in F. Gabrieli - U. Scerrato, *Gli Arabi in Italia* (Antica Madre), Milano 1979, p 370, fig. 418, datata dubitativamente al XIII secolo. Vd. anche l'accurata trattazione dei motivi decorativi di Bominaco in Lucherini, *Una proposta "romana"* cit., pp. 174-177.

- ⁹³) Si vedano ad esempio, oltre agli schemi compositivi monrealesi già più volte rilevati, determinate cifre, quali, ad esempio, il bordo del *maphorion* della Vergine della Natività, con la sua increspatura così perfetta da sembrare quasi una moderna *ruche*, cifra presente anche in alcune personificazioni dei Mesi e nella bordura della tunica di Cristo nella Lavanda dei piedi. Per confronti con Monreale cfr. p.es. E. Kitzinger, *I Mosaici di Monreale*, Palermo 1991 (1º ed. 1960), tavv. 40, 44, 49, 67. Si veda inoltre, in quest'ultima scena, a ulteriore conferma dell'unitarietà d'azione di chi operò nell'oratorio, la perfetta uguaglianza tra il bacile usato dal Cristo e quello nel quale il Bambino viene lavato nel pannello della Natività. Cfr. anche Lucherini, *Una proposta "romana"* cit., p. 61, figg. 9-10.
- ⁹⁴) Si confronti con le più diverse immagini del personaggio biblico in S. Terrien, *The iconography of JOB through the centuries*, University Park, PennState 1996, in part. pp. 3-106, normalmente raffigurato in vesti regali o nella nudità dell'estrema miseria.
 - 95) Cfr. Baschet, *Lieu sacré* cit., pp. 127-128.

Le ulteriori constatazioni ruotano infine su questi principi fondamentali, e su altri più comuni, quali il rapporto eventuale, ma necessario, tra architettura ⁹⁶ e decorazione pittorica ⁹⁷, o la funzione cultuale degli affreschi stessi, senza aggiungere molto a quanto sin qui affermato, anzi costringendo lo studioso a delle conclusioni assai più caute rispetto alle premesse poste ⁹⁸.

Appare dunque impossibile, io credo, allo stato attuale delle conoscenze, sistemare in maniera rigorosamente coerente, scene isolate, cicli e personaggi presenti nel contesto di Bominaco, che non sembrano essere stati concepiti da una mente lucidamente razionale, teologica, ma piuttosto eseguiti, pur nel rispetto del tema dato, e dovuto in un ambiente di culto cristiano, cioè la storia della Salvezza, da una bottega per certi versi geniale, padrona di un repertorio illustrativo e decorativo che rispecchia, più che la lucida Scolastica, le *Summe* medievali, le *Enciclopedie* quali quella di Rabano Mauro, i *Libri* di modelli, in cui tutti i soggetti si confondono tra loro su una stessa pagina, senza una logica apparente, o almeno dimostrabile.

Ciò non toglie certamente fascino al ciclo di Bominaco, aulico e popolare al tempo stesso, festivo e sommesso insieme, immerso nella splendida, solare, luce calda e dorata conferitagli dalle prevalenti tinte ocracee e dalle diverse sfumature di rosso, assai spesso rialzate di luminosa biacca. Fantastica esaltazione del gusto squisitamente medievale per la decorazione sontuosa e rutilante, che talvolta, come in questo caso, sembra quasi divenire l'essenza stessa della pittura.

⁹⁶) Non si dimentichi però l'estrema semplificazione delle forme del piccolo oratorio, una navata unica a quattro campate coperta da volta a botte archiacuta, una forma della quale è stata anche ipotizzata plausibilmente la dipendenza dalle grangie e dalle cappelline rurali cistercensi, nonché un possibile impiego privilegiato di tale forma da parte di San Francesco e dei suoi primi compagni: cfr. A.M. Romanini, *Il francescanesimo nell'arte: l'architettura delle origini*, in *Francesco*, *il Francescanesimo* cit., pp. 181-195. Per le tipologie cistercensi vd. M. Righetti Tosti-Croce, *Architettura per il lavoro* (Studi di arte medievale, 4), Roma 1993.

⁹⁷) Il Baschet non manca di toccare, seppur superficialmente, la vasta problematica dei cicli pittorici delle basiliche maggiori e della loro diffusione. Qui però, in assenza di una precisa scansione (o almeno prima di averla individuata), tale problematica appare facilmente eludibile, al contrario di quanto si verifica a Fossa, la cui decorazione appare invece organizzata in maniera assai più canonica.

⁹⁸⁾ Baschet, Lieu sacré cit., pp. 152-153.



Fig. 1. - Bominaco, Oratorio di San Pellegrino, Annunciazione.



Fig. 2. - Bominaco, Oratorio di San Pellegrino, Lavanda dei piedi (particolare).



Fig. 3. - Sinai (Egitto), Monastero di Santa Caterina, icona di Mosè davanti al Roveto ardente.



Fig. 4. - Bominaco, Oratorio di San Pellegrino, Deposizione dalla Croce.



Fig. 5. - Bominaco, Oratorio di San Pellegrino, Deposizione nel sepolcro.



Fig. 6. - Bominaco, Oratorio di San Pellegrino, San Francesco e particolare del San Cristoforo.



Fig. 7. - San Pelino, Cattedrale Valvense, resti di un Conferimento delle Stimmate a San Francesco.



Fig. 8. - Bominaco, Oratorio di San Pellegrino, San Martino.



Fig. 9. - Fossa, Santa Maria ad Cryptas, Creazione degli animali.



Fig. 10. - Fossa, Santa Maria ad Cryptas, Separazione del giorno dalla notte.



Fig. 11. - Fossa, Santa Maria ad Cryptas, Creazione di Adamo.



Fig. 12. - Fossa, Santa Maria ad Cryptas, Crocifissione.



Fig. 13. - Fossa, Santa Maria ad Cryptas, il Santo cavaliere Giorgio.



Fig. 14. - Fossa, Santa Maria ad Cryptas, il Santo cavaliere Mena.



Fig. 15. - Wādi-Natrun (Egitto), Chiesa di El-Adra nel Monastero dei Siriani, i Santi cavalieri.



Fig. 16. - Fossa, Santa Maria ad Cryptas, i tre Patriarchi con le anime dei Giusti in seno.



Fig. 17. - Abu-Gosh (Israele), chiesa di Emmaus, oggi del Profeta Geremia, abside meridionale: i tre Patriarchi con le anime dei Giusti in seno, da un acquerello del conte de Piellat.

Referenze fotografiche: Figg. 1-2, 4-6, 8-14, 16 da Matthiae, Pittura medievale abruzzese cit.; 3 da H.C. Evans - W.D. Wixom (eds.), The glory of Byzantium cit.; 17 da Folda, The art of the Crusaders in the Holy Land cit. Ove non altrimenti specificato le foto sono dell'autore.

2. La chiesa di Santa Maria ad Cryptas di Fossa

Questa chiesa è stata sovente messa in rapporto, a ragione, con l'oratorio di San Pellegrino a Bominaco, per contiguità geografica, tipologia architettonica, programma decorativo e, solo per certi versi, caratteri stilistici delle pitture.

Nulla si conosce della storia di tale piccolo edificio se non quello che è stato possibile ricavare dallo studio del monumento stesso, le cui caratteristiche architettoniche, una navata unica, coperta da una volta a botte scandita da costoloni ⁹⁹, e dotata di un'abside a terminazione rettilinea, rimandano agevolmente alla già evocata architettura cistercense del Duecento. Partendo dalla constatazione che gli affreschi più antichi debbono appartenere alla prima edificazione dell'edificio, e potendo datarsi questi, come si vedrà, negli anni sessanta-ottanta di quel secolo, se ne è concluso che la chiesina deve essere stata costruita dopo la metà del secolo, presumibilmente in qualità di emanazione del vicino convento di Santo Spirito d'Ocre, il quale sembra essere stato edificato appunto per i Cistercensi tra il 1222 e il 1248 ¹⁰⁰.

A quanto mi consta, nonostante l'importanza del monumento e la sua vicinanza all'Aquila e ai suoi itinerari turistici, non esiste a tutt'oggi una monografia che analizzi in maniera esauriente, e in rapporto tra loro, le diverse problematiche da esso suscitate.

2.1. I cicli pittorici conservati nella chiesa

Più che dell'architettura, però, sono gli affreschi conservati nella chiesa ad aver attratto l'attenzione degli studiosi. L'interno è infatti completamente ricoperto di pitture.

Duecentesche quelle della parete destra, dell'arco absidale e del coro, della controfacciata, probabilmente appartenenti alla medesima campagna decorativa. Del pieno Trecento (se non più tarda) la Crocifissione, assai poco leggibile, sulla parete di fondo della piccolissima cripta sottostante il

⁹⁹⁾ L'attuale copertura è a capriate: la volta a botte che certamente era stata prevista e impostata potrebbe essere crollata in un momento imprecisato, ma potrebbe anche, come sembra più probabile, non essere mai stata terminata.

Ouesto edificio conserva anch'esso interessanti, seppur assai degradate, testimonianze di pittura duecentesca. Vd. per il momento Lehman-Brockhaus, *Abruzzen und Molisen* cit., p. 189, con bibliografia precedente; vd. anche M. Nuzzo, *La memoria di Malgerio Sorello nell'abbazia di S. Maria di Ferraria*, in *Ratio fecit diversum. S. Bernardo e le arti*, Atti del Congresso internazionale (Roma, 27-29 maggio 1991), «Arte Medievale», s. II, 8, 2 (1994), pp. 77-96, con foto più recenti che documentano il rapido degradarsi dell'isolato complesso.

presbiterio. Quattrocentesche, forse opera di un maestro toscaneggiante, quelle della parete sinistra.

Abbiamo qui raffigurati, come d'altronde a Bominaco, una serie di cicli diversi, non del tutto coerenti al loro interno e in complesso rapporto, non del tutto chiarificabile allo stato attuale delle conoscenze, tra di loro e con le diverse parti dell'edificio che decorano, anche se la disposizione appare assai più razionale di quella di Bominaco.

Il primo ciclo è quello del *Genesi*. Inizia sul lato destro della parete absidale con la Creazione del cielo e della terra, unita alla Separazione della terra dalle acque. Il Cristo, giovane e senza barba (caratteristica che si ripeterà sempre), è assiso al centro su un trono gemmato. Tali storie continuano sulla parete destra, su tre registri. In alto troviamo due pannelli, raffiguranti il primo la Separazione del giorno dalla notte, il secondo la Creazione degli uccelli e degli animali. Al centro tre pannelli: il primo presenta la Creazione di Adamo, il secondo la Creazione di Eva, il terzo la Proibizione di mangiare i frutti dell'Albero del bene e del male. In tutte queste scene Cristo compare per ben tre volte assiso in trono, mentre una volta è in piedi con un cartiglio in mano. Nel registro più basso è raffigurato il Peccato dei Progenitori e la loro Cacciata dal Paradiso Terrestre.

Del probabile ciclo dell'Infanzia di Cristo sopravvive solo, sulla parete absidale, l'Adorazione dei Magi. Infatti, dall'osservazione dei soggetti raffigurati nei più tardi affreschi della parete sinistra, questa doveva probabilmente presentare fin dall'inizio vicende neo-testamentarie legate all'Infanzia di Cristo, quali l'Annunciazione e la Natività ¹⁰¹.

Abbastanza ben conservato è, invece, nella zona absidale, il ciclo della Passione del Signore, al quale viene evidentemente attribuita, al contrario di Bominaco, grande importanza. Tale vicenda si svolge sui tre lati dell'abside, nel registro inferiore. Quello di destra è quasi completamente perduto ¹⁰², mentre a sinistra troviamo l'Ultima cena e la Cattura di Cristo. Sulla parete di fondo, al centro, quale una sorta di pala d'altare, è collocata la Crocifissione, fiancheggiata a sinistra da Pilato in trono e dalla Flagellazione; a destra dalla Deposizione nel sepolcro e dal pannello raffigurante il donatore e la sua famiglia, in tutto ben dieci personaggi, identificati da un'iscrizione oggi assai poco leggibile, ma, seppur variamente, trascritta nel passato, nella quale venivano tradizionalmente letti il nome dei Morelli (o Amorelli) da

¹⁰¹) Alle quali si aggiungono, e forse anche si aggiungevano le Storie della Vergine tratte dagli Apocrifi, e quindi le vicende di Gioacchino e Anna, il transito di Maria, il Trasporto della salma, l'Assunzione.

¹⁰²) Considerando il naturale svolgimento della vicenda e facendo un confronto con l'affresco del pilastro della chiesa di San Tommaso a Varano, a San Tommaso, frazione di Caramanico, che ha strettissimi rapporti con le pitture di Bominaco e di Fossa, si può forse ipotizzare qui una *Anastasis*.

Sant'Eusanio (?) e una data, già praticamente incomprensibile alla fine del secolo scorso ¹⁰³. Il recentissimo contributo della Piccirilli apre nuovi orizzonti alla comprensione del ciclo grazie alla condivisibile identificazione del personaggio capostipite nel francese Morel de Saurs che governò il feudo di Ocre dal 1269 al 1282-1283 ¹⁰⁴.

Il terzo ciclo conservato nell'edificio è quello del Giudizio finale, canonicamente effigiato sulla parete di controfacciata, al cui centro si apre una grande finestra, con un proseguimento però sulla parete destra, nel primo registro in basso. Su cinque registri, dall'alto in basso, sono raffigurati il Cristo, la *deesis* e gli Angeli (questa parte è però molto danneggiata); gli Apostoli stanti e gli Angeli con i cartigli; le schiere degli Eletti e dei Reprobi; una stretta fascia in cui sono raffigurati i sepolcri che si spalancano per lasciare uscire i corpi che risorgono; l'Arcangelo Michele che pesa le anime.

Sulla parete destra, adiacente alla controfacciata, vediamo invece un pannello con i tre Patriarchi che recano in grembo le anime dei giusti. Dall'altro lato si trova una raffigurazione dell'Inferno.

Resta poi metà di un ciclo dei Mesi, sempre sulla parete destra, nella campata adiacente alla controfacciata, nel registro centrale, fortunatamente la metà mancante a Bominaco (almeno prima della reinvenzione di quest'ultima), che così consente di ricostruire l'intero ciclo annuale e conoscere le personificazioni di tutti i Mesi.

2.2. Le raffigurazioni singole

A questi cicli si aggiungono poi numerosi pannelli raffiguranti singoli personaggi, che si uniscono però, normalmente, a formare insiemi omogenei.

Nell'abside, il lunettone centrale, quasi evocazione di un catino absidale, ospita al centro la figura del Pantocratore in trono (seppur di dimensioni

- 103) Probabilmente, la prima lettura di tale iscrizione si deve a A. Leosini, *Monumenti storici artistici della città di Aquila e suoi contorni*, Aquila 1848, p. 272: SOROR GUILIEL-MI AMORELLI A S. EUSANO... MCLI...; poi P. Piccirilli, *L'Abruzzo monumentale*, «Rivista Abruzzese di Storia ed Arte» 4, 10 (1900), pp. 34-62, in part. p. 57: COR EIUS... GUILIELMI... RELLI ABAS... DNA IOHA... UGETTA... MCLI... M... IS... L... MAI; vd. poi la precisazione di Matthiae, *Pittura medievale abruzzese* cit., p. 52: ... LL... DE SA... UXOR EIUS GUILIELMI... RELLI ABBAS GUIDUS... LELMA... D... IOH... A LUCETTA.
- D. Piccirilli, Committenza francese in Abruzzo nella prima età angioina, in D. Benati A. Tomei (a cura di), L'Abruzzo in età angioina. Arte di frontiera tra Medioevo e Rinascimento, Atti del Convegno internazionale di studi (Chieti, Campus Universitario, 1-2 aprile 2004), Cinisello Balsamo 2005, pp. 49-65. Anche la studiosa sottolinea il rapporto con l'analogo, rovinatissimo, pannello di Santo Spirito d'Ocre che potrebbe rappresentare gli stessi personaggi.

ridotte a causa della finestra centrale, con l'ovvio simbolismo che ne deriva), affiancata dai Santi Pietro e Paolo, dalle iconografie inconfondibili, e dai due San Giovanni, il Precursore finalmente vestito di pelli, l'Evangelista giovane e con il libro in mano, che fanno qui un'ulteriore comparsa in terra abruzzese, dopo Santa Giusta di Bazzano ¹⁰⁵, per di più in un contesto, latamente, di catino absidale, che può conservare il ricordo dell'abside di Montecassino e di possibili analoghe raffigurazioni nelle principali fondazioni benedettine della regione, *in primis* San Liberatore alla Majella ¹⁰⁶.

Sui due lunettoni laterali si disponevano, cinque per parte, Apostoli e altri Santi (quelli a destra ormai perduti).

Sull'arco absidale, invece, sia a sinistra che a destra dell'apertura del vano absidale, troviamo due raffigurazioni mariane, direi quasi caratterizzate in maniera iconica. Quella a destra, ben conservata, è una Vergine allattante con Bambino, abbigliata col *maphorion*, che tradisce nella sua postura una derivazione dall'Odeghetria canonica. A sinistra, si scorgono il volto e le spalle di una Vergine Regina, con corona e abiti sontuosi, dalla perfetta frontalità, inscritta con le lettere MP OY, parzialmente distrutta e, per quel che ne resta, quasi del tutto coperta dal più tardo ciborio ¹⁰⁷.

Considerando che anche un altro pannello di questa parete, quello con l'Adorazione dei Magi, ha come elemento di spicco proprio la Vergine in trono con il Bambino, ne risulta, dunque, per tale parete, una fortissima intonazione mariana, certamente non casuale anche se per il momento non chiaramente spiegabile.

Una teoria di sei Santi sotto arcature si conserva nel registro più in alto della campata centrale della parete destra, mentre nella campata adiacente al muro di controfacciata della medesima parete, alla stessa altezza, si trovano i due celebri Santi cavalieri, uno certamente San Giorgio, l'altro variamente interpretato ma probabilmente San Mena ¹⁰⁸, raffigurati in pannelli separati

- ¹⁰⁵) Cfr. della Valle, *La pittura nell'Abruzzo medievale* cit., pp. 47-52.
- ¹⁰⁶) Cfr. almeno A. Ghisetti Giavarina M. Maselli Campagna, San Liberatore a Majella. L'antico monastero benedettino e il suo territorio, Serramonacesca Pescara 1998, e I. Carlettini, La decorazione pittorica di San Liberatore alla Majella, «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte» 56, s. III, 24 (2001), pp. 47-82, incentrato sugli importantissimi resti tardo-duecenteschi dell'abside.
- ¹⁰⁷) Per intenderci, quello che custodiva la ben nota tavola di Gentile da Rocca, 1283, perno fondamentale della datazione delle pitture della chiesuola, oggi al Museo Nazionale dell'Aquila.
- Mentre uno trafigge il caratteristico drago, che ha pur esso ricevuto la sua specifica incorniciatura che ne svela forse l'interpolazione in un dato modello equestre che presumibilmente non lo prevedeva, l'altro è assolutamente privo di caratteri iconografici distintivi ed è stato interpretato ora come San Martino per confronto con Bominaco, ora con San Maurizio d'Agaune (Bertaux, Matthiae, Lehmann-Brockhaus), pensando ad una formazione almeno in parte oltremontana dell'artista, ora con San Mena (Costa), dando credito a certe

ma nondimeno effigiati secondo il ben noto schema araldico, e cioè con i due cavalieri affrontati, e separati proprio da un albero fiorito posto al centro dell'immagine, qui però deliberatamente inquadrata in una duplice cornice, evidentemente al fine di smorzare il valore simbolico caratteristico all'immagine araldica "in sé" e esaltare, quindi, maggiormente, le individualità dei due Santi.

2.3. La letteratura critica

Al contrario del ciclo di Bominaco, reso noto alla comunità scientifica solo alla fine dell'Ottocento, quello di Fossa è conosciuto e valutato fin dagli inizi di quel secolo. Possiamo citare la menzione del Micheletti, nel 1829, in cui, parlando soprattutto del Giudizio, si esprime un parere sostanzialmente positivo sul monumento ¹⁰⁹.

Bisogna però premettere, considerate le incredibili sviste e i vari fraintendimenti degli studiosi, che lo stato di conservazione del complesso era, all'epoca, estremamente precario.

Al Micheletti fa seguito lo Schulz, con una prima descrizione, e qualche confusione di stili e datazioni tra le diverse parti della decorazione pittorica della chiesa, della quale, peraltro, sembra si colga pienamente l'importanza ¹¹⁰. Abbiamo poi la rapida menzione del Bonanni nel 1874 ¹¹¹.

Il Bindi è il primo a trattare con una certa ampiezza della chiesa di Fossa. Ne descrive le pitture, esprimendo, soprattutto su quella del Giudizio finale, un'opinione altamente positiva, condizionata però da una visione fortemente campanilistica. Restituisce il testo dell'iscrizione dei donatori, ma vi riconosce, singolarmente, l'Abbate, o il rettore della chiesa, con i monaci in preghiera ¹¹².

È però ancora il Piccirilli il primo a dedicare alle pitture di Santa Maria ad Cryptas uno studio dall'intento monografico, con descrizione e analisi

suggestioni orientali piuttosto forti in questo pannello. Alcune lettere di quest'ultimo nome sembrerebbero effettivamente ancora leggibili nell'iscrizione. L'unica cosa certa è che ambedue i personaggi, Giorgio è certamente assai diffuso ovunque ma Mena appartiene soprattutto alla tradizione dell'Egitto copto, per la postura e per i costumi, appaiono profondamente imbevuti di cultura cortese e assai probabilmente adombrano imprese militari in Oriente come testimoniato dalla tunica bianca e dallo scudo crociato al braccio dello stesso San Giorgio.

- ¹⁰⁹) G.B. Micheletti, *Sant'Angelo d'Ocre descritto e illustrato*, Napoli 1829, pp. 12-13. Ovviamente, vd. anche il già citato Leosini, del 1848.
- ¹¹⁰) H.W. Schulz, *Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, I-III, Dresden 1860, II, pp. 77-79.
- ¹¹¹) T. Bonanni, Guida storica della città dell'Aquila e dei suoi contorni, L'Aquila 1874, p. 103.
 - ¹¹²) Bindi, Monumenti storici e artistici cit., I, pp. 65, 857-861.

preliminare dei diversi cicli conservati nella chiesa, all'epoca praticamente abbandonata ma nonostante ciò in discreto stato di conservazione (la cripta, anzi, a detta dell'autore, era stata da poco restaurata). Peccato che la sua discussione venga completamente inficiata dall'errata lettura dell'iscrizione dei donatori, secondo la quale lo studioso ritiene di poter datare gli affreschi al 1151, falsando così del tutto il quadro di riferimento proposto 113.

Tale datazione viene poi ripresa dalla Rusconi ¹¹⁴, che però non si astiene da una serie di annotazioni di carattere critico e stilistico sulle quali fondare un giudizio negativo delle pitture, ritenute opera di un maestro del tutto ignaro dei «raggiungimenti coevi». L'autrice ritiene però di potervi ravvisare un forte accordo tra arte bizantina e arte romana, grazie anche al sottolineato collegamento con Bominaco.

Nel frattempo, si deve segnalare l'intervento del Bertaux ¹¹⁵, che data correttamente le pitture alla metà del XIII secolo, ritenendo che esse «répètent et complétent le cycle dévelopée dans la chapelle de San Pellegrino»; Bominaco e Fossa risentirebbero piuttosto dell'arte settentrionale e transalpina che non di quella d'irradiazione cassinese e sarebbero il più lontano possibile dall'arte bizantina. Il giudizio conclusivo è però assai positivo.

Non così quello del van Marle, che anzi si esprime con termini severissimi ed eccessivi ¹¹⁶, ritenendo gli affreschi di Fossa assai più primitivi di quelli di Ronzano, non legati alla tradizione bizantina, se non per qualche iconografia, ma piuttosto dipendenti da quella settentrionale. Severo anche il rapido giudizio del Toesca che ritiene gli affreschi eseguiti da grossolani artisti, sulla fine del XIII secolo ¹¹⁷.

Il Gavini, nel dar conto delle diverse proposte di datazione dell'edificio, lo colloca per primo, mi sembra correttamente, nell'ambito della produzione cistercense, da lui definita "borgognona", ritenendolo derivato dall'architettura del vicino, e maggiore, convento di Santo Spirito d'Ocre 118.

Gli affreschi di Fossa vengono poi messi per la prima volta in relazione con la produzione marchigiana, segnatamente con l'Ultima cena e

¹¹³) Piccirilli, *L'Abruzzo monumentale* cit., 4, 10 (1900), pp. 34-62, in part. 43-60. Tale erronea posizione cronologica viene poi corretta dallo studioso in un successivo intervento, dedicato al San Tommaso di Caramanico. Secondo Piccirilli, poi, nel donatore, p. 57, è da riconoscere un «guerriero di Terrasanta».

¹¹⁴) A.J. Rusconi, Attraverso l'Abruzzo. Santa Maria ad Cryptas, «Emporium» 24 (1906), pp. 449-463.

¹¹⁵⁾ Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale* cit., I, pp. 296-300. Lo studioso si fa condizionare troppo dall'iconografia francesizzante del calendario, messo in stretto rapporto con Amiens. Per i, più o meno, coevi studi locali vd. invece G. Costa, *Il convento di Sant'Angelo d'Ocre*, L'Aquila 1912 (2ª ed. 1954), pp. 19-32.

¹¹⁶⁾ Cfr. van Marle, The development cit., I, pp. 447-449, in part. p. 449.

¹¹⁷⁾ Toesca, Il Medioevo cit., II, p. 997.

¹¹⁸⁾ Gavini, Storia cit., I, pp. 392-395.

il Compianto di Cristo della chiesa di San Vittore ad Ascoli Piceno, dal Serra ¹¹⁹, assai più di recente seguito, piuttosto acriticamente, dallo Zampetti ¹²⁰. Modesto, come si è già avuto modo di sottolineare in precedenza, il contributo del Rasetti ¹²¹.

Ben altrimenti quello del Carli, che tratta di Fossa a margine del suo fondamentale articolo su Bominaco. Egli ritiene che tra i due cicli non esista sostanzialmente alcuna parentela ¹²². Stilisticamente il ciclo ha una spiccata intonazione "paesana", con imitazioni di Bominaco, delle sculture di Casauria, dei cicli vetero-testamentari umbro-romani. Il giudizio su tale stile è dunque assai severo, poiché lo si ritiene frutto di un «progressivo imbarbarimento» dei modi locali, i cui precedenti immediati sono gli affreschi di Bazzano e quelli di Peltuino. Per la datazione, Carli, studiando la tavola della Vergine di Gentile da Rocca, del 1283, ravvisa negli affreschi con certezza la medesima mano, situando quindi, cronologicamente, il ciclo poco prima dell'esecuzione della tavola ¹²³.

Associati indissolubilmente sono invece Bominaco e Fossa secondo Bologna ¹²⁴. Rapide le menzioni di Rotili ¹²⁵, della de' Maffei ¹²⁶ e del Di Marco ¹²⁷, quest'ultima però di contro altamente positiva.

- 119) L. Serra, L'arte nelle Marche, I, Pesaro 1929, p. 151.
- 120) P. Zampetti, *La pittura nelle Marche*, I. *Dalle origini al primo Rinascimento*, Firenze 1988, pp. 59-61. Lo studioso pone forse eccessivo accento sul rapporto tra i due cicli, che mostrano in realtà solo generiche affinità. Anche meno convincente il rapporto tra Fossa e Sant'Ugo a Montegranaro, p. 61. Infatti, questi ultimi affreschi non sembrano mostrare punti di contatto evidenti con Fossa. Semmai un confronto è possibile con il pannello dell'Incontro atriano, ove si riscontra il medesimo gusto cortese; lo stile è però diversissimo.
 - ¹²¹) Rasetti, *Il Giudizio universale in arte* cit., pp. 110-111.
- 122) Carli, Affreschi benedettini cit., pp. 452-455. Si avanza qui, p. 453, anche un rapporto con la tavola della Madonna dell'Oriente di Tagliacozzo. Tale rapporto non è ulteriormente approfondito; mi sembra che forse, a questo proposito, si possa chiamare in causa esclusivamente la Vergine Regina della parete absidale sinistra, e solo per l'iconografia non per lo stile, visto che l'affresco di Fossa, eventualmente di una mano diversa da quella attiva nel resto del ciclo, è di qualità assai più alta della tavola di Tagliacozzo, questa sì improntata a dei modi sbrigativamente popolareschi.
- ¹²³) Ivi, pp. 454-455. Al medesimo artista, per convergenza di fonti e di caratteri stilistici, vengono anche attribuiti gli affreschi di Caramanico e quelli dell'Eremo celestiniano. Questi collegamenti non sembrano oggi del tutto accettabili; bisogna però considerare che Carli vide gli affreschi in cattive condizioni, la tavola completamente ridipinta e le pitture dell'Eremo celestiniano solo su fotografie. La posizione di tale studioso diventa poi quella canonica, nonostante i successivi sviluppi della storiografia artistica. Favole, Abruzzo cit., p. 170, nel 1990, parla ancora di «affreschi di scuola benedettina».
 - 124) Bologna, La pittura italiana delle origini cit., p. 88.
- ¹²⁵) Rotili, *Le origini della pittura italiana* cit., p. 50; Id., *La pittura romanica* cit., s.n.p.
 - 126) Cfr. de' Maffei, s.v. Romanico, pittura cit., col. 819.
- ¹²⁷) I. Di Marco, *Fossa. Geografia-Ŝtoria-Arte* (Studi Abruzzesi), Firenze 1966, in part. pp. 59-69.

Più ampia invece la trattazione del Matthiae, secondo cui «quel certo capriccioso e vago disordine che a Bominaco costituisce un motivo quasi pittoresco si irrigidisce a Fossa per una più rigorosa accettazione dei canoni tradizionali» 128. Lo studioso rileva poi l'ampia cultura dei maestri attivi a Fossa (seppur caratterizzandola negativamente), i quali conoscono Bominaco, ma anche, forse, testi quali il ciclo della cupoletta dell'atrio di San Marco a Venezia, altri improntati al gusto bizantino, nonché le più correnti cifre della coeva pittura romanica. Questa cultura d'altronde permea il ciclo di Fossa mentre il bizantinismo è presente «solo per quel tanto che comporta l'ambiente del tempo e cioè in alcuni schemi iconografici, nei tipi fisionomici o nella tecnica delle lumeggiature sovrapposte o dei consueti manierismi; un tanto quindi al quale non poteva sottrarsi nessun maestro operante nell'Italia centrale nella seconda metà del Duecento» 129. L'attribuzione a Gentile da Rocca viene poi affermata con molta cautela e riserva per via della genericità dei caratteri stilistici comuni. In conclusione, dopo un'attenta e condivisibile lettura stilistica, il Matthiae ritiene di potere, in ogni caso, datare gli affreschi di Fossa a poco prima del 1283.

Pochi accenni alle pitture nel volume del Moretti ¹³⁰. Sono di carattere tradizionale le ripetute menzioni del Pace ¹³¹, e quella del Lehmann-Brockhaus, che data gli affreschi, messi in stretto rapporto con Bominaco, intorno al 1281 ¹³².

Più di recente, Abbate ritiene che negli affreschi di Fossa la maniera «dichiaratamente gotica» del pittore di Atri si innesti su una predominante matrice bizantina ¹³³.

Da ultima, la Lucherini dedica uno studio al ciclo di Fossa e alla possibile ricostruzione dell'attività della bottega di Gentile da Rocca ¹³⁴.

Al contrario di quello di Bominaco, il ciclo di Fossa non sembra avere dunque dato origine a vere e proprie trattazioni monografiche. Ciò è forse dovuto in parte al giudizio sostanzialmente negativo sul carattere delle pitture espresso fin nel recente passato dai diversi studiosi, in parte alla contiguità geografica, ma anche cronologica, e, perché no, di programma

- ¹²⁸) Matthiae, *Pittura medievale abruzzese* cit., pp. 45-64, in part. p. 47.
- ¹²⁹) *Ivi*, p. 58.
- ¹³⁰) Moretti, *Architettura* cit., pp. 408-413, in part. p. 408, con l'unica immagine a me nota dell'affresco nella piccola cripta.
- ¹³¹) Pace, *Aggiornamento* cit., IV, pp. 507-510, con notizia di restauri negli anni 1960-1964; Id., *La pittura del Duecento e del Trecento* cit., p. 443, con datazione agli anni ottanta del secolo; Pace dà correttamente giusto rilievo al gruppo dei donatori, la cui problematica, come si visto fin in tempi recentissimi, è stata quasi sempre elusa, pp. 444-445.
 - ¹³²) Lehmann-Brockhaus, Abruzzen und Molisen cit., pp. 186-188.
 - 133) Abbate, Storia dell'arte meridionale cit., I, p. 254.
- ¹³⁴) V. Lucherini, *Pittura tardoduecentesca in Abruzzo*, «Dialoghi di Storia dell'Arte» 8-9 (1999), pp. 80-89.

iconografico e, seppur relativamente, di stile, con il più interessante ciclo di San Pellegrino.

2.4. La disposizione dei cicli all'interno della chiesa

A fronte della maggior qualità artistica e delle più curiose particolarità iconografiche e di programma di quest'ultimo, le pitture di Fossa mostrano infatti una ben più marcata aderenza alla tradizione.

Innanzitutto per i cicli raffigurati che, con maggiore coerenza, presentano il Pantocratore con i Santi Pietro, Paolo, Giovanni Battista, Giovanni Evangelista; l'Antico e il Nuovo Testamento, con le diverse storie di Cristo, dall'Infanzia alla Passione; determinate scene della Vita della Vergine; il Giudizio finale; un ricco Santorale.

Anche l'impianto generale appare sostanzialmente più canonico, con il Nuovo Testamento, almeno in parte, sulla parete destra, l'Antico Testamento su quella sinistra, il Giudizio sulla controfacciata, il Pantocratore e i Santi principali intorno a lui nel lunettone principale dell'abside rettilinea, con evidente adattamento di un motivo destinato al catino absidale, del quale il lunettone stesso svolge in pratica la funzione. Anche il Santorale, posto in alto sia nella navata sia nell'abside, occupa lo spazio che sarebbe riservato alle figure dei singoli Santi negli spazi di risulta tra le finestre, qui peraltro in numero esiguo e collocate più in basso 135.

135) Concordo dunque pienamente con M. Aronberg Lavin, The place of narrative. Mural decoration in Italian churches, 431-1600, Chicago - London 1990, che nella sua introduzione, pp. 4-5, afferma che, almeno per quanto riguarda il Medioevo, «out of order visual sequence was the rule rather than the exception»; «visual order was closely related to architectural form», e, soprattutto, «the number and location of surfaces available for decoration often determined the design of the fields as well the figure composition. Clearly, one of the main steps in planning a mural was adjusting the plot to fit and exploit the architectural setting». Tali considerazioni possono infatti essere applicate senza problemi al caso di Fossa, assai meno a quello di Bominaco, che costituisce quasi una sfida alla classificazione tipologica dei percorsi decorativi fornita dalla studiosa, che peraltro, con il suo grande numero, appunto, di tipologie, sembra quasi volere dimostrare proprio che ogni soluzione è possibile, ovviamente sempre per quanto riguarda il Medioevo, e che non esiste regola alcuna. A Fossa, come che sia, almeno nelle linee generali, i due cicli principali si dispongono sulle pareti come nei prototipi di San Pietro e di San Paolo a Roma, e cioè l'Antico Testamento a destra e il Nuovo Testamento a sinistra. A San Giovanni in Laterano la disposizione era invertita; a Santa Maria Maggiore il programma iconografico seguiva una sua logica peculiare, ma, si vedrà, con delle possibili tangenze con il ciclo di Fossa, che, nel complesso potrebbe rientrare, per quanto riguarda l'aula di culto, nel «Diagram A», e cioè il «wraparound pattern»: le immagini iniziano cioè a destra dell'abside (Creazione), si svolgono intorno alle pareti e terminano alla sinistra dell'abside (Adorazione dei Magi). Qui c'è però l'inserimento del Giudizio universale in controfacciata, canonico nelle aree dominate culturalmente da

Fanno eccezione a questo programma, per certi versi canonico, la parete dell'arco absidale e quelle del coro stesso. Per quanto riguarda l'arco absidale però, è bene notare che le immagini che vi sono rappresentate, a parte le raffigurazioni iconiche della Vergine, sono, in sostanza, l'ultima del ciclo dell'Infanzia di Cristo, e cioè l'Adorazione dei Magi, a sinistra ¹³⁶; la Creazione del cielo e della terra, e dunque la prima del ciclo del *Genesi*, a destra.

Il ciclo dell'Infanzia aveva dunque un andamento da sinistra verso destra, mentre quello del *Genesi* si svolgeva, forse più canonicamente ¹³⁷, da destra verso sinistra. Appare quindi evidente che l'anomala posizione di scene che sono però necessarie alla compiutezza dei cicli storici (anzi, per certi versi, ne costituiscono il punto di partenza e il punto d'arrivo) a cui appartengono, non può che essere dovuta semplicemente alla mancanza di spazio sulle pareti laterali, a fronte di un programma iconografico dato, e che doveva comunque essere rappresentato anche in un ambiente di piccole dimensioni quale in effetti è quello di Fossa ¹³⁸.

In ogni caso, allo scopo evidente di attribuire un senso preciso a queste immagini anche in una collocazione diversa da quella rigorosamente canonica,

Bisanzio, e dovrebbero bastare, per il Settentrione, l'esempio di Torcello, per il Meridione quello di Sant'Angelo in Formis; anche in quest'ultimo caso, peraltro, la Lavin identifica la presenza del «wraparound pattern»; carattere peculiare di tale ciclo è, di contro, che il ciclo evangelico si svolge nella navata centrale, mentre quello biblico, solo in parte conservato, nelle navatelle. Vorrei però qui aggiungere, perché più strettamente collegato ai prototipi romani per l'iconografia, a quelli siciliani per iconografia e stile, ma già pienamente inserito in un contesto culturale duecentesco, anche il ciclo pittorico di Anglona, che canonicamente presenta il Genesi sulla parete destra (ben conservato) e il Vangelo su quella sinistra (quasi completamente perduto), a testimonianza della diffusione di questi canoni, e di un alto livello artistico, anche nelle più isolate regioni italiane. Vd. H.L. Kessler, I cicli biblici a Santa Maria di Anglona, pp. 61-71; M. Falla Castelfranchi, Santa Maria di Anglona fra Roma e Palermo sulla decorazione delle navate laterali, pp. 89-97; G. Fiaccadori, Le iscrizioni del ciclo pittorico di Santa Maria di Anglona, pp. 99-102; V. Pace, Il ciclo di affreschi di Santa Maria di Anglona una testimonianza italomeridonale della pittura bizantina intorno al 1200, pp. 103-110, tutti in C.D. Fonseca - V. Pace (a cura di), Santa Maria di Anglona (Università degli Studi della Basilicata - Potenza, Monumenta, 1), Atti del Convegno internazionale di studio promosso dall'Università degli Studi della Basilicata in occasione del decennale della sua istituzione (Potenza - Anglona, 13-15 giugno 1991), s.l., s.d. [ma Galatina 1997].

- ¹³⁶) Si accennava prima ad eventuali tangenze con Santa Maria Maggiore; in effetti, anche nella basilica romana, l'Adorazione dei Magi si trova sul registro più alto del lato sinistro dell'arco trionfale, in posizione analoga, dunque, a quella di Fossa.
- ¹³⁷) Sempre secondo Aronberg Lavin, *The place of narrative* cit., p. 7, l'andamento da destra a sinistra risulta essere il più comune, nel Medioevo e oltre, ma non mancano sistemi decorativi in cui i cicli partono dalla controfacciata e convergono verso l'abside.
- 138) Le su esposte considerazioni credo possano valere anche per quanto riguarda la raffigurazione del Giudizio: in mancanza di spazio la rappresentazione del Paradiso, cioè i Patriarchi, è andata semplicemente ad occupare la parete adiacente alla controfacciata.

e di maggior spicco, gli artisti hanno comunque provveduto a rappresentare sia il Cristo che la Madre più o meno al centro della campata, ambedue assisi in trono, in un certo qual rapporto di corrispondenza.

2.5. L'Adorazione dei Magi

Unica scena sopravvissuta del ciclo dell'Infanzia è quella dell'Adorazione dei Magi. Il fatto che, a quanto sembra, si tratti anche della più antica raffigurazione mariana mai prodotta, nelle catacombe ¹³⁹ e sui sarcofagi dei primi cristiani ¹⁴⁰, è testimonianza della sua importanza nel pensiero cristiano antico (assai più che in quello attuale) e ben giustifica, oltre alle considerazioni di ordine generale espresse in precedenza, la sua collocazione a Fossa in un punto della chiesa oggetto di massima visibilità, come d'altronde a Santa Maria Maggiore o sulle più o meno coeve porte lignee di Santa Sabina all'Aventino ¹⁴¹. È altresì testimonianza del ruolo centrale svoltovi da Maria, che ben può spiegare, ancora per quanto riguarda Fossa, la sua collocazione tra le altre icone monumentali della Vergine effigiate sulla medesima parete.

La raffigurazione dell'Adorazione di Fossa, dal punto di vista iconografico, appare invero priva di particolari problematiche; presenta la Vergine

- delle catacombe di Priscilla: vd. F. Tolotti, *Il cimitero di Priscilla* (Collezione «Amici delle catacombe», XXVI), Città del Vaticano 1970, fig. 12.4 a p. 265. Secondo lo studioso, p. 275, la datazione della cappella, e delle pitture, si pone tra primo e secondo decennio del IV secolo. Vd. in A. Nestori, *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane* (Roma Sotterranea Cristiana per cura del Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, V), Città del Vaticano 1993 (1ª ed. 1975), con aggiornamenti, p. 192, per la frequente presenza di tale soggetto nei cimiteri di Roma: si trova infatti in Balbina, Callisto, Giordani, *Coemeterium Maius*, Marco e Marcelliano, via Latina (via D. Compagni), Pietro e Marcellino, Domitilla, oltre alla già citata Priscilla. Sull'arte catacombale vd. la sintesi di F. Bisconti, *La decorazione delle catacombe romane*, in V. Fiocchi Nicolai F. Bisconti D. Mazzoleni, *Le catacombe cristiane di Roma*, Regensburg 1998, pp. 71-144.
- ¹⁴⁰) Vd., più in generale, l'importante G. Vezin, L'adoration et le cycle des Mages dans l'art chrétien primitif (Formes et Style), Paris 1950. Di recente vd. il panorama offerto da F.P. Massara, s.v. Magi, in F. Bisconti (a cura e introd. di), Temi di Iconografia cristiana (Sussidi allo studio delle antichità cristiane pubblicati a cura del Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, XIII), Città del Vaticano 2000, pp. 205-211.
- ¹⁴¹) Vd. G. Jeremias, *Die Holztüren der Basilika Santa Sabina in Rom* (Bilderhefte des Deutschen Archäologischen Instituts Rom, 7), Tübingen 1980, pp. 48-50, tavv. 40-41. Interpretazioni recenti in G. De Spirito, *La cosiddetta scena dell'"Acclamatio" della porta di S. Sabina*, in F. Guidobaldi A. Guiglia Guidobaldi (a cura di), *Ecclesiae Urbis*, Atti del Congresso internazionale di studi sulle Chiese di Roma (IV-X secolo) (Roma, 4-10 settembre 2000), (Studi di Antichità Cristiana pubblicati a cura del Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, LIX), Città del Vaticano 2002, III, pp. 1701-1723.

in trono col Bambino, San Giuseppe a destra, in attitudine partecipata ¹⁴², i tre Re Magi in fila che si accostano, inchinandosi, al Bambino (quello più esterno appare essere di restauro) ¹⁴³. Nonostante una generica aria "di famiglia" esso è in tutto e per tutto dissimile dal modello impiegato a Bominaco, che non sembra dunque possibile evocare come prototipo o referente iconografico.

Tale immagine sembra dipendere quindi da un suo specifico modello, ancor più semplificato di quello, già privo di orpelli, dell'oratorio di San Pellegrino: il trono è senza schienale ¹⁴⁴, i doni sono dei semplici globi, le vesti dei Magi soltanto delle ampie stesure di colore, prive di ornamenti, di modellato, di quelle ricchissime pieghe abituali in questo tipo di abiti. Sembra quasi che un medesimo modello (che non siano gli ormai celebri «patroni» ¹⁴⁵) sia stato ripetuto più volte praticamente senza variazioni (o con minime modifiche), fatto peraltro non rarissimo in Abruzzo.

- 142) Secondo Vezin, *L'adoration* cit., pp. 78-81, la presenza di Giuseppe sarebbe un carattere permanente di questa iconografia. In realtà, Giuseppe non è sempre presente, anche se documentato già in alcuni esempi paleocristiani. Inoltre, c'è da dire che di tale personaggio troviamo attestate due tipologie, ma senza rigidezze: quella più "bizantina", in cui San Giuseppe, appare seduto in un angolo, meditabondo e distratto; quella più "occidentale", ed è quella in effetti attestata già dagli esempi più antichi, con il Santo stante accanto al trono della Vergine, talvolta con la mano nel gesto dell'*adlocutio*, con la quale mostra la scena (è questo appunto il caso di Fossa). Ma anche questa è presente a Bisanzio, vd. il f. 137r del *Gr. 510* della Bibliothèque Nationale di Parigi, 880 circa.
- ¹⁴³) Non sempre i Magi furono tre: nella catacomba dei Santi Pietro e Marcellino sono due, in quella di Domitilla, quattro. D'altronde, *Matteo* 2.1-12, l'unico Evangelista a parlare diffusamente dei Magi, non ne fissa con precisione il numero. Per i fondamenti teologici e per le principali leggende vd. U. Monneret de Villard, *Le leggende orientali sui Magi evangelici* (Studi e Testi, 163), Città del Vaticano 1952 (rist. anast. 1973).
- 144) Molto diverso dunque da quello architettonico di Bominaco, vicino ai modelli impiegati anche da Cavallini e da Torriti negli esempi romani. Qui la tipologia è, se si vuole, più "bizantina", o comunque più antica, attestata sia a Santa Maria Maggiore che a Santa Maria Antiqua.
- 145) Per l'uso di questi modelli, o sagome, probabilmente in carta cerata, vd. Zanardi, *Il cantiere di Giotto* cit., pp. 32-38. Lo studioso, confortato dall'opinione del compianto Federico Zeri, ritiene di poter dimostrare l'uso di tali "patroni" non solo ad Assisi ma anche ai Santi Quattro Coronati, al Sancta Sanctorum, nel Battistero di Parma. Anche in Abruzzo è ben visibile l'uso di modelli, o sagome, o cartoni, per riprodurre serialmente le figure, poi diversificate grazie a piccole modifiche dei gesti o attraverso l'impiego di diversi motivi decorativi dei panneggi; si vedano ad esempio i Santi nell'abside di San Pietro ad Oratorium a Capestrano; gli Apostoli nell'abside di Ronzano o quelli nell'abside di Moscufo. Che tali cartoni, poi, girassero, e cambiassero di mano, è anche assai probabile; la cosiddetta "sovrapponibilità", concetto critico per altri versi caro ad Angiola Maria Romanini, potrebbe anche essere dovuta a tale circolazione. Si veda ad esempio il primo Re inginocchiato davanti alla Vergine, a Fossa, e Costantino inginocchiato davanti a Silvestro nell'omonimo oratorio dei Santi Quattro Coronati a Roma, ove nella reiterazione della medesima figura in situazioni diverse, si coglie non solo l'eco di un analogo *milieu* culturale, ma anche, forse, l'uso di

Il racconto è ridotto all'essenzialità, ed è questa in fondo la sua forza espressiva, ad onta dello stile esecutivo piuttosto approssimativo, che certamente presuppone un artista non particolarmente dotato.

2.6. Il ciclo dell'Antico Testamento

Per quanto riguarda invece l'Antico Testamento, il ciclo della Creazione appare conservato nella sua interezza. Esso sembra conoscere una certa diffusione in Abruzzo, a partire almeno dal (probabile) ciclo di San Sisto fuori dalle mura dell'Aquila (lì però sulla parete sinistra e con inizio presumibilmente presso la controfacciata), del XII secolo. Abbiamo poi questo di Fossa e quello del transetto destro di Ronzano (probabilmente coevo). Nel caso in oggetto, però, bisogna segnalare alcune particolarità che rendono l'Antico Testamento di Fossa un esempio di un certo interesse nel pur assai variegato e articolato panorama offerto dall'analisi iconografica dei cicli della Creazione ¹⁴⁶. Cristo vi è raffigurato sei volte, sempre giovane e imberbe, con vesti riccamente intessute ed ornate ¹⁴⁷; per ben quattro volte egli è assiso su di un trono con cuscino e senza schienale ¹⁴⁸ (*Fig. 9*).

Questa è senza dubbio una particolarità del ciclo di Fossa: infatti, negli analoghi programmi umbro-romani, già più volte citati, ai quali logicamente Fossa viene accostato, Cristo è sempre assiso sul globo, o stante. Lasciando da parte i perduti eventuali prototipi di San Pietro, di San Paolo, di San Giovanni, a Roma, questo è vero, ad esempio, per l'Oratorio della Scala Santa e San Giovanni a Porta Latina a Roma, San Pietro in Valle a Ferentillo, San Paolo inter Vineas a Spoleto, l'oratorio di San Tommaso

medesimi modelli. Si veda anche il bel rapporto tra la mano del Re che offre il dono (il Mago o Costantino) e quella che lo riceve (la Vergine o il Papa): cfr. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo, II, XI-XIV* cit., figg. 127, 131.

- 146) Cfr. H. Kaiser-Minn, *Die Erschaffung des Menschen auf den spätantiken Monumenten des 3. und 4. Jahrhunderts* (Jahrbuch für Antike und Christentum. Ergänzungsband, 6), Münster 1981, e, di più ampio respiro, J. Zahlten, *Creatio Mundi. Darstellungen der sechs Schöpfungstagen im Mittelalter* (Stuttgarter Beiträge zur Geschichte und Politik, 13), Stuttgart 1974, vd. fig. 32 per Fossa; il grande aggiornamento generale, con sterminata bibliografia, anche artistica, di H.M. von Erffa, *Ikonologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus der Alten Testament und ihre Quellen*, I-II, München 1989-1995, in part. I, pp. 36-248, per «Creazione del Mondo e Storie dei Progenitori».
- ¹⁴⁷) Questa caratteristica era già presente in Abruzzo, nell'affresco dell'abside di Santa Maria di Cartignano, oggi al Museo Nazionale dell'Aquila, datato da un'iscrizione al 1237 e assegnato ad un «Armanino de Mutina» (tutto con molti dubbi): cfr. della Valle, *La pittura nell'Abruzzo medievale* cit., pp. 69-73.
- ¹⁴⁸) Peraltro identico, nella struttura e nella decorazione, a quello della Vergine nell'Adorazione dei Magi.

ad Anagni ¹⁴⁹, la basilica superiore di San Francesco ad Assisi ¹⁵⁰. Ciò vale anche per le grandi Bibbie miniate, a partire almeno da quelle carolingie del IX secolo ¹⁵¹, una delle quali, quella di Carlo il Calvo a San Paolo fuori le mura, si trova *ab antiquo* a Roma, fino ai più noti esempi dell'XI-XIII secolo: Biblioteca Apostolica Vaticana, *Pal. lat. 3*, 4, 5 (1080-1090) ¹⁵²; ivi, *Vat. lat. 12958*, detta del Pantheon (seconda metà XII secolo) ¹⁵³; ivi, *Vat. lat. 10405*, detta di Todi (secondo quinto del XII secolo) ¹⁵⁴; ivi, *Barb. lat.* 587, detta di Santa Cecilia (1200 circa) ¹⁵⁵.

Cristo appare invece intronizzato in alcune scene della Creazione raffigurate sulla croce argentea conservata nel Tesoro di San Giovanni in Laterano ¹⁵⁶, così come anche in alcuni riquadri della cupola del *Genesi* nell'atrio di San Marco a Venezia, dipendente da codici quali la *Genesi Cotton* ¹⁵⁷, segnatamente nella Creazione di Adamo, nel Riposo del settimo giorno, nella scena di Adamo che dà il nome agli animali, nella Punizione

- ¹⁴⁹) Vd. Zahlten, Creatio mundi cit., figg. 22-24, 26-27.
- ¹⁵⁰) Vd. Tomei, Jacobus Torriti pictor cit., figg. 52-65.
- ¹⁵¹) Vd. J. Porcher, *I manoscritti dipinti*, in J. Porcher J. Hubert W.F. Volbach, *L'Impero carolingio*, Milano 1968 (1° ed.. Paris 1968, pp. 71-203, in part. 133-155: la *Bibbia di Alcuino*), (Bamberg, Staatliche Bibliothek, *Misc. Class. Bibl. I*); quella detta *di Moutier-Grandval* (London, British Museum, *Add. 10546*); la prima *Bibbia di Carlo il Calvo* (Paris, Bibliothèque Nationale, *Lat. 1*), e quella, appunto di San Paolo.
- ¹⁵²) Vd. Zahlten, *Creatio mundi* cit., fig. 49. Per questo gruppo, normalmente indicato come umbro-romano, vd. gli studi d'insieme di P. Toesca, *Miniature romane dei secoli XI-XII: Bibbie miniate*, «Rivista del Regio Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte» 1 (1929), pp. 66-96; E.B. Garrison, in *Studies in the history of medieval Italian painting*, I-IV, Firenze 1955-1961, *passim*; W. Cahn, *La Bible romane*, Fribourg 1982, in part. pp. 93-166.
- ¹⁵³) Vd. Zahlten, Creatio mundi cit., fig. 50. Vd. anche J.M. Plotzek, 39. Vat. lat. 12958, Pantheon-Bibel, in Bibliotheca Apostolica Vaticana. Liturgie und Andacht im Mittelalter, catalogo della mostra (Köln, Diözesanmuseum, 9 ottobre 1992 10 gennaio 1993), Köln 1992, pp. 194-197.
 - ¹⁵⁴) Zahlten, Creatio mundi cit., fig. 51.
 - 155) Ivi, fig. 52.
- 156) Vd. V. Koenen, *Das «Konstantinskreuz» im Lateran und die Rezeption frühchristlicher Genesiszyklen im 12. und 13. Jahrhundert*, Worms 1995. Cristo in trono vi appare tre volte: nella Creazione di Adamo, di Eva e nella Proibizione di mangiare il frutto dell'albero del bene e del male: cfr. tavv. 31a, 34a, 38b. L'unico ciclo abruzzese del *Genesi* citato, sempre *en passant*, è proprio quello di Fossa, pp. 86, 176, 178, 201, 210; per brevi annotazioni sulla questione del Creatore assiso in trono vd. p. 178.
- 157) Per questo codice (in gran parte perduto) e i suoi rapporti con la decorazione monumentale vd. soprattutto J.J. Tikkanen, *Die Genesismosaiken von San Marco in Venedig und ihr Verhältnis zu den Miniaturen der Cottonbibel nebst einer Untersuchung über den Ursprung der mittelalterlichen Genesis Darstellung* (Acta Societatis Scientiarum Fennicae, 17), Helsinki 1889 (rist. anast. Soest 1972); K. Weitzmann H.L. Kessler, *The Cotton Genesis (British Library Codex Cotton Otho B. VI)*, Princeton 1986 (con facsimile dei frammenti sopravvissuti).

dei Progenitori. Questo dato accomuna, in effetti, il ciclo di Fossa a quello veneziano, come già ipotizzato da Matthiae, che però non ne precisò le reali, modeste, tangenze, limitandosi ad un troppo generico rimando; in effetti, l'unica scena realmente coincidente, dal punto di vista iconografico, e relativamente alla presenza del trono, è quella della Creazione di Adamo (Fig. 11).

Un'altra scena abruzzese, però, rimanda a detta tradizione ed è quella ove il Cristo separa il giorno dalla notte (*Fig. 10*). Qui, il Creatore, in trono, è affiancato da due gruppi di tre Angeli ciascuno, che fanno corona al suo trono, così come accade appunto a Venezia nel Riposo del settimo giorno, in cui si può vedere un'immagine analoga; a Venezia, inoltre, Cristo appare regolarmente scortato dagli Angeli, fatto apparentemente estraneo alla tradizione centro-meridionale, e certamente dipendente dai sunnominati antichi modelli.

Perfettamente frontale, il Cristo, identico a quello che sulla parete dell'arco absidale crea il cielo e la terra, leva inoltre, con gesto risoluto, le braccia verso l'alto: questo gesto, con le braccia levate o rivolte in basso (ma può anche apparire come Pantocratore, benedicente e con il libro in mano) è sicuramente un gesto canonico del Creatore in questi cicli; normalmente però, in tal caso, egli non appare a tutta figura come a Fossa, ma come se fosse affacciato ad un clipeo, si veda per tutti l'esempio di Assisi ¹⁵⁸.

Per il resto, invece, mi sembra che nel canonico, seppur sommario, svolgersi del ciclo della Creazione non ci siano da segnalare altre particolarità di rilievo oltre a quelle che abbiamo cercato sin qui di mettere in luce.

2.7. Le immagini iconiche della Vergine

Le immagini iconiche della Vergine, presenti sulla parete dell'arco absidale, raffigurata per di più sotto le due specie maggiormente caratteristiche nella cultura abruzzese, la Regina e la Lactans, potrebbero proprio alludere ad immagini venerate ab antiquo nei luoghi, e quindi solennizzate in questo modo, eventualmente prima della commissione della tavola della Lactans, che ha anche dei tratti di Regina, a Gentile da Rocca (che però potrebbe anche riprendere, a sua volta, più antichi prototipi). Segnalo che in questo caso Regina e Lactans appaiono separatamente, mentre tratto caratteristico della cultura abruzzese è riunire le due apparentemente antitetiche immagini in una iconografia unica, e in data alta non esistente altrove, almeno per quel che riguarda le nostre conoscenze, testimoniata da una serie di pitture murali e di grandi tavole. In quest'ambito non mi è

158) Cfr. Tomei, Jacobus Torriti pictor cit., fig. 52.

possibile approfondire questa complessa problematica e rimando perciò al recente studio della Lucherini ¹⁵⁹.

D'altronde, la raffigurazione esplicita di icone mariane nell'ambito di cicli decorativi a carattere monumentale non è un caso isolato e può essere agevolmente confrontata con esempi romani, quale San Gregorio Nazianzeno ¹⁶⁰ e umbri, come San Pietro in Valle a Ferentillo ¹⁶¹. Ma vi sono esempi anche extra-italiani, ad esempio di Terrasanta, nesso, ancora una volta, non facilmente eludibile, vista la presenza nel ciclo di donatori che esplicitamente sembrano rivendicare un loro ruolo nell'ambito del movimento crociato che ormai volgeva al termine: ed è gioco forza, a questo proposito, rievocare ancora le colonne dipinte della chiesa della Natività a Betlemme, ove la Vergine appare effigiata quattro volte, con forte valenza iconica, come *Glycophilousa*, *Galaktotrophousa*, *Hodeghetria* (ipotizzabile con buona sicurezza), *Nikopoia* (con Sant'Anna): evidenti le analogie iconografiche con le raffigurazioni mariane di Fossa, così come l'intenzione in ambedue i casi di realizzare delle vere e proprie "icone" ¹⁶².

Se poi ci sia effettivamente un nesso diretto tra le intenzioni del donatore e queste immagini non è per il momento possibile dire. È vero però che tale intenzione sembra emergere in maniera più diretta dal programma decorativo della zona absidale con le storie della Passione (strettamente legate, come è ovvio, alla Terrasanta), incentrate sulla Crocifissione che si staglia al centro della parete di fondo, e verso la quale si rivolge, in adorazione, la schiera dei donatori inginocchiati, con lo scudo crociato bene in vista, effigiati su di uno sfondo a campi alternativamente bianchi e neri

- 159) V. Lucherini, Un raro tema iconografico nella pittura abruzzese del Duecento: la Madonna regina allattante, in Quintavalle (a cura di), Medioevo: i modelli cit., pp. 682-687. Per le origini del tema, almeno della Lactans, ma talora con contenuti regali, ad esempio il trono, vd. T.F. Mathews N. Muller, Isis and Mary in early icons, pp. 3-11, e E.S. Bolman, The enigmatic coptic Galaktotrophousa and the cult of the Virgin Mary in Egypt, pp. 13-22, in M. Vassilaki (ed.), Images of the Mother of God, Aldershot Burlington 2005.
- 160) Vd. F. Dos Santos, 23. La lunetta con il viaggio di Tempulus e dei suoi fratelli in San Gregorio Nazianzeno, in S. Romano, Riforma e tradizione 1050-1198 (La pittura medievale a Roma 312-1431, Corpus e Atlante), Corpus, IV, Milano 2006, pp. 153-155, fig. 1. Datazione al 1100 circa: si tratta evidentemente, seppur parzialmente conservata, di una raffigurazione di un'icona dell'Advocata, come anche nell'esempio successivo.
- ¹⁶¹) Per Ferentillo vd. l'immagine di Maria nell'Adorazione dei Magi del ciclo cristologico, sempre trascurato a vantaggio di quello vetero-testamentario, sulla parete destra della navata in G. Tamanti (a cura di), *Gli affreschi di San Pietro in Valle a Ferentillo*, Napoli 2003, p. 180, tav. XXI; per la connessione tra queste immagini, ma con l'accento sulle immagini iconiche del Cristo, vd. anche H.L. Kessler, *Il ciclo di San Pietro in Valle: fonti e significato*, ivi, pp. 77-116, in part. 82, 90.
- ¹⁶²) Vd. Kühnel, Wall painting cit., pp. 14-32, pls. III-IX, fig. 18. Vd. anche l'aggiornamento di B. Kühnel, Crusader art of the twelfth century. A geographical, an historical, or an art historical notion?, Berlin 1994, pp. 54-60.

(o blu profondo), anch'esso dalla chiara valenza araldica ¹⁶³ e con possibili riferimenti templari.

2.8. Lo spazio absidale

Più complesso si fa qui il discorso, ma più da un punto di vista ideologico che non da quello puramente rappresentativo. Infatti, le Storie della Passione iniziano regolarmente sulla parete destra e terminano su quella sinistra ¹⁶⁴; sono disposte rigorosamente secondo la loro successione cronologica: iniziano con l'Ultima cena, poi la Cattura di Cristo, Cristo davanti a Pilato, Flagellazione, Crocifissione, Deposizione nel sepolcro; si imperniano sul fondamentale momento della Crocifissione ¹⁶⁵ (*Fig. 12*) che, posizionata

- 163) Fatto questo che si ripete anche a Santo Spirito d'Ocre e che mi sembra non sia stato mai messo in risalto dagli studiosi. Visto l'uso della partizione bianco-nera e la presenza dello scudo crociato, nonché i molteplici possibili riferimenti alla Terrasanta presenti negli affreschi di Fossa, si potrebbe forse quasi ipotizzare, con cautela, un qualche collegamento con l'Ordine del Tempio. Questo infatti aveva scelto proprio il bianco-nero come campo dello stemma: vd. A. Cesari d'Ardea, I Templari visti da un araldista, in G. Minucci - F. Sardi (a cura di), I Templari: mito e storia, Atti del Convegno internazionale di studi alla Magione templare di Poggibonsi-Siena (29-31 maggio 1987), Siena 1989, pp. 279-289, in part. p. 280: «lo stendardo dell'Ordine si chiamerà "beaucéant" e sarà bianco e nero». Per la raffigurazione di tali insegne bianco-nere vd. P. Scarpellini, La chiesa di San Bevignate, i Templari e la pittura perugina del Duecento, in M. Roncetti - P. Scarpellini - F. Tommasi (a cura di), Templari e Ospedalieri in Italia. La chiesa di San Bevignate a Perugia (Quaderni Storici del Comune di Perugia, 4), Milano 1989, pp. 93-158, in part. fig. 92 a p. 133. Anche la croce (= spada in araldica) è ovviamente un'insegna templare, normalmente rossa o nera. Ma per gli italiani si utilizzò la croce blu, vd. Cesari d'Ardea, I Templari visti da un araldista cit., p. 287; a Fossa lo scudo del donatore presenta una croce bianca in campo blu. Per i Templari in Abruzzo vd. poi A. Rubini, I Templari e l'Abruzzo, «Bollettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria», s. III, 73 (1983), pp. 89-102, che però fa leva, quasi esclusivamente, su storici e tradizioni locali, sui toponimi, ecc. Vd. anche A. Gilmour-Bryson, The trial of the Templars in the Papal State and the Abruzzi (Studi e Testi, 303), Città del Vaticano 1982, per l'Abruzzo, pp. 115-158: chissà chi è quel Fra' Gentile da Sulmona, celestino, che testimonia al processo del 3 aprile 1310 svoltosi a Colle Maggio (Frater Gentilis de Sermona), p. 116. Se il presente testo fosse stato scritto nell'Ottocento, l'autore non avrebbe esitato nel riconoscervi il Gentilis attivo nel 1294 circa nell'Eremo celestiniano presso Sulmona. Oggi però è certamente necessario un ben diverso riscontro. Opere più generali: F. Bramato, Storia dell'Ordine dei Templari in Italia. Le fondazioni, Roma 1991; M. Barber, La storia dei Templari, Casale Monferrato 1997 (1ª ed. Cambridge 1994). Sull'arte vd. di recente G. Curzi, La pittura dei Templari, Milano 2003.
- ¹⁶⁴) Si ricordino i già citati «patterns» di Aronberg Lavin, *The place of narrative* cit., in particolare il «Diagram E», «Apse pattern», pp. 7-8, di cui l'abside di Fossa può rappresentare, tutto sommato, un esempio tipico.
- ¹⁶⁵) Riguardo a questa diffusissima iconografia vd., per l'Oriente, Millet, Iconographie de l'Evangile cit., pp. 396-460; L.H. Grondijs, L'iconographie byzantine du Crucifié mort sur

al centro e di grande formato, come è stato già correttamente osservato, si pone quasi come una sorta di pala d'altare *ante-litteram* ¹⁶⁶.

Questo è tutt'altro che un caso unico, e può forse avere un illustre e remoto precedente nell'Esaltazione della croce dell'abside di Santa Maria Antiqua, del tempo di Giovanni VII (705-707) ¹⁶⁷. Nell'ambito della stessa chiesa, nella cappella di Teodoto, prima metà VIII secolo, in una grande nicchia in posizione preminente al centro della parete che avrebbe dovuto ospitare l'altare, troviamo poi una vera e propria Crocifissione, con Vergine, San Giovanni e carnefici ¹⁶⁸.

Alla Crocifissione, inoltre, veniva dato particolare risalto anche in San Pietro, ove, al centro della parete sinistra della navata centrale, tale immagine, forse databile al pontificato di Leone IV (891-896), occupava lo spazio normalmente destinato a quattro pannelli narrativi ¹⁶⁹. Questo avviene anche, è bene segnalarlo subito, nel ciclo di Sant'Angelo in Formis, ove la raffigurazione occupa pure il piedritto dell'arco sottostante ¹⁷⁰.

Una posizione preminente data alla Crocifissione, e per di più proprio nel catino, o almeno nel contesto absidale, è anche riscontrabile, seppur più raramente, in ambito orientale, ad esempio in Cappadocia, sempre così ricca di spunti apparentemente originali, ma nei quali si può forse cogliere l'eco dei

la Croix (Bibliotheca Byzantina Bruxellensis, I), Bruxelles - Leyden 1941; per l'Occidente, E. Hürkey, Das Bild des Gekreuzigten im Mittelalter, Worms 1983. Nella selezione degli esempi si nota però, spesso, una certa confusione tra l'immagine della croce (nelle sue varie accezioni) e quella del Crocifisso: credo ci si debba guardare da tale confusione poiché le due immagini dipendono da diverse tradizioni iconografiche.

- ¹⁶⁶) Su questo arredo liturgico, ma talvolta oggetto di culto, vd. A. Chastel, *La pala d'altare nel Rinascimento*, Milano 1993 (1^a ed. Paris 1993). Risulta però difficile poter concordare con l'opinione dell'illustre studioso, secondo cui i prototipi medievali della pala d'altare sarebbero da riconoscersi nelle figurazioni dei catini absidali.
- ¹⁶⁷) Vd. la ricostruzione di W. De Grüneisen in P. Romanelli P.J. Nordhagen, Santa Maria Antiqua, Roma 1964, tav. 22 (già pubblicata in W. De Grüneisen, Ste. Marie Antique, Roma 1911). Sulle problematiche di questo complesso monumentale vd. i diversi contributi in J. Osborne J. Rasmus Brandt G. Morganti, Santa Maria Antiqua al Foro Romano cento anni dopo, Atti del Colloquio internazionale (Roma, 5-6 maggio 2000), Roma 2004, in part. U. Nilgen, The adoration of the Crucified Christ at Santa Maria Antiqua and the tradition of Triumphal Arch decoration in Rome, pp. 129-135.
- ¹⁶⁸) Vd. in G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo, I, secoli IV-X*, Roma 1965 (2ª ed. 1987, a cura e con aggiornamenti di M. Andaloro), fig. 104 a p. 139.
- 169) Cfr. H.L. Kessler, L'antica basilica di San Pietro come fonte e ispirazione per la decorazione delle chiese medievali, in M. Andaloro A. Ghidoli A. Iacobini S. Romano A. Tomei (a cura di), Fragmenta Picta, catalogo della mostra (Roma, Castel Sant'Angelo, 15 dicembre 1989 18 febbraio 1990), Roma 1989, pp. 45-64, in part. fig. 2 a p. 48.
- ¹⁷⁰) Vd. in Jacobitti Abita, *La Basilica benedettina di Sant'Angelo in Formis* cit., p. 74, fig. 87, e C. Bertelli (a cura di), *L'Altomedioevo* (La pittura in Italia), Milano 1994, fig. 473 a p. 361.

prototipi monumentali, praticamente tutti perduti, prodotti nella Capitale sul Bosforo. Si vedano l'abside centrale della Tokalı Kilise 2 a Göreme ¹⁷¹ e l'arco absidale della chiesa di Niceta lo Stilita a Kızıl Çukur ¹⁷².

Se questi sono certamente possibili, illustri prototipi, seppur lontani nel tempo o nello spazio, vi sono anche testimonianze più vicine, sia cronologicamente che geograficamente: innanzitutto la già citata chiesa della Santissima Trinità di Saccargia a Codrongianus (Sassari), seconda metà del XII secolo, che al centro del registro inferiore del cilindro absidale presenta proprio la Crocifissione ¹⁷³. Tale sistemazione è poi ripresa in maniera quasi pedissequa nel problematico ciclo abruzzese di Santa Maria di Ronzano a Castelcastagna ¹⁷⁴, ove pure, al centro del registro inferiore del cilindro absidale campeggiava la Crocifissione (oggi in gran parte perduta).

Una monumentale Crocifissione si trova poi, ancora in Abruzzo, in condizioni purtroppo assai precarie, sulla parete absidale della già citata chiesa di Castelvecchio Subequo, e su quella di San Bevignate a Perugia, datata al 1260-1270, quindi più o meno coeva a Fossa ¹⁷⁵.

A queste aggiungerei, per l'analogo posizionamento, l'ancona con la Crocifissione ad affresco sull'altare della cella dell'Eremo celestiniano a Sulmona, databile agli ultimi anni del Duecento ¹⁷⁶.

Qui a Fossa, inoltre, la Crocifissione appare inquadrata da una selezione di alcune significative scene del ciclo della Passione: tale disposizione di

- ¹⁷¹) Cfr. C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, Paris 1991, pp. 96-99, pls. 6, fig. 1; 64, già citata, datata qui al X secolo ma plausibilmente assai più tarda (XII-XIII secolo).
 - ¹⁷²) Vd. ivi, pp. 53-56, pl. 42, datazione discussa tra VII e IX secolo.
- ¹⁷³) Cfr. R. Serra, *La pittura medievale in Sardegna*, in Bertelli (a cura di), *L'Altomedioevo* cit., pp. 321-326, in part. figg. 27, 129.
- 174) F. Bologna, Santa Maria ad Ronzanum, in AA.VV., La Valle Siciliana o del Mavone (Documenti dell'Abruzzo teramano, I, 1), Roma 1983, pp. 147-234.
- 175) Vd. Scarpellini, *La chiesa di San Bevignate* cit., in part. pp. 108-110: anche qui troviamo infatti il coro a terminazione rettilinea, ornato da una serie di scene che presentano altri punti di contatto con la selezione iconografica di Fossa. Oltre alla Crocifissione sulla parete dell'altare, nella quale è possibile scorgere anche un qualche nesso di ordine stilistico, troviamo infatti l'Ultima cena, come a Fossa sulla parete sinistra dell'abside: tavola rettangolare e Cristo assiso al margine esterno destro. Sulla parte sinistra dell'abside c'è invece un sommario Giudizio finale. Vd. anche C. Pantanella, *Pittura bizantineggiante in Italia centrale: gli affreschi con gli Apostoli nella chiesa di S. Bevignate a Perugia*, «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», s. III, 19-20 (1996-1997), Roma 1998, pp. 431-439; Ead., *San Bevignate a Perugia: tangenze della pittura paleologa in Italia*, in A. Iacobini M. della Valle (a cura di), *L'arte di Bisanzio e l'Italia al tempo dei Paleologi*, 1261-1453 (Milion, 5), Roma 1999, pp. 253-266.
- 176) Colangelo, *Pittori e frescanti* cit., in part. pp. 103-104; Lucherini, *Pittura tardodue-centesca in Abruzzo* cit.: la studiosa, p. 89, figg. 13-14, confronta la Crocifissione dell'Eremo celestiniano con quella presente a Fossa. Difficile intravedervi un'identità di mano; se si tratta invece di «bottega», come nelle didascalie, allora la proposta si fa interessante.

cicli narrativi nel cilindro, o più genericamente nel contesto dello spazio absidale, può forse, al primo impatto, apparire non canonica.

In realtà è possibile evocare illustri e meno illustri precedenti quali, ad esempio, addirittura Castelseprio ¹⁷⁷, con le sue storie dell'Infanzia di Cristo, o Saint-Martin a Vic, nel Berry, datato intorno al 1120, con storie dell'Antico e del Nuovo Testamento, con particolare enfasi, però sul ciclo della Passione ¹⁷⁸.

Databile all'incirca agli stessi anni, secondo decennio del XII secolo, è anche il ciclo dell'abside della chiesa dei Santi Julién e Basilisa a Bagües, in Spagna, che anche presenta una Crocifissione al centro del registro più basso della decorazione pittorica narrativa dello spazio absidale ¹⁷⁹.

Più recentemente, si ricordino i pannelli narrativi, con storie di Maria e dell'Infanzia di Cristo, nelle absidi tardo-duecentesche di Santa Maria Maggiore e di Santa Maria in Trastevere a Roma, già più volte citate.

Ma sono ancora le testimonianze di Saccargia e di Ronzano che ci forniscono termini di riferimento più aderenti; in ambedue questi casi, infatti,

- 177) Per questi affreschi scoperti nel 1944, sui quali il dibattito critico (VI-VII-VIII-IX-X secolo) rimane apertissimo, vd. l'ancora valido status quaestionis in S. Lusuardi Siena M. Andaloro, s.v. Castelseprio, in Enciclopedia dell'Arte Medievale, IV, Roma 1993, pp. 447-459. M. Rossi, La tradizione dell'antico nella pittura altomedievale del territorio del Seprio, in A.C. Quintavalle (a cura di), Medioevo: il tempo degli antichi, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 24-28 settembre 2003), (I convegni di Parma, 6), Milano 2006, pp. 257-266.
- ¹⁷⁸) Questa chiesa di non grandi dimensioni, mononave e con abside, almeno inizialmente, rettilinea, presenta in effetti numerose analogie, iconografiche e decorative, con l'oratorio di Bominaco e con la chiesa di Fossa. Per quanto riguarda quest'ultima, poi, c'è da riscontrare una certa analogia anche nel disporre le scene della Passione all'interno del coro rettilineo, eccettuata la Deposizione dalla Croce che, insieme alla Presentazione al tempio, campeggia, di grande formato, sull'arco absidale, in posizione talmente rilevata da poter far supporre un'esplicita enfasi posta su queste due raffigurazioni che, inequivocabilmente, rimandano a Gerusalemme e al suo Templum Dei. Per il complesso ciclo francese, che pure presenta episodi diversi, storie vetero-testamentarie, storie cristologiche, storie del Santo titolare, i quali come a Bominaco, o anche a Ronzano, sfuggono ad una più precisa comprensione, soprattutto per quanto riguarda la logica della loro successione, vd. l'ottima monografia di M. Kupfer, Romanesque wall painting in Central France, New Haven - London 1993, in part. pp. 120-147, 193-198, figg. 186-223. Un analogo sistema decorativo appare utilizzato anche in altre simili chiese francesi, normalmente abbazie benedettine, soprattutto appartenenti all'antica diocesi di Bourges, quali Saint-Aignan a Brinay, ivi, pp. 98-119, 155-157, figg. 16-46; Saint-Germain a Allouis, ivi, pp. 151-153, figg. 2-7; Saint-Hugh a Avord, ivi, pp. 153-155, figg. 8-13. Vd. anche le originali considerazioni di P. Angiolini Martinelli, Risonanze e coreografie retoriche nella raffigurazione della Lavanda dei piedi degli affreschi di Saint-Martin a Vic, in Bisanzio e l'Occidente. Arte, archeologia, storia (Studi in onore di F. de' Maffei), Roma 1996, pp. 479-491. Alla luce della probabile provenienza francese, seppur provenzale, del committente, questi riferimenti alla Francia assumono un significato assai più pregnante e meritevole di approfondimento.
- ¹⁷⁹) Cfr. J. Yarza Luaces, *La pittura spagnola del Medioevo: dalla cultura visigotica alla fine del romanico*, in A.E. Pérez Sanchez (a cura di), *La Pittura spagnola* (La pittura in Europa), I, Milano 1995, pp. 15-69, in part. 48-49, figg. 41-42.

sono le storie della Passione, come a Fossa, ad essere campite nel cilindro absidale, e più o meno con una simile selezione e disposizione. A Saccargia troviamo infatti, nell'ordine, l'Ultima cena, la Cattura, la Crocifissione, il *Threnos* (con l'accento posto però, piuttosto, sulla Deposizione nel sepolcro), l'*Anastasis*. A Ronzano, invece, sempre nel registro inferiore, come a Saccargia immediatamente al di sopra del *velum*, possiamo vedere la Cattura, il Giudizio di Pilato, la Flagellazione, la Crocifissione, la Restituzione del corpo di Cristo, il *Threnos* ¹⁸⁰. E non si trascuri il doveroso nesso col San Pellegrino di Bominaco, ove pure, anche se non in maniera rigorosamente sistematica, sono effigiate le storie della Passione: Ultima cena, Lavanda dei piedi, Cattura, Giudizio del Sinedrio, Flagellazione, Deposizione dalla Croce, *Threnos*. Che ci si trovi nell'ambito di un comune *milieu* narrativo ed espressivo è indubbio, vista anche la probabile convergenza cronologica e geografica di almeno tre dei quattro esempi citati ¹⁸¹.

Al loro interno, peraltro, i cicli della Passione differiscono anche sensibilmente. Presenti in tutti e quattro i programmi sono solo la Cattura e il *Threnos*; compaiono tre volte l'Ultima cena, la Flagellazione, la Crocifissione; un'unica volta sono raffigurate la Deposizione dalla Croce (Bominaco), l'*Anastasis* (Saccargia, ma doveva esserci anche a Fossa), il Giudizio di Pilato (Ronzano), il Giudizio del Sinedrio (Bominaco), la Restituzione del corpo di Cristo (Ronzano) 182. Tolti dunque l'inizio e la fine della storia della Passione, la Cattura e il *Threnos* cioè, sempre presenti, per gli altri episodi ci si è evidentemente attenuti ai desideri espliciti dei committenti, alle capacità e ai modelli noti agli artisti, ai condizionamenti dello spazio architettonico disponibile.

Anche il momento fondamentale della vicenda, però, appunto la Crocifissione, doveva essere in realtà sempre presente: ad affresco nei casi di Saccargia, Fossa, Ronzano; forse lignea o di altro materiale a Bominaco, come già ha avuto modo, credo giustamente, di sostenere il Baschet ¹⁸³, che però non cita a sostegno della sua tesi la nota testimonianza della croce

¹⁸⁰) Si ricordi che nel registro immediatamente superiore sono effigiate le storie dell'Infanzia di Cristo.

¹⁸¹) Ma l'attribuzione a pittore di ambiente romano espressa ancora in tempi recenti per il ciclo di Saccargia, vd. *supra*, renderebbe possibile accostare geograficamente anche queste pitture, altrimenti apparentemente isolate.

¹⁸²⁾ Si potrebbe aggiungere a questi esempi il mini-ciclo rappresentato su un pilastro della chiesa di San Tommaso nei pressi di Caramanico, in cui sono raffigurati l'*Anastasis*, la Deposizione dalla Croce, il *Threnos*, e il pannello da Caporciano, oggi al Museo Nazionale dell'Aquila, sempre con la raffigurazione di quest'ultimo. Il *Threnos* sarebbe dunque l'unica scena sempre presente nei cicli della Passione, almeno in ambito abruzzese duecentesco. Le pitture di Caramanico, secondo Lucherini, *Pittura tardoduecentesca* cit., pp. 83-84, sono stilisticamente e iconograficamente accostabili a Fossa: concordo pienamente.

¹⁸³⁾ Baschet, Lieu sacré cit., p. 179.

monumentale, mobile, che era presente nel coro della chiesa abbaziale di San Clemente a Casauria (che la renderebbe ancor più accettabile), alla quale si aggiunga il fatto che almeno una croce lignea dipinta è sopravvissuta in Abruzzo, e guarda caso proveniente proprio da Castiglione a Casauria, non lontano da San Clemente, oggi al Museo dell'Aquila 184.

2.9. Considerazioni generali e conclusive

Iconograficamente, poi, ma per certi versi anche stilisticamente, le scene di Fossa, perfettamente analoghe a quelle distribuite in ordine sparso in San Pellegrino a Bominaco, sembrano appartenere alla medesima tradizione di queste, come se maestranze diverse copiassero e interpretassero, con il proprio stile, i medesimi modelli, più o meno negli stessi anni, adoperando però qui una gamma cromatica totalmente diversa, con prevalenza degli azzurri, dei verdi, del grigio-argento, che danno allo spazio interno del monumento una valenza spiccatamente notturna, "lunare", quanto solare era invece quella di Bominaco.

Tali maestranze fondano, come si è detto, la loro tradizione nel mondo bizantino anche se questo, in effetti, nonostante la forte presenza degli stilemi bizantineggianti, le preparazioni verdognole, i pomelli rossi, la generale astrazione dei personaggi, dai visi ben disegnati e costruiti, sembra trasparire piuttosto al livello del sostrato, dei contenuti di base, tanta, e tanto profonda, è stata, ormai, l'elaborazione subita da quegli archetipi.

Si è accennato anche, poco sopra, che la scelta delle scene, e forse, più in generale, del programma, potesse essere, magari in parte, dettata dai desideri dei donatori. Questi però sono noti solo a Fossa, ove sono anzi, addirittura, effigiati nell'abside, nell'atto di adorare la croce. La scelta di rappresentare qui il ciclo della Passione potrebbe anche essere, ma non necessariamente, una richiesta specifica di tali donatori ¹⁸⁵.

Certo, un ulteriore richiamo all'ambito crociato è presente ancora nella raffigurazione dei due Santi cavalieri, Giorgio (Fig. 13) e Mena (Fig. 14),

¹⁸⁵) Ricordo che anche a Santo Spirito d'Ocre analoghi donatori sono in ginocchio ai piedi della croce.

¹⁸⁴) Questa invece nota al Baschet, *ivi*, p. 179. Per la croce, inv. n. 44, vd. G. Matthiae, *Il Castello dell'Aquila e il Museo Nazionale Abruzzese*, Roma 1959, p. 11; M. Moretti, *Il Museo Nazionale d'Abruzzo nel castello cinquecentesco dell'Aquila*, L'Aquila 1968, p. 6; M. Cianetti *et al.*, *Il Museo Nazionale d'Abruzzo*, Roma 1992, pp. 7, 9: datata alla fine del XIII secolo, tale croce proviene dal convento francescano di Santa Maria del Paradiso a Castiglione a Casauria, non lontano da San Clemente a Casauria. Essendo stato istituito tale convento nel 1470, la croce, duecentesca, deve indubbiamente provenire da un più antico insediamento.

che non vestono gli abiti militari romani, o bizantini, della tradizione, ma piuttosto i contemporanei costumi dei guerrieri di Terrasanta. Anche la scelta dell'iconografia rimanda a tematiche orientali; infatti i due Santi, come si è già notato, appaiono rappresentati secondo lo schema detto "araldico". Esempi di tale raffigurazione, più che nella sempre evocata Puglia, ove i Santi cavalieri sono certamente spesso presenti, ma normalmente in pannelli isolati ¹⁸⁶, sono rintracciabili agevolmente, ad esempio, in Egitto, pseudo- transetto della chiesa del Monastero dei Siriani allo Wādi-Natrun (Fig. 15), splendidamente abbigliati da cavalieri romani, di incerta datazione ¹⁸⁷, in Cappadocia, chiesa di Santa Barbara a Göreme ¹⁸⁸, o addirittura in Georgia, dove tale schema appare con incredibile frequenza ¹⁸⁹. Secondo la Velmans, i Santi cavalieri effigiati più frequentemente insieme in questo schema araldico sono San Giorgio e San Teodoro ¹⁹⁰. Giorgio è certamente

- 186) Vd. M. Milella, *I cavalieri di Dio. Iconografia dei santi cavalieri negli affreschi pugliesi*, in M. Rey-Delqué (a cura di), *Le Crociate. L'Oriente e l'Occidente da Urbano II a San Luigi 1096-1270*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 14 febbraio 30 aprile 1997), Milano 1997, pp. 214-217, con bibliografia, e altri esempi di Santi cavalieri «fortemente tipizzati in senso *crociato*», la cui raffigurazione conosce grande sviluppo proprio nel XIII secolo. Sono invece raffigurati secondo tale schema araldico, per ben due volte, i cavalieri che si affrontano nella scena di battaglia sulla controfacciata, ancora, della chiesa di San Bevignate a Perugia, che mostra così più di un punto di contatto, almeno iconografico, con Fossa: vd. Scarpellini, *La chiesa di San Bevignate* cit., in part. p. 132, fig. 89 a p. 131.
- ¹⁸⁷) Ma certamente anteriori al 1225 circa, quando la chiesa venne completamente ridipinta. Cfr. G. Gabra, *Coptic monasteries. Egypt's monastic art and architecture*, Cairo New York 2003 (1^a ed. 2002), pp. 47-56, ma senza menzione del pannello con i Santi cavalieri. Improntato al precedente è M. Zibawi, *L'arte copta*, Milano 2003, anche qui senza citazione del pannello. Non menziona pitture P. Grossmann, *Christliche architektur in Ägypten* (Handbook of Oriental Studies: The Near and the Middle East, 62), Leiden Boston Köln 2002, pp. 501-503.
- ¹⁸⁸) Vd. N. Thierry, s.v. Cappadocia, in Enciclopedia dell'Arte Medievale cit., IV, pp. 222-229, in part. p. 223, e Jolivet-Lévy, Les églises byzantines cit., pp. 125-126.
- 189) T. Velmans, La pittura murale in Georgia, VI. I santi più venerati e le loro leggende (XI-XIV sec.), in T. Velmans A. Alpago Novello, L'arte della Georgia, Milano 1996, pp. 109-144, in part. 113-138. Inutile citare la gran quantità di esempi menzionati dalla studiosa, al cui testo si rimanda per la vasta campionatura, anche di immagini. Le origini di tale tema vengono ravvisate nell'arte della Persia achemenide e sassanide: il confronto con il rilievo murale monumentale di Naqsh-I Rustam, raffigurante l'Investitura di Ardashir I, appare in effetti assai ben individuato. Vorrei anche segnalare, sempre per quanto riguarda la Georgia, il singolare caso della chiesa di Sion ad Ateni, quadriconca, le cui quattro absidi sono decorate con una ricca serie di riquadrature raffiguranti scene della vita di Cristo, della Vergine, del Giudizio universale (1061-1080, ma la datazione è discussa): ivi, pp. 95-103, figg. 68-70, 73; vd. anche p. 260. A questa si può aggiungere l'abside della chiesa di San Giorgio di Ubisi, 1380 circa, ove, nel registro inferiore del cilindro absidale campeggia un'Ultima cena, affiancata però dalle due metà di una più canonica Comunione degli Apostoli: vd. ivi, figg. 124-126 a p. 162.
- 190) Ivi, p. 113. Anche in Puglia, d'altronde, secondo la Milella, I cavalieri di Dio cit., p. 216, San Teodoro risulta essere, dopo San Giorgio, il Santo militare più rappresentato.

raffigurato a Fossa: la sua controparte, molto probabilmente è Mena. Ma se la lettura dell'iscrizione si rivelasse fuorviante, potrebbe essere Teodoro? Non è possibile per il momento andare oltre. In ogni caso, anche se si trattasse proprio di Mena, la valenza "orientale", anzi egiziana (?) del pannello non verrebbe certo sminuita.

Resta il fatto che, certamente, il ciclo di Fossa appare permeato di spunti che spingono lo sguardo in direzione dell'Oriente. Un ulteriore passo proprio in questa direzione può forse essere compiuto accennando ai tre Patriarchi con le anime dei Giusti nel seno (Fig. 16), raffigurazione paradisiaca per eccellenza ¹⁹¹, collocati proprio al di sotto dei Santi cavalieri, separati però dal mini-ciclo, un semestre, dei Mesi. Se da un lato è certamente vero che questa collocazione, comunque adiacente al Giudizio finale in controfacciata, può essere agevolmente spiegata con la necessità di raffigurare il Paradiso e con la mancanza di spazio appunto sulla parete destinata al Giudizio, è certamente anche vero che la rilevanza attribuita ai Patriarchi, la vicinanza ai Santi cavalieri, la loro presenza in un contesto fortemente caratterizzato dalla Passione di Cristo, e con dei committenti presumibilmente legati al mondo delle Crociate, consentono di fare anche ipotesi più caratterizzate ideologicamente.

Si consideri per di più che negli altri casi in cui i Patriarchi vengono raffigurati, a Ronzano e a Bominaco, essi non sono esplicitamente collegati a cicli del Giudizio universale, in ambedue i casi assente, e, nella migliore delle ipotesi, solo evocato da alcune sue componenti, e comunque non da quelle fondamentali.

Potrebbe allora anche essere che, attraverso la raffigurazione dei Patriarchi, qui a Fossa in maniera più esplicita, ma, forse, pure negli altri due esempi abruzzesi, si sia inteso rievocare un altro celebre *locum sanctum* della Terrasanta, Abu-Gosh, l'attuale chiesa del Profeta Geremia, in cui normalmente si riconosce l'antica Emmaus, dove, al tempo dei Crociati, nel catino dell'abside meridionale (*Fig. 17*) era stata effigiata proprio quest'immagine paradisiaca, seppur in lacerti giunta sino a noi, ma ben documentata dagli acquerelli del conte de Piellat, e che a tutt'oggi appare un *unicum*, almeno per quanto riguarda la sua collocazione ¹⁹². E non si trascuri

¹⁹¹) Trova il suo fondamento teologico in *Matteo* 8.11 e *Luca* 13.28.

¹⁹²⁾ La chiesa fu una fondazione degli Ospitalieri di San Giovanni. Nelle altre due absidi erano effigiate, in quella centrale l'*Anastasis*, in quella settentrionale la *Deesis*. Il ciclo sarebbe stato eseguito intorno alla metà del XII secolo. Secondo Kühnel, *Wall painting* cit., pp. 155-157, pls. XLII, 73-82, XLVII, potrebbe trattarsi di un Giudizio universale scisso nelle tre absidi, anche se appare evidente che non è così; la raffigurazione dell'Incontro di Emmaus si doveva forse trovare nella cripta, come in altri *loca sancta* palestinesi. Secondo l'autore, i Patriarchi sarebbero «a typical Byzantine mode of representing Paradise», però

il fatto che anche a Bominaco, qualche anno prima, viene rappresentata la non frequentissima scena dell'Incontro di Emmaus, segno ulteriore di una probabile circolazione di tali idee in questa zona dell'Abruzzo.

Assente quindi, a quanto sembra, dai programmi absidali sia orientali che occidentali, questa immagine, sistemata in una posizione di tale spicco, e in un centro di pellegrinaggio di primissimo piano, poteva ben aver raggiunto una certa fama, come d'altronde quelle di altri *loca sancta* della Palestina, tanto da venire ripresa per sé, e non necessariamente in un contesto di Giudizio universale, dove peraltro, in ogni caso, essa appare presente sin dalle più antiche raffigurazioni bizantine.

2.10. La datazione dei cicli di Bominaco e Fossa

In conclusione, per quanto riguarda Bominaco, mi sembra che la datazione al 1263 espressa dalle iscrizioni del rosoncino della facciata posteriore e del pluteo della zona presbiteriale possa essere accettata con un buon margine di sicurezza, visto che i lavori di costruzione del piccolo edificio non possono essere durati a lungo e che la decorazione pittorica è quasi certamente contestuale all'erezione dell'oratorio stesso.

La datazione di Fossa non può invece essere indicata con la stessa precisione. Non c'è dubbio però, da un lato, che alcune parti di quest'ultimo ciclo sembrerebbero necessariamente presupporre la conoscenza di quello di Bominaco. Dunque il 1263 può ben essere indicato quale termine ante quem non.

Come è noto, un ulteriore termine di datazione è fornito dalla tavola di Gentile da Rocca, del 1283, certamente posta nella chiesa a decorazione pittorica monumentale ultimata. Si aggiunga a questo il fatto che, senza spingersi necessariamente fino all'identità di mano, pure, la tavola e gli affreschi mostrano degli indubbi, stretti punti di contatto, si confronti il volto della *Lactans* della tavola con quello della Regina dell'arco absidale, o il Bambino sempre della tavola con quello della *Lactans* dell'arco stesso ¹⁹³. Non è dunque possibile negarne la contiguità cronologica.

Se è così, il 1283 può essere tenuto come termine *post quem non* degli affreschi di Fossa, dei quali si può quindi con buona certezza affermare

«preponderant in the Italo-Byzantine art of the late twelfth-thirteenth century», p. 157, e si citano gli esempi di Torcello, di San Marco a Venezia, del Battistero di San Giovanni a Firenze; si potrebbero aggiungere i casi abruzzesi già più volte menzionati. Mai, ovviamente, si tratta di collocazioni absidali. Vd. anche Kühnel, *Crusader art* cit., pp. 52-54. Vd. anche Folda, *The art of the Crusaders in the Holy Land* cit., pp. 382-390.

193) Lucherini, Pittura tardoduecentesca cit., in part. p. 82.

almeno che siano stati eseguiti tra il 1263 e il 1283. Credo non sia per il momento possibile precisare meglio tale datazione, anche se la summenzionata contiguità cronologica tra la tavola di Gentile da Rocca e alcune parti del ciclo monumentale, lascia agevolmente immaginare che almeno queste parti di tale ciclo siano appunto state eseguite intorno al 1283. Questa conclusione non può però essere automaticamente estesa all'intera decorazione, alla quale hanno certamente contribuito diversi artisti, pur nell'ambito di quello che sembra un programma unitario, sia dal punto di vista iconografico che da quello stilistico, e che difficilmente potrebbe essere stato eseguito in un lasso di tempo troppo lungo; se ciò risultasse dimostrato non sarebbe dunque impossibile condividere la datazione ai primissimi anni ottanta del Duecento già espressa in passato da numerosi autorevoli studiosi 194.

MAURO DELLA VALLE mauro.dellavalle@unimi.it

¹⁹⁴) Nel suo recentissimo contributo la Piccirilli, *Committenza francese* cit., p. 54, propone invece gli «anni successivi alla presa del potere da parte di Morel (1269)».