

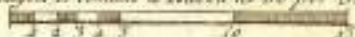
L'Abruzzo nel Settecento



DIRETTORE EDITORIALE: Edoardo Tiboni. TESTI di Walter Capezzali, Gabriele Carletti, Franco Cavallone, Franco Celenza, Annamaria De Cecco, Giuseppe F. de Tiberiis, Marco Della Sciucca, Franco Di Tizio, Vincenzo Franceschilli, Damiano Venanzio Fucinese, Sandro Galantini, Camillo Gasbarri, Raffaele Giannantonio, Mario Quinto Lupinetti, Adelmo Marino, Ezio Mattiocco, Luigi Murolo, Giovanni Nativio, Tommaso Paolini, Giuseppe Papponetti, Roberto Ricci, Aleardo Rubini, Umberto Russo, Michele Sciolì.

Si ringraziano sentitamente autori, collaboratori ed Enti che in diversa misura hanno contribuito alla riuscita del volume. Le carte geografiche d'epoca sono della collezione di E. Mattiocco.

Scala di Miglia 15 comuni d'Italia di 60 per Grado

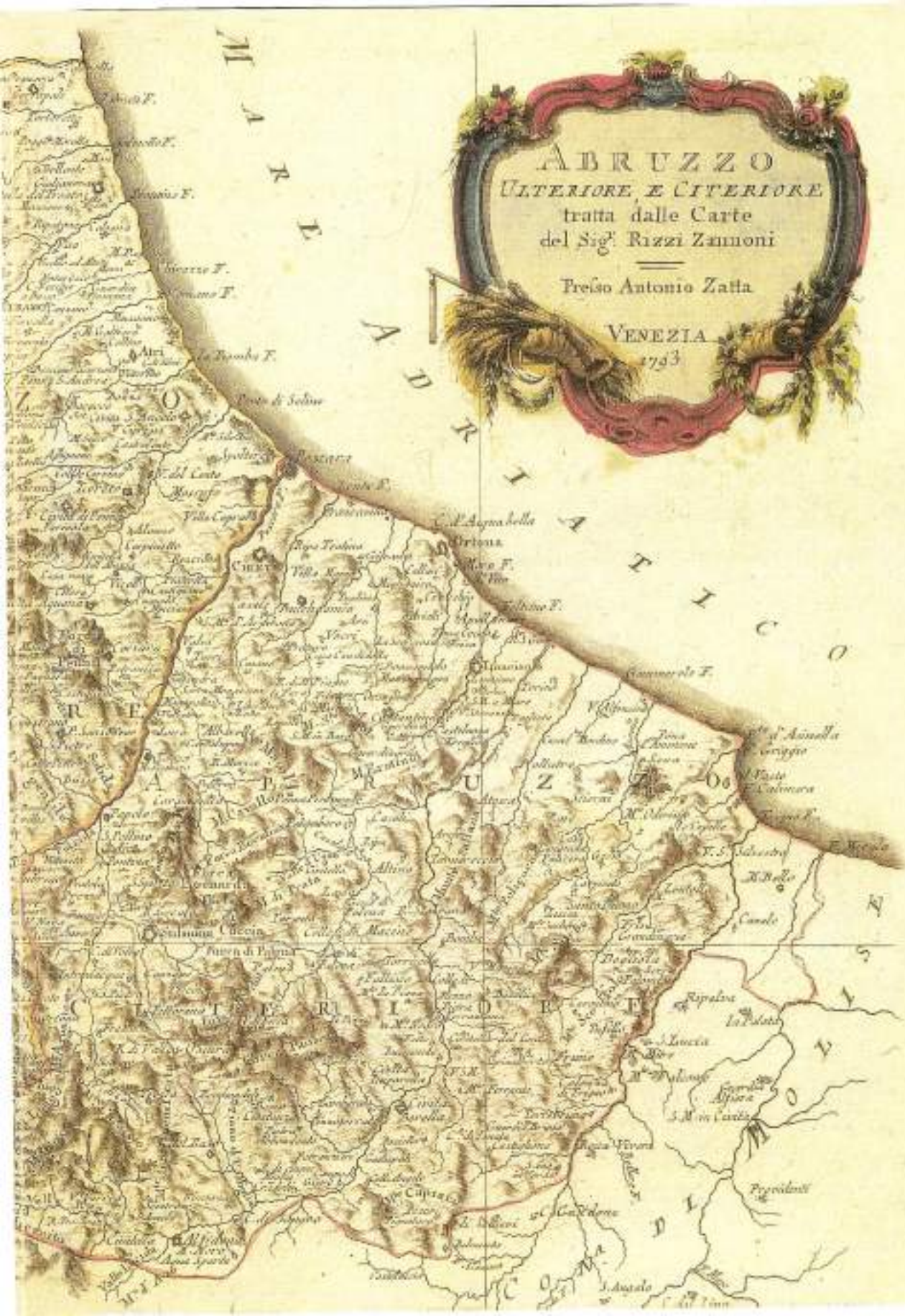


ABRUZZO
ULTERIORE E CITERIORE
tratta dalle Carte
del Sig. Razzi Zamoni

Disegnato Antonio Zatta

VENEZIA

1793



ISTITUTO NAZIONALE DI STUDI CROCIANI

L' Abruzzo nel Settecento

a cura di

Umberto Russo e Edoardo Tiboni



EDIARS

CARTA COGNOMATICA
DELLA PROVINCIA
di
ABRUZZO CITERIORE



INDICE

Presentazione, di <i>Edoardo Tiboni</i>	pag. 11
L'Abruzzo nel Settecento, di <i>Adelmo Marino</i>	» 13
La vita culturale, di <i>Umberto Russo</i>	» 29
L'economia abruzzese nel Settecento, di <i>Tommaso Paolini</i>	» 53
Le chiese nel Settecento abruzzese, di <i>Raffaele Giannantonio</i>	» 71
Le arti figurative, di <i>Damiano Venanzio Fucinese</i>	» 147
L'antica maiolica d'Abruzzo, di <i>Vincenzo Franceschilli</i>	» 173
Il Settecento musicale abruzzese, di <i>Marco Della Sciucca</i>	» 179
Drammaturgia abruzzese del Settecento, di <i>Franco Celenza</i>	» 213

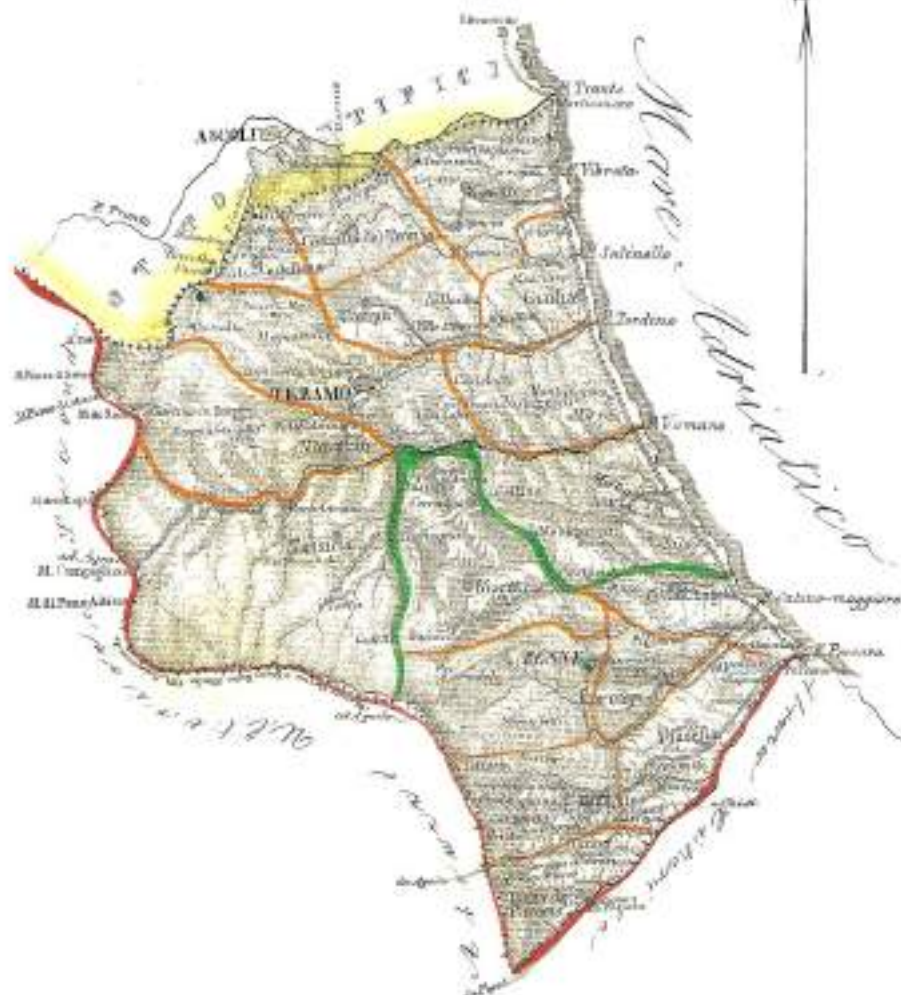
LE CITTÀ

Chieti nel secolo XVIII, di <i>Giuseppe F. de Tiberiis</i>	» 249
Pittori e scultori attivi a Chieti nel Settecento, di <i>Camillo Gasbarri</i>	» 279
L'Aquila, di <i>Walter Capezzali</i>	» 291
Teramo, di <i>Roberto Ricci</i>	» 317
Lanciano, di <i>Giovanni Nativio</i>	» 329
Penne, di <i>Aleardo Rubini</i>	» 337
Sulmona, di <i>Ezio Mattiocco</i>	» 351
Vasto, di <i>Luigi Murolo</i>	» 375
L'Abruzzo in un'opera tedesca del 1702, di <i>Ezio Mattiocco</i> e <i>Franco Cavallone</i>	» 415
Alla scoperta degli Abruzzi, di <i>Giuseppe Papponetti</i>	» 435
L'Abruzzo illustrato nell'opera di Giovan Battista Pacichelli, di <i>Ezio Mattiocco</i>	» 453

I PERSONAGGI

Federico Valignani, <i>di Giuseppe F. de Tiberiis</i>	»	473
Federico Valignani-Fonti archivistiche, <i>di Annamaria De Cecco</i>	»	499
Antonio Ludovico Antinori, <i>di Michele Scioli</i>	»	527
Romualdo de Sterlich, <i>di Umberto Russo</i>	»	547
Ferdinando Galiani, <i>di Franco Di Tizio</i>	»	573
Stefano Ferrante, <i>di Mario Quinto Lupinetti</i>	»	621
Melchiorre Delfico, <i>di Gabriele Carletti</i>	»	647
Vincenzo Comi, <i>di Sandro Galantini</i>	»	677

CARTA COROGRAFICA
DELLA PROVINCIA
di
ABRUZZO ULTERIORE I.



CARTA COROGRAFICA

ABRUZZO ULTERIORE

II^a



Nel 1997 usciva, a cura dell'Ediars e con il patrocinio della Regione, un volume di 730 pagine dedicato all'Abruzzo nell'Ottocento.

Nel presentarlo annunciavamo l'intento di proseguire nel viaggio a ritroso nella nostra storia regionale e ci auguravamo di riuscire a realizzare lo studio del Settecento già da allora messo in cantiere. Il volume vede oggi la luce, anch'esso per l'impegno dell'Ediars, con il sostegno della Regione Abruzzo e il patrocinio del nostro Istituto nazionale di Studi crociani. Mi auguro che il lettore troverà in questa nuova opera gli stessi pregi che fecero apprezzare la precedente pur tra le inevitabili carenze, dovute anche alle limitate risorse finanziarie.

Un secolo, il Settecento, certamente meno vivace e movimentato per la nostra storia regionale di quanto sia stato l'Ottocento. L'Abruzzo sembra ancora sonnecchiare sotto la spessa coltre conservatrice e feudale, fino agli ultimi decenni del secolo quando i fermenti culturali determinati dall'Illuminismo e quelli politici provocati dalla Rivoluzione francese cominciarono, sia pure con ritardo, a incrinare la crosta dell'immobilismo per esplodere infine nella rivoluzione del 1799, preludio ai grandi fatti dell'Ottocento.

Questo volume ha lo stesso impianto e le stesse dimensioni del precedente dedicato all'Ottocento. Ad un affresco storico complessivo seguono capitoli sulla vita culturale, l'economia, l'architettura, le arti, la musica, il teatro, i personaggi, le città e i centri abitati più importanti. Numerose le illustrazioni tra cui sedici tavole fuori testo riproducenti splendide opere dei grandi artisti della ceramica castellana che operarono nel Settecento.

Gli autori, come evidenzia l'indice, sono molti. Alla loro competenza di studiosi e alla loro grande disponibilità sono dovute la realizzazione e la qualità dell'opera. A tutti loro il più vivo grazie. Un ringraziamento particolare per le sapienti cure poste per il buon esito del lavoro a Umberto Russo. E un grazie va, per la collaborazione grafica, a Gianfranco Zazzeroni e Angela Campolieti.

Ad opera compiuta non resta che volgere lo sguardo ancora più indietro, al Seicento, e annunciare il proposito di voler proseguire, pur consapevoli che le difficoltà da affrontare potranno essere ancora maggiori.

Edoardo Tiboni

Istituto nazionale di Studi crociani

Le chiese nel Settecento abruzzese

Raffaele Giannantonio

1. Introduzione.

In architettura il Settecento è un secolo estremamente ricco di gusti, di tendenze e di interessi, spesso in contrasto reciproco¹.

Roma, che era stata la culla del barocco nel XVII secolo, resta comunque una tappa obbligata per la formazione di giovani architetti quali Vittone, Juvarra e Vanvitelli, con i suoi esempi monumentali, i suoi studi e l'Accademia di San Luca.

In questo ambito figura emblematica è quella di Carlo Fontana, massimo esponente di quell'ondata classicista che, tra il 1704 ed il 1714, travolge molti aspetti dell'architettura borrominiana.

In realtà a Roma l'architettura perde nel Settecento l'originalità e l'espressività del secolo precedente, nonostante si realizzino, tra il secondo ed il quarto decennio, diversi interventi di pregio che integrano le costruzioni con l'ambiente urbano: ricordiamo a titolo di esempio il porto di Ripetta dello Specchi, la scalinata di Trinità dei Monti del De Sanctis, la piazza S. Ignazio del Raguzzini, la fontana di Trevi del Salvi, la facciata del palazzo Doria-Pamphilij del Valvassori².

Da queste esperienze si distacca la facciata della basilica di S. Giovanni in Laterano di Alessandro Galilei, sorta di manifesto del succitato ritorno classicista, mentre sullo sfondo si diffonde l'architettura dell'*Arcadia*³.

Differente il discorso nell'ambiente piemontese, dove si afferma quella che propriamente può essere definita l'architettura del tardobarocco.

Vittone prosegue la ricerca guariniana studiando fino in fondo le possibilità espressive dell'organismo religioso, su cui concentra gran parte della sua attività⁴.

Progetti e realizzazioni come il santuario del Vallinotto, la Santa Chiara a Bra, la parrocchiale dell'Assunta a Grignasco, testimoniano la volontà di costruzione di un'architettura basata sul concetto fondamentale della luce e della pianta centrale a sviluppo verticale.

Il personaggio di maggior spicco risulta però senz'altro il messinese Filippo Juvarra. Con la basilica di Superga, opera imposta sul territorio al di là della sterile antinomia classico/barocco, e con la palazzina di caccia di Stupinigi, geniale percorso architettonico che, partendo dalle giaciture territoriali, perviene ad un'interessante proposta sul tema della doppia

delimitazione spaziale, egli raggiunge un posizione di primo piano nel panorama internazionale dell'ultimo barocco⁵.

Analogo percorso verso il classicismo compie l'architettura del regno di Napoli. Vanvitelli realizza nella reggia di Caserta solo una parte del grande progetto che aveva in animo, trasfondendo le forme barocche in favore di una maniera "grandiosa"; qui egli tenta di coniugare i concetti di centralità ed estensione con il desiderio di una forma definita in sé stessa che appartiene ormai alla nuova cultura classicista⁶.

Né si può tacere l'opera napoletana di Ferdinando Fuga, che realizza nella capitale la facciata della chiesa dei Girolamini e soprattutto il grande Albergo dei Poveri, struttura di rilevante valore sociale.

Quello napoletano è in effetti l'unico ambiente italiano in cui si può parlare con proprietà di rococò, presente in opere in cui la dissoluzione degli elementi strutturali in motivi decorativi attribuisce all'architettura un carattere «atettonico»⁷.

Tale definizione è applicabile alle chiese di Domenico Antonio Vaccaro, quali la Concezione a Montecalvario e S. Michele ad Anacapri, opere di grande importanza di un autore che viene però solitamente associata al chiostro del convento di S. Chiara a Napoli, il più splendido e sognante dei tanti giardini claustrali del periodo⁸.

L'altro protagonista di questa felice stagione dell'architettura napoletana è Ferdinando Sanfelice, che assurge ad un ruolo dominante nel tema dell'architettura domestica e particolarmente nella progettazione di scalinate. Tale elemento caratterizzava in effetti già da tempo i palazzi napoletani ma, grazie all'interpretazione sanfeliciano, fu espresso in esempi confrontabili con le più ingegnose invenzioni degli architetti dell'Austria o della Germania meridionale, specie nelle soluzioni del palazzo Serra di Cassano, del Serraglio al Ponte della Maddalena e del palazzo Sanfelice.

L'architettura tardobarocca più brillante d'Italia si trova però in Sicilia, nello straordinario periodo di ricostruzione seguito al terremoto del 1693 che colpì in particolar modo la parte orientale dell'isola⁹.

Il centro dominante era Catania, dove le più importanti opere furono realizzate da Giovanni Battista Vaccarini, autore della facciata della Cattedrale e Chiesa di Sant'Agata.

Noto viene invece interamente ridisegnata dagli edifici pubblici di Rosario Gagliardi e di Vincenzo Sinatra, cui si devono anche le chiese di San Giorgio a Ragusa Ibla e di San Giorgio a Modica che presentano nel prospetto principale il motivo della torre-facciata, inconsueta nel resto d'Italia ma di lunga tradizione in Sicilia.

Nella parte occidentale dell'isola le più importanti manifestazioni sono invece costituite dalle numerose ville costruite fuori dal contesto urbano di Palermo su articolati schemi geometrici che integrano l'architettura con l'ambiente naturale: splendidi gli esempi delle ville Palagonia e Valguarnera,

opere di Tommaso Maria Napoli, frate domenicano e matematico.

Riscontrare quali caratteri si ritrovino, invece, nell'architettura abruzzese è compito difficile, ma di grande importanza.

Per la regione il Settecento è in realtà il secolo dell'affermazione del barocco dopo le prime esperienze maturate nel Seicento: affermazione e non nascita, in quanto il barocco non viene introdotto dalle ricostruzioni seguite ai terremoti dei primi del secolo, che accentuano piuttosto un processo di rinnovamento già iniziato.

Questo aiuta certo a capire come la stessa regione, sebbene con aspra difficoltà e con grande ritardo, accolga dei motivi architettonici che provengono dall'esterno, condotti da architetti "stranieri" o che si erano trasferiti in Abruzzo già da tempo.

Nelle pagine seguenti vedremo apparire personaggi come Carlo Fontana, Fuga, Contini, Cipriani, Buratti, Barigioni, Fantoni, Piazzola, Ferradini, Giosafatti Gioffredo, di Sio, provenienti da Roma, da Napoli, dalla Lombardia, da Nord come da Sud, per recitare la loro parte in un contesto tanto povero quanto ricettivo.

Il risultato finale di queste contaminazioni non può essere accostato certo a quello prodotto dai succitati grandi centri della cultura architettonica, ma risulta comunque interessante nel riscontro della complessità degli spunti, dei rapporti tra il potere e le opere, nonché dell'inesausta volontà di questa regione, pur marginale nel panorama italiano, di voler continuamente agire sull'architettura per tutta la durata del secolo.

Possiamo affermare infatti come non vi sia stato edificio recante il segno di tale volontà, espressa in nuove costruzioni ma anche e soprattutto in riedificazioni e restauri di organismi precedenti.

In base alle considerazioni appena citate, trattare del Settecento abruzzese avrebbe necessitato di uno spazio di gran lunga superiore a quello a disposizione e per questo ci siamo limitati al tema della chiesa: lo studio vede così garantita in modo soddisfacente la definizione scientifica del tema, maggiormente espressivo delle aspre vicende dell'architettura del periodo proprio per la intrinseca capacità di mostrare i rapporti e gli influssi, dall'architettura dell'Europa centrale sino a quella che affaccia sul Mediterraneo.

1. I terremoti di inizio secolo.

Il Settecento, dal suo esordio sino al suo penultimo quarto, costituisce uno dei periodi di più ricca edificazione in tutto il territorio abruzzese assieme a quello medievale, che però abbraccia più secoli¹⁰.

La definitiva diffusione del barocco in Abruzzo fu indirettamente determinata dalla lunga serie di terremoti che, durante tutto il Settecento,

si abbatté sulla regione.

Il primo evento sismico si verificò nel 1703 e colpì il territorio tra Norcia e L'Aquila; nel 1706, il terremoto del 3 novembre ebbe conseguenze disastrose per Sulmona ed il comprensorio della Maiella.

Gli altri sismi del 1730, 1750, 1781, 1789 e 1791 contribuirono a dare al Settecento abruzzese il carattere di un lungo ed ininterrotto cantiere di riedificazione¹¹.

In tale contingenza il barocco si affermò come lo stile predominante nella ricostruzione delle chiese grazie anche alla presenza di architetti, artisti e maestranze che, provenienti da altre realtà geografiche, diffusero il nuovo linguaggio.

La portata di tale fenomeno è stata recentemente circoscritta e meglio definita: se infatti conseguenze dirette e cospicue si ebbero nelle città epicentro dei due grandi terremoti di inizio secolo, dove sono pressoché sparite le testimonianze di architettura seicentesca, nel territorio marsicano e lungo la fascia costiera e nell'entroterra teramano sono relativamente poche le ricostruzioni documentate¹².

In effetti a L'Aquila ed a Sulmona il barocco non 'nasce' con i terremoti dei primi del secolo; alcune ricerche hanno infatti dimostrato come nella città di Ovidio tale linguaggio fosse presente già prima del 1706 in importanti chiese, e ciò a contraddire l'usuale immagine dell'Abruzzo quale regione isolata dalle correnti della cultura contemporanea¹³.

Come detto, il terremoto non fece altro che accelerare un rinnovamento già iniziato nel campo architettonico: il fenomeno di 'ammodernamento' caratterizzò nel complesso l'architettura abruzzese del secolo XVIII, interessando chiese di grandi o piccole dimensioni con interventi che riguardarono tanto la semplice modifica della decorazione che la totale ricostruzione 'in barocco'.

Delle modalità del citato 'ammodernamento' ci occuperemo più innanzi; in esordio di trattazione ci interessa invece costituire il quadro delle vicende architettoniche secondo il loro corso cronologico, a partire dall'analisi degli episodi che determinarono la ricostruzione dell'Aquila dopo il terremoto del 1703.

La città aveva conosciuto tra il XIV ed il XVI secolo un periodo di notevole fioritura mercantile entrata però in crisi nel primo trentennio del XVI secolo a seguito della conquista spagnola, che può essere considerata una delle principali cause del ristagno dell'economia in forza della pesante pressione fiscale instaurata; inoltre la peste del 1656 aveva colpito duramente la città, decimandone il numero degli abitanti¹⁴.

Il sisma colse dunque L'Aquila in un periodo di decadenza sociale ed economica determinato dall'interruzione degli scambi commerciali con i Paesi transalpini, ed ebbe gravi conseguenze su uomini e cose, causando tra l'altro la morte di metà della popolazione¹⁵.

Il processo di ricostruzione si svolse molto lentamente tra gli anni 1705

e 1780: ancora nel 1712 risultavano infatti ben visibili le rovine degli edifici civili e religiosi.

Nel complesso si confermò l'impianto urbano che il vicereame spagnolo aveva consolidato; il clero, riedificando la totalità delle chiese a partire dal 1705, tentò inutilmente di recuperare quella posizione di privilegio che aveva perduto proprio all'atto del dominio spagnolo¹⁶.

Uno dei primi interventi di riedificazione degli edifici cittadini fu quello del Duomo dedicato ai Ss. Massimo e Giorgio, a testimonianza del ruolo di primo piano svolto dalla Chiesa in questo particolare frangente.

L'edificio settecentesco sorgeva su fondamentazioni medievali; il terremoto del 1315 aveva reso necessario infatti un lavoro di ricostruzione della chiesa del XIII secolo, mentre del 'nuovo' edificio resta oggi solo il fianco destro, con nove paraste scanalate e tre monofore ogivali trilobate, tuttora visibili sulla via Roio¹⁷.

L'impianto era rimasto però quello duecentesco fino al XVII secolo, ed una descrizione di fine Cinquecento nonché alcuni disegni del primo Seicento ci testimoniano di un organismo a tre navate divise da archi su colonne, transetto non sporgente e tre absidi poligonali¹⁸.

Nel Quattrocento alle volte a crociera delle navatelle erano state sostituite in effetti delle cupolette, mentre verso la fine del secolo successivo era stata realizzata una sopraelevazione del tetto della navata centrale con la costruzione di un soffitto a cassettoni.

Nel Seicento si era dato poi un volto barocco all'edificio, introducendo colonne e marmi nelle cappelle e trasformando in pilastri le colonne delle navate.

Il terremoto del 1703 lasciò in piedi solamente il fianco destro della chiesa. I lavori di ricostruzione iniziarono nel 1711 su progetto dell'architetto romano Sebastiano Cipriani; nel 1734 il Vescovo Tagliatella consacrò la parte ricostruita, consistente nel corpo absidale e nel transetto, nelle pareti laterali e nelle pilastrate interne fino al cornicione¹⁹.

Nel 1759 furono completate le pareti emergenti della navata centrale, coperta da una lunga volta a botte sostenuta da archi trasversali ribattuti all'esterno da contrafforti, sicché nel 1780 al completamento della chiesa mancavano solamente la cupola e la facciata²⁰.

Per la realizzazione di quest'ultima lo stesso Cipriani aveva eseguito nel 1708 dei disegni, due dei quali pubblicati da Vicari; in particolare quello recante il numero 6 presenta un prospetto a due ordini, di cui il primo è costituito da un portico a tre luci ed il secondo, più stretto, è chiuso ai lati da ali di raccordo.

Tali progetti non furono eseguiti, ma in una stampa del 1808 che rappresenta una veduta della Piazza del Mercato (databile a due anni prima) è possibile vedere come fosse stato costruito l'ordine inferiore con un portico aggettante a tre luci, inframmezzate da colonne binate e chiuso

da paraste angolari, probabile realizzazione di una delle proposte settecentesche del Cipriani²¹.

L'intervento sulla chiesa di S. Filippo, iniziato tra il 1705 ed il 1713, mostra due prevalenti motivi d'interesse, l'uno nel confronto con la cultura romana e l'altro con i contemporanei episodi del barocco regionale.

La diffusione dei nuovi Ordini nel '600 aveva determinato a L'Aquila la costruzione quasi contemporanea delle chiese del Gesù e di S. Filippo; quest'ultima, iniziata nel 1637, fu consacrata nel 1661, sebbene le cappelle laterali venissero completate soltanto negli anni Settanta del secolo.

Il terremoto del 1703 causò il crollo della cupola e di parte delle volte; non dovettero verificarsi altri crolli di rilievo, tanto che i lavori di ricostruzione, iniziati nel 1708, risultavano pressoché terminati nel 1715.

Notevolmente originale è il suo impianto, a navata unica con due sole cappelle laterali, vano cupolato ed abside rettangolare che, mutuato dalla chiesa del Seicento, sembra richiamarsi al S. Pantaleo a Roma del De Rossi, opera del 1680.

Tale soluzione risulta però una costante delle chiese aquilane nel caso in cui l'asse maggiore dell'edificio fosse disposto in senso trasversale rispetto all'isolato. Quando la chiesa era costruita lungo la direzione longitudinale dell'isolato stesso, veniva invece impiegato lo schema usuale a tre cappelle per lato.

Secondo l'Antonini la chiesa risulta un'interpretazione dello schema del Gesù di Roma, in quanto l'aula non è scandita da archi dal ritmo equivalente, ma utilizza «sequenze pulsanti», ornate da una decorazione ricca e molto movimentata, mentre il transetto appare contratto e le cappelle poco profonde.

L'effetto generale dell'interno è quello di un'apprezzabile unità spaziale, determinata dal forte coinvolgimento delle cellule laterali nell'aula e dalla mancata presenza degli intercolumni intermedi, favorita inoltre dalla scala ridotta e dalla semplificazione strutturale.

Sebbene la soluzione del S. Filippo sia comune a diversi edifici abruzzesi come il S. Agostino a Città S. Angelo ed il S. Domenico a Chieti, la stessa non risulta appartenere ad alcun ordine religioso ma piuttosto essere determinata da esigenze pratiche d'impianto.

Il significato dello schema della chiesa aquilana va forse ricercato nella volontà di 'centralizzare' un organismo longitudinale grazie all'inserimento dei due vani trasversi ed alla mediazione dell'arco trionfale, come nel Gesù ad Ancona del Vanvitelli (1743), opera però decisamente più tarda di quella aquilana.

La facciata del S. Filippo non fu mai condotta a termine, ed a tutt'oggi le uniche parti definite risultano il basamento e il portale rettangolare con fregio e cornice su mensole. Nel 1767 venne però ampliato lo spazio antistante la chiesa attribuendo allo stesso una forma ad emiciclo, echeg-

gianti di lontano la piazza romana del S. Ignazio.

Nel teatro urbano grande rilievo acquista la riedificazione del S. Bernardino nella quale è protagonista Giovan Battista Contini, allievo di Gianlorenzo Bernini, una delle figure che meglio testimonia la presenza di architetti e di maestranze romane che operarono a L'Aquila e che conferirono una precisa ed omogenea connotazione culturale al complesso degli interventi architettonici²².

Le origini della chiesa risalgono al XV secolo, quando la costruzione fu promossa da Giovanni da Capestrano e dallo stesso papa Niccolò V che con la bolla del 1451 conferiva l'incarico di Soprastante della Fabbrica a Giacomo della Marca. L'intervento ebbe inizio nel 1454 e nel 1458 si gettarono le fondamenta della cappella di S. Bernardino, sulla fiancata destra dell'edificio. I lavori restarono fermi a causa del terremoto del 1461 e ripresero nel 1464 con un rinforzo degli elementi portanti; la cupola fu eseguita tra il 1488 ed il 1489, mentre la facciata fu costruita secondo la definitiva soluzione di Cola dell'Amatrice tra il 1527 ed il 1542. Nel 1587 un soffitto a cassettoni andò a coprire lo spazio maggiore, mentre le navate laterali furono coperte a crociera nel 1606²³.

Il terremoto del 1703 danneggiò seriamente il grande edificio francescano; la ricostruzione, iniziata nel 1707, ribadì la contrapposizione e l'autonomia dei due sistemi spaziali, longitudinale e centrale, da cui l'organismo è costituito²⁴.

Fin dal 1704 iniziarono dunque a pervenire dalle provincie dell'Ordine gli aiuti economici per la riedificazione i cui criteri vennero stabiliti formalmente nel 1707, indicando come obiettivo prioritario la ricostruzione dell'ampia cupola, crollata con quasi tutta la navata centrale²⁵.

Giovan Battista Contini, che aveva già compiuto un sopralluogo nell'ottobre del 1707, inviò a L'Aquila i primi progetti nel febbraio dell'anno seguente.

Dalla documentazione conservata emerge come l'intervento abbia avuto un significato assieme compositivo e strutturale, dovendosi prevedere la riedificazione dell'edificio «sopra li medesimi fondamenti» voltando e rinforzando la cupola e raddoppiando la sezione dei pilastri; in segno di gran rispetto per «i maestri dell'architettura» vennero poi presi a riferimento Vitruvio e la «rotonda»²⁶.

Negli anni 1699-1703 Contini aveva già progettato il completo rifacimento della chiesa di San Domenico a Ravenna, adottando soluzioni di totale rottura con il passato, quali gli enormi archi a tutto sesto scelti per consentire l'inserimento di «ornati alla moderna»; nel San Bernardino è però evidente come l'autore sia stato costretto ad adottare l'arco a sesto pieno per collegare la navata centrale ed il corpo voltato, che però non trova continuità neanche nelle cornici.

Il progetto del Contini venne realizzato in modo fedele solo in parte,

tanto che la cupola che noi oggi vediamo fu decisamente modificata rispetto alle linee originali; secondo Antonini il contributo del Contini si sarebbe limitato alla sola consulenza su di un progetto redatto in precedenza probabilmente da architetti locali.

In effetti il completamento dell'intervento barocco si ottenne solo dopo l'intervento di altri celebri artisti tra cui il Barigioni, che attorno al 1730 consolidava la cappella del Santo, arricchendola di stucchi l'interno della chiesa.

Sotto il profilo spaziale l'intervento settecentesco si caratterizza per l'inserimento di una nuova assialità: lo schema preesistente era infatti disposto in direzione est-ovest, dall'abside verso l'organismo centrico a base ottagonale coperto a cupola sino al grande arco in opposto alla cappella dell'altare maggiore. Da questa sezione venne inserito un nuovo asse disposto in direzione nord-sud, cioè verso il mausoleo del Santo che, collocato nella nave laterale e rialzato di cinque gradini, divenne il fondale di una seconda chiesa a tre navate.

Tale complessa articolazione risulta dunque composta di quattro differenti spazi: l'aula dell'abside, la pianta centrale cupolata, l'organismo trasversale a tre navi con la cappella del Santo e la 'chiesa' a tre navate con cappelle laterali.

Il sisma aveva inoltre distrutto gran parte delle cappelle, edificate nei secoli lungo i fianchi della chiesa in una disposizione certamente non complanare.

La ricostruzione settecentesca sovrappose alle cappelle un muro liscio, movimentato sul lato sinistro solo da un grande portale in pietra inquadrato in un sistema di colonne e lesene su livelli aggettanti e concluso superiormente da un fastigio dal profilo curvilineo spezzato, attribuito a Sebastiano Cipriani²⁷.

Nello stesso periodo ed in anticipo sulla presenza nel cantiere di S. Bernardino, lo stesso Contini aveva progettato il nuovo S. Agostino, «manifesto della nuova architettura barocca aquilana», le cui origini risalgono al 1282, anno in cui venne intrapresa la costruzione di una chiesa e di un convento dedicati al santo²⁸.

La chiesa era a pianta cruciforme con transetto sporgente, mentre la facciata con portale e rosone sovrapposto terminava con una coronamento piatto²⁹.

Nella seconda metà del Seicento l'edificio venne arricchito di nuove cappelle ed alla fine dello stesso secolo Francesco Bedeschini ne curò la trasformazione stilistica.

La ricostruzione settecentesca venne eseguita su progetto di Giovan Battista Contini che, giunto a L'Aquila nel 1707 per occuparsi della ricostruzione del S. Bernardino, fornì l'anno seguente i disegni agli Agostiniani.

I lavori iniziarono tra il 1709 ed il 1710, ma restarono interrotti tra il 1714 ed il 1717 a causa di una vertenza, per riprendere definitivamente nel 1718. L'edificio risulta terminato nel 1725, mentre per il completamento

delle decorazioni e dell'arredo occorsero ancora degli anni.

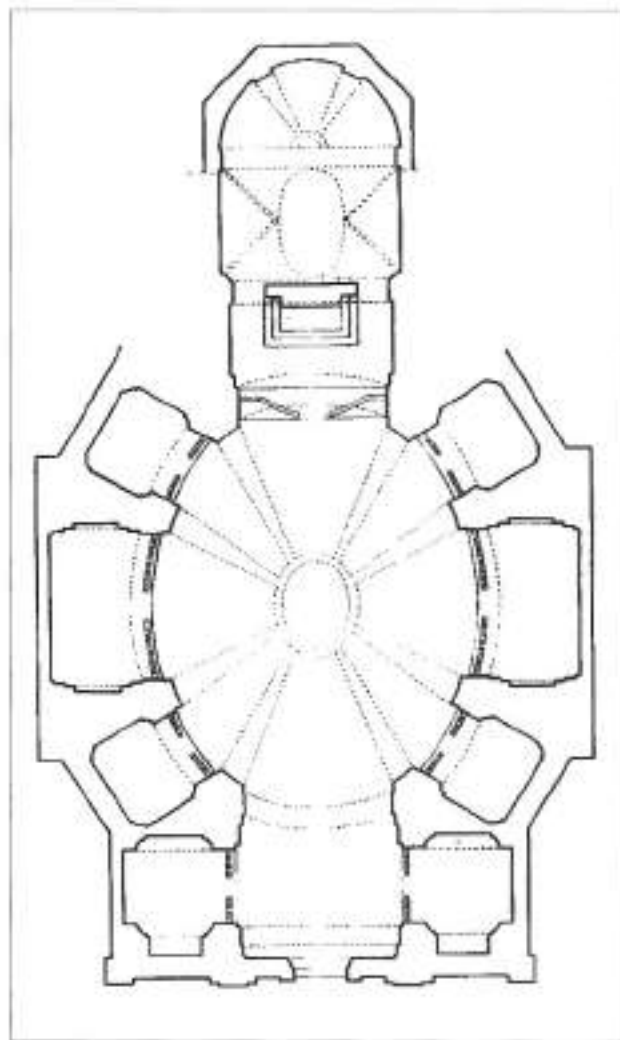
La nuova chiesa fu impostata su di una pianta ellittica con ingresso sull'asse maggiore, prolungata da un vestibolo rettangolare e da un profondo presbiterio absidato. L'asse minore è sottolineato invece da due cappelle rettangolari; quattro cappelle quadrate più piccole si aprono sulle diagonali dell'ellisse.

All'interno un ordine di paraste corinzie giganti sostiene una trabeazione

continua su cui è impostata una cupola ellittica con lanterna; lo spazio è inoltre definito da archi maggiori in corrispondenza degli assi e minori in corrispondenza delle cappelle radiali.

Nel panorama abruzzese il 'nuovo' S. Agostino si configura come uno dei pochi organismi nei quali la grande pianta ellittica presenta la compenetrazione tra schema centrale e longitudinale, tanto da risultare una semplificazione dello schema di S. Maria in Montesanto a Roma.

A ben guardare, però, più che al modello berniniano di Piazza del Popolo o a quello del S. Giacomo degli Incurabili³⁰, l'opera del Contini si rivolge all'altra chiesa romana di S. Paolo alle Tre Fontane, nella quale Della Porta articola la facciata mediante due volu-



L'Aquila, "S. Agostino": pianta (da Bartolini, "Delle tipologie religiose", cit.).

mi chiusi da altrettanti piani-parete a loro volta conclusi da timpani di differente profilo. Sono appunto i due timpani, l'uno triangolare, l'altro curvilineo, a legare i volumi in un'unica lettura assiale dell'organismo.

A L'Aquila Contini realizza un sistema articolato in due volumi principali: lo stemma dedicato al santo funge da connessione tra la parte alta del tiburio e quella bassa, le cui terminazioni oblique racchiudono la transenna centrale. Avvicinandosi, l'univocità dell'immagine si scompone a favore dell'autonomia delle componenti spaziali, con la prevalenza finale del piano-parete inferiore.

L'opera continiana non interessò l'interno: l'architetto romano lasciò infatti l'opera nel 1717 ed in tal modo tanto le coperture, completate nel 1725, che le decorazioni furono eseguite sotto altre direttive³¹.

I lavori sulla chiesa del Suffragio iniziarono invece nel 1713, dopo che la Confraternita aveva ottenuto, cinque anni prima, l'autorizzazione ad edificare da parte della Curia³².

La Confraternita stessa aveva infatti deciso di utilizzare per un nuovo edificio il notevole incremento di offerte determinato dai decessi causati dal terremoto.

Come nel San Bernardino e nella Cattedrale si affidò nel 1713 l'ambizioso progetto ad un architetto romano, Carlo Buratti, allievo di Carlo Fontana, mentre l'appalto per la costruzione della chiesa, datato 1715, fu concesso a maestri muratori milanesi e poi concluso nelle sole strutture architettoniche nel 1719.

Della prima fase settecentesca della costruzione, relativa al solo interno, fu dunque protagonista Carlo Buratti, autore di una soluzione per la facciata di S. Giovanni in Laterano a Roma, opera poi realizzata da Alessandro Galilei nel 1732³³.

Il nuovo organismo è a navata unica con due cappelle per lato e presenta una sorta di transetto molto contratto, non emergente dai muri perimetrali. La navata centrale non segue uno sviluppo longitudinale unidirezionale, ma è movimentato dalla successione di tre campate di ampiezza diversa, la prima e la terza dilatate trasversalmente nelle cappelle laterali, la seconda, più breve, chiusa da due piloni laterali.

Le tre cellule in sequenza sono rese maggiormente autonome da un ordine di paraste corinzie giganti che proseguono lungo il soffitto mediante archi trasversali. La copertura è poi affidata a tre sistemi autonomi ed in successione dei quali solo il primo e il terzo, più larghi e decorati, presentano ampie aperture sui lati³⁴.

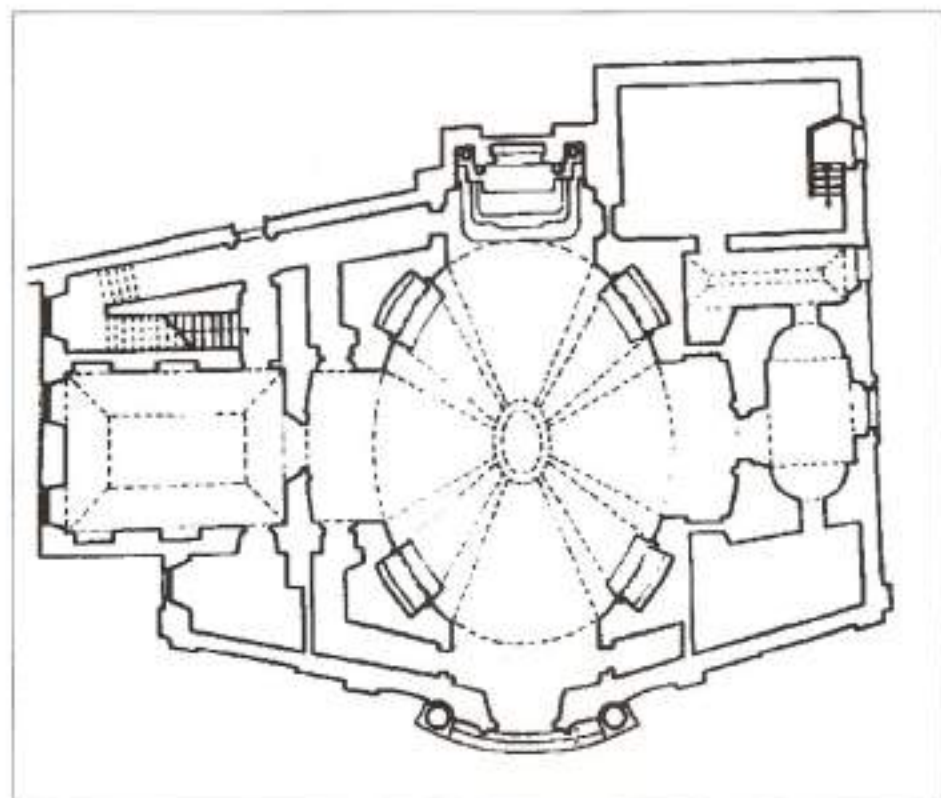
In sostanza la chiesa del Buratti risulta un'interpretazione del tema dell'aula a cappelle conclusa da presbiterio cupolato; un'attenta lettura dell'organismo, resa difficoltosa da stucchi e decorazioni successive, consente peraltro di leggere decisi rimandi alla cattedrale di Albano che lo stesso autore rielaborò completamente nel 1721, e che è stata trasformata nella sua storia successiva.

Abbiamo lasciato per ultima la vicenda della 'nuova' chiesa di S. Caterina Martire, attribuita a Ferdinando Fuga sia dal Pane³⁵ che dal Matthiae³⁶. Dal Signorini apprendiamo inoltre come, ben prima dell'edificazione dell'Aquila, nel castello di San Vittorino, anticamente detto Amiterno, esistesse il monastero di S. Caterina Martire, sottoposto alla regola di Sant'Agostino, trasferito a L'Aquila nell'anno 1368³⁷.

La chiesa venne riedificata in forme barocche dopo il 1745, secondo quanto è possibile ipotizzare dai documenti di vendita di alcune proprietà delle monache intenzionate a raccogliere i fondi necessari³⁸.

Il convento, già rinnovato attorno al 1690, venne riattato dal gesuita Jazoli³⁹, mentre Fuga costruì la chiesa sul sito dell'oratorio di San Girolamo, il quale era stato probabilmente edificato nel 1573 in contiguità con la chiesa interna del monastero⁴⁰.

In realtà l'intervento di Fuga costituì solo la seconda fase settecentesca di ricostruzione, in quanto nel 1722 monastero e chiesa «*bene servabantur*»:



L'Aquila, "S. Caterina Martire": pianta; (da Bartolini, "Delle tipologie religiose, cit.).

le monache decisero infatti di demolire il primo edificio post-terremoto, forse da loro considerato troppo modesto, rivolgendosi a Ferdinando Fuga per un intervento probabilmente più ambizioso⁴¹.

Il definitivo organismo barocco fu impostato su di un nucleo centrale ellittico con l'ingresso posto sull'asse longitudinale, secondo uno schema simile al S. Agostino della stessa città, rispetto al quale acquistano qui maggior importanza gli spazi collocati sugli assi ortogonali, che conducono l'impianto generale ad uno schema cruciforme⁴².

All'interno le cappelle ed il coro fanno parte di sistemi ad edicola nei quali i timpani curvilinei, interrompendo la continuità della trabeazione, avanzano nella fascia d'imposta della cupola.

La facciata si presenta tuttora incompleta; al centro del primo ordine è presente una lieve convessità, mentre il semplice ingresso è marcato da due colonne libere ai lati. La presenza degli attacchi nell'ordine superiore lasciano comunque intendere come il collegamento con il volume sovrastante, di ridotto impegno spaziale, non sarebbe stato risolto con la composizione di piani e volumi del S. Agostino.

Nel complesso la S. Caterina mostra notevoli assonanze con la chiesa dell'Orazione e Morte romana nella generatrice ellittica e nelle misure generali dei due assi ortogonali⁴³. La data ipotizzata dal Colapietra farebbe tra l'altro ipotizzare come Fuga avesse realizzato la chiesa aquilana nello stesso periodo della costruzione della chiesa romana, avvenuta negli anni 1733-37. Tale ipotesi sembra però essere contraddetta dalle linee architettoniche ben più dinamiche della S. Caterina, che apparirebbe così ad una fase successiva rispetto a quella dell'Orazione e Morte⁴⁴.

Dal punto di vista spaziale è interessante notare come l'autore imposti la cupola direttamente sulla trabeazione, evitando la mediazione del tamburo e dell'attico; in tal modo egli ottiene una duplice compenetrazione, tra schema centrale e longitudinale in pianta e tra ambiente e copertura in elevato.

In definitiva, la chiesa di Santa Caterina sembra testimoniare l'attenzione di Ferdinando Fuga nei confronti dei disegni di organismi ellittici di cui fu autore Carlo Rainaldi, ed in particolare dei progetti non realizzati per Santa Maria in Campitelli, ulteriore autorevole testimonianza del forte legame tra il Settecento aquilano e Roma.

A questo punto della trattazione occorre precisare come la critica architettonica abbia ormai superato il convenzionale concetto di 'spartiacque' tra due diversi momenti dell'architettura aquilana riferito al terremoto del 1703.

Recenti studi hanno infatti sottolineato come il sisma, per quanto tremendo, non dovette comportare in effetti la distruzione totale descritta dalle cronache; in realtà molti palazzi patrizi dei secoli XV e XVI furono risparmiati e la maggior parte degli edifici religiosi subì dei crolli parziali che non incisero sull'ossatura architettonica.

Inoltre in molti casi è difficile stabilire persino se le demolizioni precedenti il 1703 siano state determinate dai danni provocati dal terremoto o da una volontà di aggiornare e rendere grandiosi gli edifici riedificati.

Il terremoto non segna dunque un punto di rottura nella storia architettonica aquilana; al contrario la ricostruzione consente di dar seguito al processo di trasformazione avviato già agli inizi del Seicento e dunque in pieno svolgimento al momento del sisma.

È più vicino alla realtà delle cose il concetto di uno spartiacque "interno" alla nuova cultura del barocco, «tra barocco aquilano seicentesco, più d'incrostatura e barocco aquilano settecentesco di metà secolo, più strutturale»⁴⁵.

Nella sua valutazione complessiva possiamo affermare che, nel complesso, l'opera di ricostruzione di L'Aquila vide l'affermazione dei "romani": Giovan Battista Contini, Buratti, Cipriani, Barigioni. Un gruppo che aveva come elemento coesivo l'insegnamento di Carlo Fontana – ispiratore tra l'altro del progetto del grande vescovado di Sulmona e forse autore del S. Francesco a L'Aquila ricostruito nel 1705 e demolito nel 1872 – con l'eccezione di Contini, allievo del Bernini, che però del Fontana condivideva ampiamente il pensiero architettonico⁴⁶.

Una vera e propria scuola, omogenea sia per la frequentazione del "maestro" romano che per comunità di gusto, in grado di affermare in terra d'Abruzzo una tendenza architettonica che criticava le contemporanee soluzioni enfatiche e complesse, preferendo il ritorno ad alcuni spunti propri del secondo Cinquecento romano, come dimostra il revival del linguaggio dell'aportiano che Contini opera nelle facciate delle chiese dell'Aquila, di Vignanello e Vetralla, a conferma dell'intenzionalità dell'analisi e della riproposizione di tale Neocinquecentismo «arcadico» quale alternativa alla «grande stagione barocca»⁴⁷.

Diversamente da quanto accaduto a L'Aquila, la ricostruzione di Sulmona dopo il sisma del 1706 mostra caratteri piuttosto eterogenei.

La città stava vivendo in quel momento una difficile congiuntura sociale. Demaniale fino all'inizio del XVI secolo, la città era stata data in signoria da Carlo V a Carlo Lannoy ed ai suoi discendenti; tornata al regio demanio nel 1604 a causa dell'estinzione della casata dei nobili valloni, fu acquistata nel 1610 da Marc'Antonio Borghese secondo la precisa volontà di Filippo III che intendeva guadagnare i favori della famiglia del Papa Paolo IV⁴⁸.

Gli anni immediatamente precedenti il sisma erano stati segnati da forti tensioni tra le classi sociali cittadine, sfociate nella contestazione dell'ordinamento politico ed amministrativo in occasione della seduta consiliare del 1° febbraio 1704. I borghesi, classe emergente sotto il profilo economico, chiesero in quell'occasione la revisione dello statuto cittadino che era stato adottato nel lontano 1574 sul modello di quello della città di Cosenza⁴⁹.

Gli "honorati del popolo" ritenevano che l'ordinamento allora vigente fosse espressione di uno stato di cose ormai superato che impediva il riequilibrio dei rapporti di potere.

Alla riaffermazione dei privilegi aristocratici, essi risposero abbandonando ogni forma di attività pubblica, in dispregio degli ordini del governo centrale, sino al consiglio del 1° agosto 1705.

In quella data i rappresentanti borghesi tornarono ai loro posti, ma ormai la struttura amministrativa e soprattutto sociale della città aveva subito un colpo fierissimo, dalla quale non si sarebbe potuta mai più riprendere⁵⁰.

Nel campo dell'architettura religiosa la città si era approssimata alla data del terremoto con l'impianto di alcuni importanti edifici. Già dal 1635 i Gesuiti avevano costruito un complesso di notevole importanza con la chiesa di S. Ignazio, oggi scomparsa, nel centralissimo sito prossimo al palazzo rinascimentale di Giovanni dalle Palle.

I Filippini edificarono la chiesa di S. Filippo sul fronte est di Piazza Maggiore, oggi Piazza Garibaldi, mentre i Paolotti iniziarono nel 1620 il convento di S. Francesco di Paola.

I Francescani restaurarono invece la chiesa di S. Nicola della Forma tra il 1651 ed il 1681, mentre i Cappuccini nel 1659 si trasferirono dal S. Girolamo, a sud di Sulmona, nel S. Giovanni Evangelista, ad oriente della città⁵¹.

L'aspetto di Sulmona all'inizio del secolo XVIII è comprensibile, pur con le dovute cautele, dalla veduta prospettica di Giovanbattista Pacichelli del 1703: è qui possibile riconoscere gli antichi rioni raccolti all'interno delle mura del XIV secolo, il complesso cattedrale-episcopio che fiancheggia la porta di S. Amico, e, in prossimità di Porta Salvatoris, il ramo secondario dell'acquedotto medievale che adduceva acqua nel settore ovest della città.

Su questo teatro architettonico si abbatté dunque il tremendo terremoto del 3 novembre 1706, della cui gravità fanno fede altri documenti, due dei quali possono essere considerati "originali": la cronaca databile 1713 rinvenuta da Antonio De Nino e la relazione del Viceré di Napoli, Marchese di Vigliena, dello stesso 1706.

Quel giorno caddero le chiese di S. Agata, S. Silvestro, S. Andrea della Postergola, S. Domenico, S. Biagio, S. Maria del Carmine crollò fino alla balaustra con sagrestia, campanile e convento; in S. Francesco della Scarpa cadde la campata superiore al portale e si perse la raggiera del rosone, ridotta a «poco più che al perimetro»⁵².

Della SS. Annunziata si salvarono soltanto la sagrestia, il campanile, la cappella della Vergine ed il coro con il muro contiguo alla scalinata del palazzo. Crollò completamente il palazzo vescovile, affiancato alla cattedrale, che fu ricostruito poi su di un altro sito. Vennero distrutti anche i monasteri di S. Caterina e di S. Monica, nonché il Collegio dei Gesuiti⁵³.

L'opera di ricostruzione della città portò alla definitiva affermazione del Barocco che aveva però già fatto la sua comparsa prima del terremoto, come rivelano le stuccature eseguite all'interno della Cattedrale ed annotate nel libro del Capitolo di San Panfilo dell'anno 1704 nonché la "fabbrica" degli stucchi degli anni 1688-89 nella chiesa dell'Annunziata, menzionata nell'estratto di una memoria settecentesca³⁴.

La Cattedrale, i cui primi documenti risalgono al 1042, presenta tuttora, nel suo organismo generale ancora integro, il tipo basilicale a tre navate e tre absidi con cripta presbiteriale, schema iconografico da attribuirsi al vescovo Trasmondo, artefice della costruzione della vicina cattedrale di Valva.

A seguito del terremoto del 1349, nel 1391 venne ricostruita la facciata, della quale oggi rimane la parte inferiore, la cornice mediana di foglie ripiegate ed il portale a sesto acuto strombato, con edicole su colonne e leoni stilofori. I lavori di restauro seguiti al terremoto del 1706 iniziarono ben presto, con la ricostruzione dell'ordine superiore della facciata, operata sostituendo il rosone con una finestra di taglio «moderno» e realizzando una nuova terminazione, sempre orizzontale ma con una leggera curvatura a guscio come quella del palazzo della SS. Annunziata, per la quale Ghisetti Giavarina ha operato un parallelo con il vestibolo della Certosa di Pavia, affrescato nel 1508³⁵. Seguirono il ripristino del fianco occidentale (1714-16), in cui si apre ancora la porta che in origine collegava la chiesa al distrutto palazzo vescovile e quindi, nel 1722, l'adattamento a sagrestia, archivio e camere per custode dell'ampliamento del 1501.

L'interno fu ricostruito in modo assai discreto, tanto che oggi solo dopo un'attenta osservazione è possibile cogliere il gran numero di preesistenze medievali ancora esistenti, quali basi, colonne e capitelli. Al contrario, nella zona absidale le grandi finestre aperte in quella fase contrastano con l'apparato murario medievale, così come fortemente estraneo all'ambiente risulta il settecentesco tiburio ottagonale.

S. Panfilo fu probabilmente la chiesa che subì l'avvento del Barocco nel modo meno traumatico, anche in considerazione della presenza di decorazioni in stucco già prima del 1706. Inoltre l'intervento di riedificazione rispettò la pianta basilicale, limitandosi in sostanza all'"ammodernamento" dell'interno e della facciata.

L'analisi architettonica di S. Maria della Tomba è fortemente condizionata dall'intervento di "restauro" che il Soprintendente Mario Moretti operò negli anni 1970-72, distruggendo completamente il precedente assetto interno della chiesa e modificando la facciata.

La chiesa originale, di cui si ha prima notizia nel 1225, era a tre navate, con copertura a capriate, non molto ampia; ma l'espansione trecentesca della città ed in particolar modo del borgo della Tomba, rese indispensabile un ampliamento dei locali, eseguito nel 1400, data alla quale è riferibile la sistemazione della facciata ed il rosone di modello trecentesco

aquilano. Nel 1619 alcuni edili sulmonesi curarono un nuovo ampliamento, come risultava da una targa sulla porta della sagrestia, prima del succitato "restauro".

Dopo il 3 novembre 1706, dell'edificio erano rimaste in piedi la facciata, le colonne della navata maggiore e le mura laterali con le finestre ogivali, mentre era crollata quasi tutta la parte posteriore, come testimoniano l'asimmetria e la particolare struttura dei pilastri che introducono al capocroce ed all'abside, leggermente ruotata rispetto all'asse longitudinale dell'edificio.

Analogamente a quanto operato nella cattedrale, la ricostruzione conservò lo schema icnografico a tre navate, come testimoniano il prospetto e le finestre gotiche laterali. L'unico elemento di novità consiste in effetti nella ricostruzione fuori asse della zona absidale crollata, che l'interpretazione della tradizione, tanto affascinante quanto incerta, vuole eseguita per rappresentare la figura di Cristo sulla croce con il capo reclinato.

Maggiori motivi d'interesse mostra la ricostruzione di S. Chiara, chiesa esterna del monastero fondato tra gli anni 1260-69 ad opera di Floresenda da Palena³⁶.

Della chiesa originaria, costruita sul sito dell'attuale ma in dimensioni senz'altro minori, esiste una descrizione ad opera del Chiappini, che però sembra fraintendere un disegno del 1632 relativo al campanile³⁷.

All'indomani del terremoto del 1706 vengono invece estratti cinquecento ducati dalla cassa del convento per «fare le baracche, scavare le monache morte e scalzare le robbe del monastero e fare le muraglie della Clausura rovinata dal terremoto»³⁸.

L'intervento di ricostruzione della chiesa fu affidato a Pietro Fantoni, bergamasco di Rovetta ormai residente a Sulmona, definito "stuccatore" in una lettera del 1711, il quale non si limitò a ristrutturare e consolidare l'edificio, ma aumentò l'altezza della cellula presbiteriale rispetto alla lunga navata a botte, realizzando inoltre una leggera cupola ellittica a profilo ribassato.

S. Chiara fa parte dunque di quelle chiese che nel Settecento videro proporre un ambiente barocco in un preesistente ambiente a sala; in questo caso specifico venne realizzata un'aula con un altare sul fondo, spazio unitario variato dalla maggiore altezza dell'ambiente absidale a dai leggeri incassi che alloggiarono gli altari laterali³⁹.

Della chiesa originaria di S. Francesco della Scarpa si ha notizia in un documento del 1241, quando già questa era conclusa nella costruzione: a tre navate, delle quali la centrale più alta, presentava una facciata a terminazione orizzontale, con il rosone sul portale a sesto acuto. L'edificio coincideva in lunghezza e larghezza con la chiesa odierna, ma nel 1290 si operò un ampliamento dei locali abbattendo allo scopo un tratto della prima cinta di mura. Vennero allora prolungate le navate con la creazione

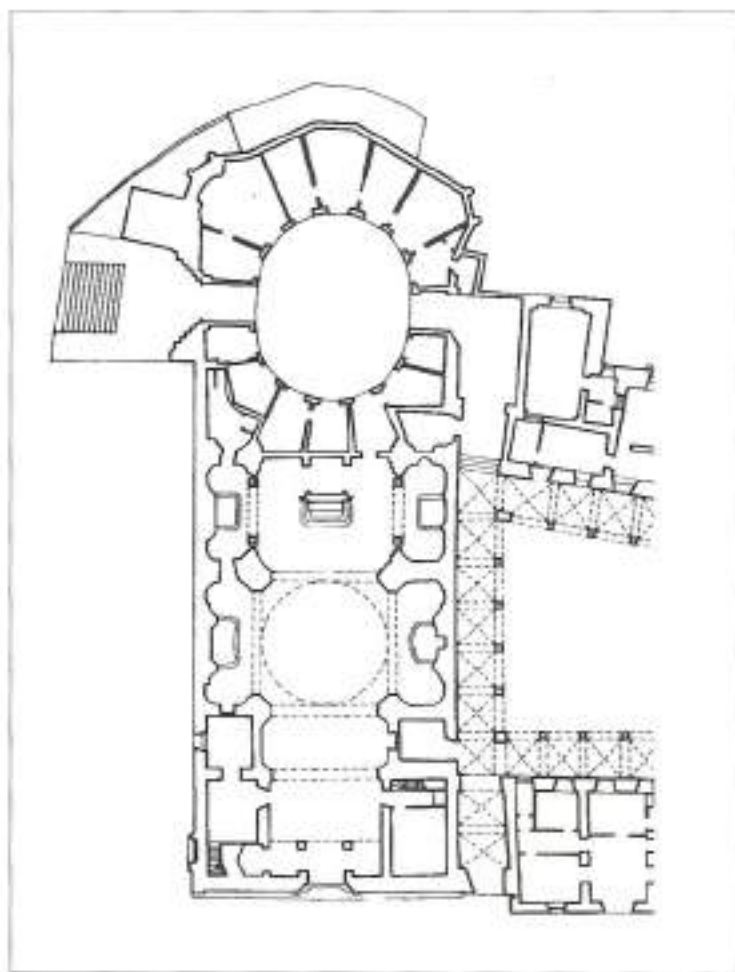
di una zona presbiteriale leggermente più larga, raccordata alle navate tramite un divaricamento dei muri laterali.

Secondo lo schema del Piccirilli e del Gavini le navate della chiesa, superati gli archi trionfali, proseguivano con una grossa campata fino alle absidi, formando un'altra piccola campata dinanzi a quella centrale, sorretta lateralmente da due archi comunicanti con le absidi minori. Le absidi laterali si innestavano inoltre in posizione avanzata rispetto a quella centrale, creando un originale effetto di conclusione della zona presbiteriale. La facciata originale venne ultimata non prima del 1391 e le absidi furono affrescate dal De Litio nella seconda metà del Quattrocento.

Il terremoto del 1706 fece crollare la chiesa nella parte presbiteriale e

nell'interno; della zona presbiteriale sopravvissero soltanto la facciata e parte dell'abside di sinistra, abbandonata allo stato di rudere.

Nella ricostruzione l'originario organismo a tre navate fu trasformato in uno spazio a sala con cappelle laterali, come nel caso delle chiese francescane di Chieti e di Atri, secondo un evidente criterio d'intervento proprio dell'ordine men-



Sulmona, "S. Francesco della Scarpa": pianta (disegno dell'autore).

dicante; caratteristica del S. Francesco sulmonese è però la riduzione ai 3/5 della lunghezza che diminuì certo la monumentalità dell'edificio.

La riedificazione fu così impostata su di un nucleo centrale quadrato coperto da una cupola priva di tamburo e lanterna; lo schema cruciforme fu però evitato riducendo la navata a due sole campate ed inserendo due profonde cappelle nella zona presbiteriale⁶⁰.

Mentre nell'interno una cornice continua su paraste contribuiva a definire la nuova spazialità, all'esterno sulla facciata rettilinea fu inserita una terminazione triangolare per coprire la maggiore altezza del nuovo tetto. Nel contempo due tagli curvilinei ai lati, operati per motivi di alleggerimento, contribuirono a conferire al prospetto principale un aspetto più 'moderno'.

Nel complesso la composizione settecentesca risulta un'interessante contaminazione fra schema centrale e longitudinale che spicca nel panorama settecentesco abruzzese; il 'nuovo' S. Francesco non deriva infatti né dal riuso di un organismo a tre navate né dalla creazione di un impianto cruciforme cupolato o di uno spazio articolato da differenti cellule spaziali⁶¹.

La grande chiesa dell'ospedale dell'Annunziata "cadde da li fondamenti"; si salvarono tutti i sacerdoti, «pochi minuti prima rientrati in Sacrestia, dopo celebrato il vespro perchè fu l'unica parte di quello pio luogo, che rimase intatta, oltre il campanile, la Cappella di marmo della Madonna, ed il coro con il muro contiguo attaccato alla scala del palazzo»⁶².

La chiesa era stata fondata nel 1320 in un sito su cui sorgeva già una cappella di proprietà della stessa Confraternita che aveva dato origine all'impresa; distrutta completamente nel terremoto del 1456, fu ricostruita nei primi anni del '500 e poi ancora travolta nel 1706.

Della ricostruzione, iniziata il 25 ottobre 1710, il Vescovo Bonaventura Martinelli incaricò l'architetto Pietro Fantoni, autore del contemporaneo restauro della chiesa di S. Chiara⁶³.

Il Piccirilli ha rinvenuto la presenza di un altro Fantoni, Michele, forse padre di Pietro, nell'ampliamento della chiesa di S. Giovanni Battista a Castelvechio Subequo, non distante da Sulmona⁶⁴.

Nell'Annunziata Pietro Fantoni, condizionato dalle preesistenze, adottò lo schema precedente, riproponendo la disposizione a tre navate e tre absidi con transetto non denunciato. La nave centrale, di pari altezza rispetto al transetto, è più alta delle laterali e coperta da una volta a botte lunettata con archi trasversali. Delle corrispondenti campate laterali, le prime verso l'abside ospitano gli accessi dalla strada e dalla corte, mentre le altre, tre per lato, ospitano gli altari minori e sono coperte da cupolette con lanternino.

Attenzione particolare merita poi l'ampia cupola con lanterna, unica estradossata di Sulmona; impostata su di un tamburo che presenta fine-

stre rettangolari su tutta la circonferenza, si raccorda al quadrato del capocroce con pennacchi affrescati. Il Fantoni rifiutò l'usuale soluzione del tiburio con semplice calotta interna, dando prova di una capacità costruttiva in cui il linguaggio decorativo lombardo si fonde con le conoscenze strutturali derivate dallo studio degli esempi romani del XVII secolo⁶⁵.

Nell'interno, la cui decorazione è attribuita al lombardo Giovan Battista Gianni⁶⁶, vanno infine citate opere che rivelano la presenza di Norberto Cicco di Pescocostanzo, cui nella grande quantità dei commessi marmorei, peraltro eterogenei e molto manipolati, sono sicuramente attribuibili molti intarsi dell'altar maggiore, la parte centrale della balaustra ed i capitelli dalla robusta decorazione vegetale di carattere medievale⁶⁷.

La facciata, firmata dallo stesso maestro pescolano sotto il gocciolatoio del primo ordine, fu allineata al palazzo ed articolata in due ordini, presentando colonne binate fortemente aggettanti che la movimentano e le conferiscono la verticalità resa necessaria dallo schema pressoché quadrato e dalla fruizione obbligatoriamente prospettica e posta al livello ribassato della strada.

Non sono certo questi gli unici 'segni' dell'ampio intervento barocco nella città di Ovidio. Le caratteristiche del radicale intervento sulla chiesa conventuale di San Domenico rientrano in quelle proprie delle ricostruzioni barocche abruzzesi: consolidamento ed integrazione delle parti superstiti e ridefinizione dello spazio interno secondo lo spirito barocco⁶⁸.

Altra testimonianza del nuovo stile è poi rappresentata dalla modesta convessità del primo ordine della facciata della 'nuova' Santa Maria del Carmine⁶⁹, portata a termine dal lombardo Carlo Faggi⁷⁰.

Un intervento del 1992 ha poi rivelato come la particolare pianta quadrata della piccola chiesa di San Rocco, fosse in origine coperto da una volta a botte; l'attuale cupola 'a cannuce' risulta dunque un intervento settecentesco, contemporaneo con il coronamento curvilineo della facciata⁷¹.

Maggior spazio merita però la ricostruzione della chiesa di S. Caterina che, come per la trattazione relativa alla città di L'Aquila, abbiamo lasciata in ultimo.

Il monastero di S. Caterina d'Alessandria era stato fondato nel 1325 da Angelerio, canonico della Cattedrale di S. Panfilo. In seguito al terremoto del 1456 il complesso, gravemente danneggiato, era stato riparato grazie al nobile sulmonese Pietro Giovanni Corvo.

La chiesa, originariamente articolata in due piccole navate, venne completamente distrutta nel 1706 e riedificata «in miglior forma», con il prospetto in pietra da taglio e l'atipica pianta ellittica con l'ingresso posto sull'asse maggiore, unico esempio documentato di tale schema per la zona di Sulmona.

Sebbene le curvature denotino una capacità propria dei maestri pescolani, i riferimenti ci riconducono a L'Aquila, ed in particolare all'omonima chiesa attribuita a Ferdinando Fuga.

Comune ai due edifici è infatti l'icnografia, la collocazione dell'ingresso sull'asse longitudinale e la scelta delle cappelle laterali che sovrappongono all'ellisse il disegno della croce.

Non è da escludere una possibile influenza del Fuga sull'organizzazione planimetrica e spaziale dell'edificio sulmonese, probabilmente per il tramite delle maestranze che operavano nella regione, e ciò a conferma dell'affermarsi anche a Sulmona di quel gusto che, come abbiamo visto, emergeva nella ricostruzione dell'Aquila.

A Sulmona si confrontano dunque le tre culture architettoniche predominanti in regione ossia la lombarda, la napoletana e la romana⁷².

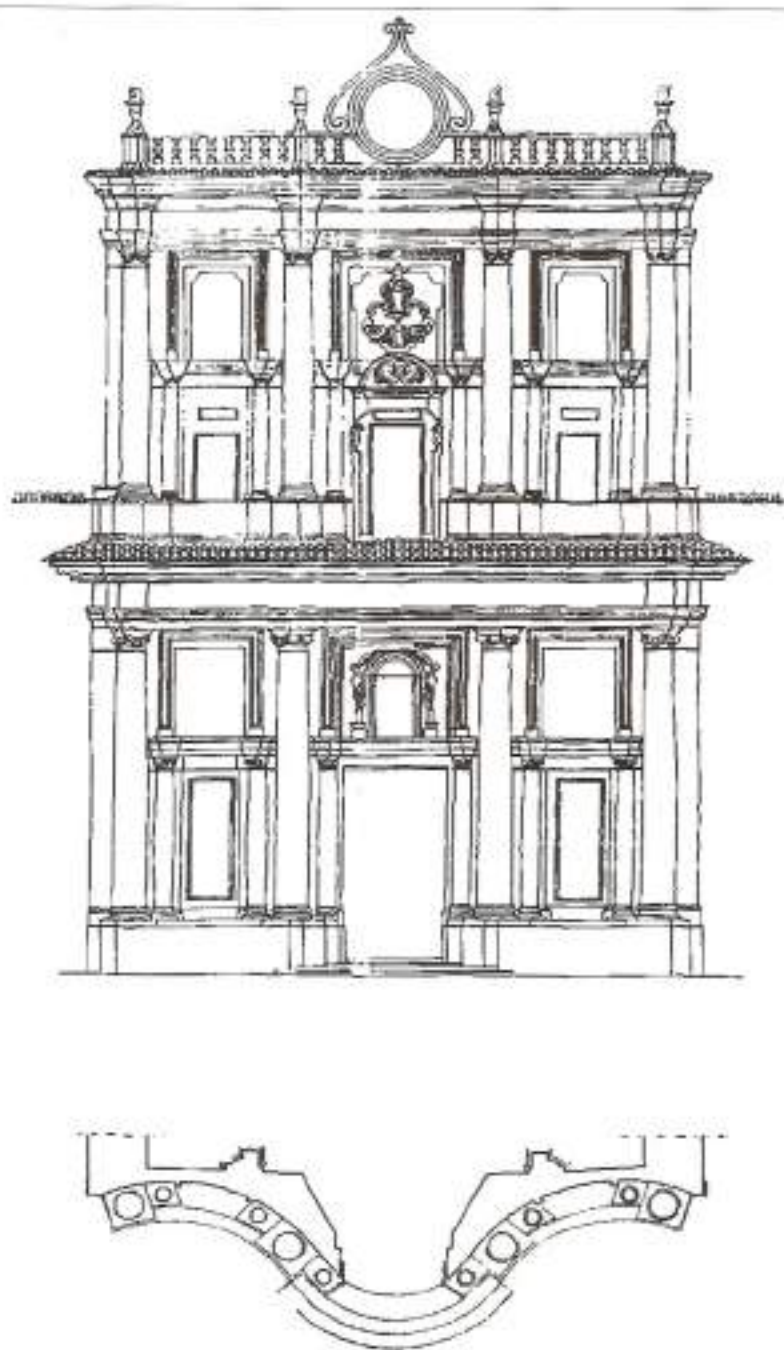
Alla cultura di provenienza romana che, come abbiamo visto, andava affermandosi nelle ricostruzioni aquilane, è stato ricondotto il nuovo prospetto della SS. Annunziata: in effetti, tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo, si avviano intensi rapporti con Roma, così come vanno sciogliendosi gli stretti legami che avevano unito l'architettura abruzzese a quella di Napoli, ben prima che questa perdesse il suo ruolo di capitale⁷³.

Eccezionali esempi degli influssi di questo tipo troviamo nella chiesa di Santo Spirito al Morrone. Mentre la nuova pianta, grande croce greca allungata in senso longitudinale, mostra evidenti influssi cortoniani ripresi dalla chiesa dei SS. Luca e Martina, nella facciata, «trapianto diretto» del San Carlo alle Quattro Fontane, l'autore, il pescolano Donato Rocco, impiegò il modello borrominiano reinterpretato in forme «taglienti» che lo accostano al Palazzo Centi a L'Aquila, realizzato peraltro da un altro pescolano, Loreto Cicco⁷⁴.

La facciata della SS. Annunziata offre però motivazioni ancora più profonde di questo rapporto con Roma. Tanto il De Padova quanto il Bindi ed altri dopo di loro sono concordi nel ritenere Norberto Cicco autore della facciata: a sostegno di tale ipotesi viene portata la diversità compositiva con la facciata di Santa Chiara, ricostruita da Pietro Fantoni, nella quale il linguaggio vagamente borrominiano si allontana del tutto dal prospetto dell'Annunziata.

Altri motivi d'interesse provengono poi da Pescocostanzo e precisamente dall'altare del Fanzago nella chiesa di Gesù e Maria; il timpano curvilineo, le volute di raccordo, la trabeazione curva in prossimità delle finestre, gli acroteri insistenti sul portale, le piramidi delle cuspidi citano nel prospetto sulmonese l'altare pescolano e le sue linee tanto frequenti nell'architettura fanzaghiana.

Ad ulteriore conferma giunge poi il disegno conservato presso la biblioteca Sabatini di Pescocostanzo, privo di data e di firma, interpretato da Fucinese come copia di un originale eseguita da un artigiano di cultura



Sulmona, "S. Spirito alla Badia Morronese", facciata; (disegno dell'autore).

piuttosto limitata: notevoli sono le differenze con l'opera realizzata che fanno attribuire il grafico a Norberto, interessato in realtà più alla decorazione che alla composizione architettonica vera e propria⁷⁵.

Superando le testimonianze dell'influsso fanzaghiano sulla facciata in esame, è possibile poi riscontrare l'interessante comparsa della nuova cultura neoclassica, presente nella decorazione delle metope della trabeazione, nelle quali riappaiono bucrani, corazze ed altri elementi del repertorio antico.

L'intervento sull'Annunziata riafferma dunque quel carattere di eterogeneità che distingue la ricostruzione di Sulmona da quella dell'Aquila, più omogenea e coerente nelle tendenze che abbiamo prima esaminato.

La nuova facciata della chiesa sulmonese testimonia invece di una cultura varia e complessa nella quale le capacità «artigianali» della tradizione pescolana si rinnovano grazie ad evidenti suggestioni fanzaghiane e ad inediti spunti provenienti da Roma, proponendo una contaminazione di particolare interesse soprattutto nel confronto con il grande prospetto del contiguo palazzo, con i suoi tardi goticismi e le sue tracce rinascimentali.

2. Il percorso cronologico del barocco nel Settecento abruzzese

Dopo aver esaminato il fenomeno della ricostruzione dei due centri maggiori colpiti dai terremoti di inizio secolo, seguiamo ora lo svolgimento del barocco abruzzese lungo un percorso cronologico per ambiti.

Per restare vicino a Sulmona, esaminiamo le vicende di Popoli dove, quasi in contemporanea con il S. Agostino dell'Aquila, veniva di nuovo progettata la chiesa della Trinità, il cui motivo d'interesse più immediato riguarda la particolare collocazione nel contesto edilizio; tale chiesa infatti, posta con la contigua chiesa dei SS. Lorenzo e Biagio in posizione dominante ed al termine di una lunga scalinata, costituisce un complesso di notevole valenza urbana⁷⁶.

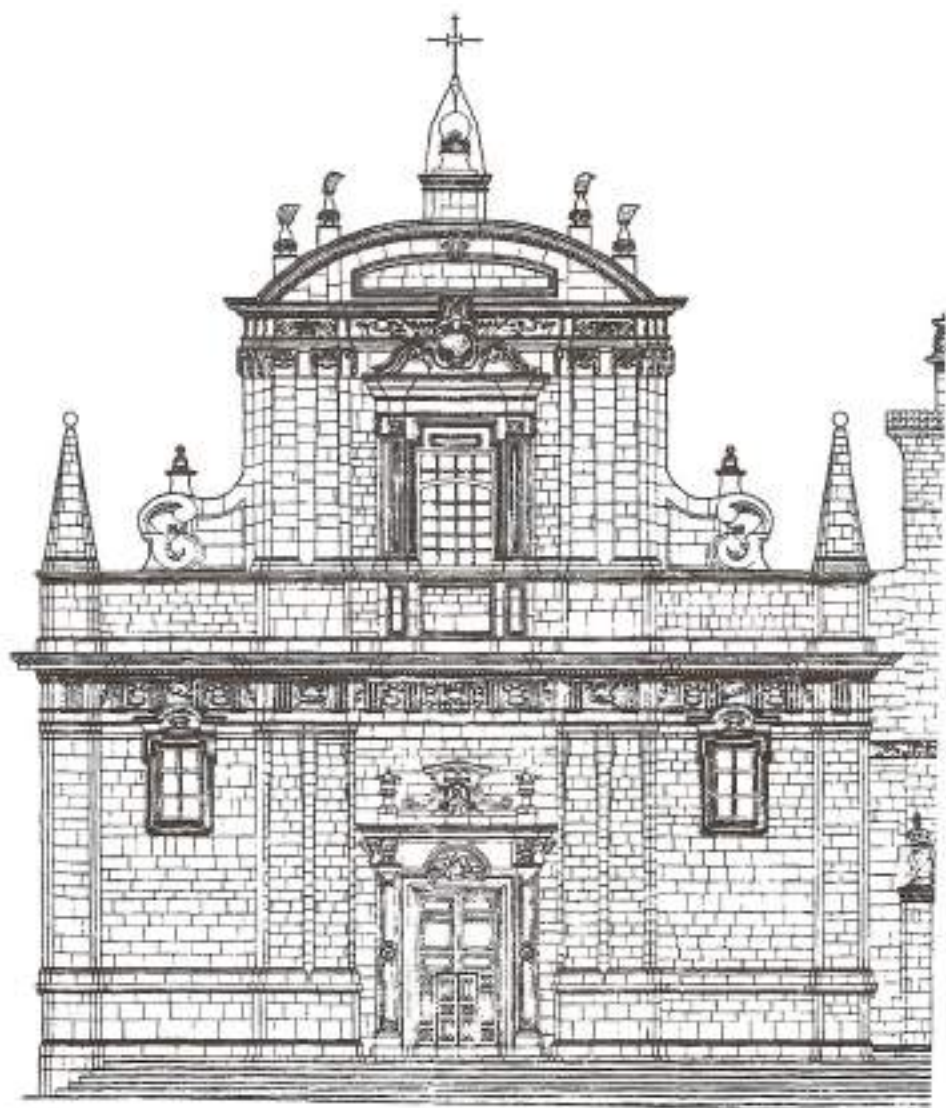
Il riferimento all'opera aquilana del Contini è duplice, in quanto, oltre alle fasi cronologiche i due edifici affrontano analoghi problemi di coordinamento tra i volumi della facciata bassa e del tiburio, tanto che se ne è ipotizzata una discendenza⁷⁷.

La chiesa dei SS. Lorenzo e Biagio è però un organismo a sviluppo longitudinale determinato da numerose e controverse trasformazioni, mentre la Trinità appare come un grande blocco parallelepipedo unitario da cui si eleva una cupola mascherata all'esterno da un tiburio ottagonale.

La pianta presenta uno schema circolare ampliato da tre espansioni laterali e dall'ingresso, a determinare quattro identiche cappelle lungo gli assi; in tal modo lo spazio interno risulta il particolare svolgimento del

rapporto tra una pianta centrica ed una cupola emisferica, tema tipico dell'architettura barocca.

A questo proposito Benedetti ritiene «canonica» per gli architetti del periodo la compenetrazione dei differenti schemi geometrici, «ottenuta attraverso la sghembatura dell'arco che immette e copre le cappelle o gli spazi secondari; il quale mano a mano che sale si sghemba per adeguarsi alla



Sulmona, "Chiesa della SS. Annunziata", facciata; (disegno dell'autore).

geometria circolare del tamburo o della calotta»⁷⁸.

Nella Trinità popolese la cupola si collega allo spazio inferiore senza la mediazione dei pennacchi, adottando una soluzione atipica non solo in ambito regionale. In luogo dell'ottagono o del quadrato con gli angoli smussati, l'icnografia del cerchio viene qui impiegata senza alcuna compromissione; questo episodio ricorda la S. Chiara a Città S. Angelo in cui, nel rapporto tra aula e copertura, furono messe a confronto le geometrie del triangolo e del cerchio.

Da Popoli iniziamo ad inoltrarci nel territorio dell'Aquilano; nei suggestivi ruderi della chiesa di S. Giacomo ad Ofena è possibile riconoscere le tracce di uno dei più interessanti interventi del Settecento abruzzese, ispirato alla chiesa di Gesù e Maria di Cosimo Fanzago a Pescocostanzo⁷⁹.

La lunga aula è divisa in una successione di campate rettangolari con volte a botte lunettate, separate da archi trasversali che proseguono le linee delle paraste poste a scandire le pareti laterali.

Lo spazio presbiteriale è segnato da un leggero restringimento ed è occupato dall'altare maggiore, inquadrato da una interessante struttura che sottolinea scenograficamente il presbiterio; si tratta di una sorta di schermo semitrasparente, costituito da una apertura a tutto sesto al centro e da due aperture architravate di altezza minore ai lati, sormontate da gruppi scultorei che accentuano la struttura piramidale della composizione. La copertura al di sopra dell'altare è invece caratterizzata dall'inserimento di una cupoletta a pianta ovale allungata.

A Gagliano Aterno, la chiesa di S. Chiara era già stata interessata, a partire dagli anni '60 del XVII secolo, da una serie di interventi principalmente a carattere decorativo, ad opera di Giovan Battista Gianni, che diedero all'interno un fastoso aspetto barocco⁸⁰.

Il complesso monastico subì però nel 1748 un altro interessante intervento nella chiesa interna, riservata alle monache, posta alle spalle dell'altare maggiore. L'oscuro ambiente preesistente fu allora trasformato in uno spazio a due livelli: in quello inferiore quattro pilastri – cui si addossano paraste corinzie scanalate – sostengono archi che dividono lo spazio in nove campate rettangolari, tutte coperte a crociera ad eccezione della campata centrale, svuotata da un'apertura ovale da cui far entrare aria e luce; nel livello superiore si trova invece il coro, coperto da una cupola emisferica su pennacchi ed illuminato da numerosi finestroni ed oculi posti alla base della copertura.

Nel territorio marsicano sono presenti due interessanti rifacimenti di chiese medievali. S. Antonio di Pescina ebbe probabilmente il nuovo impianto tra il 1640 e il 1648 ad opera di Giovanni Canale, mentre la decorazione interna fu probabilmente eseguita entro il primo trentennio del XVIII secolo, mentre l'intervento sul S. Francesco di Celano può essere riferito al 1735⁸¹.

In entrambi i casi lo schema planimetrico consiste in uno spazio di

transizione iniziale seguito da due brevi campate rettangolari coperte da volte a botte lunettate; la navata centrale si contrae poi in un breve passaggio, per espandersi nel vano cupolato a pianta quadrata, concluso dal tipico coro rettangolare francescano⁸².

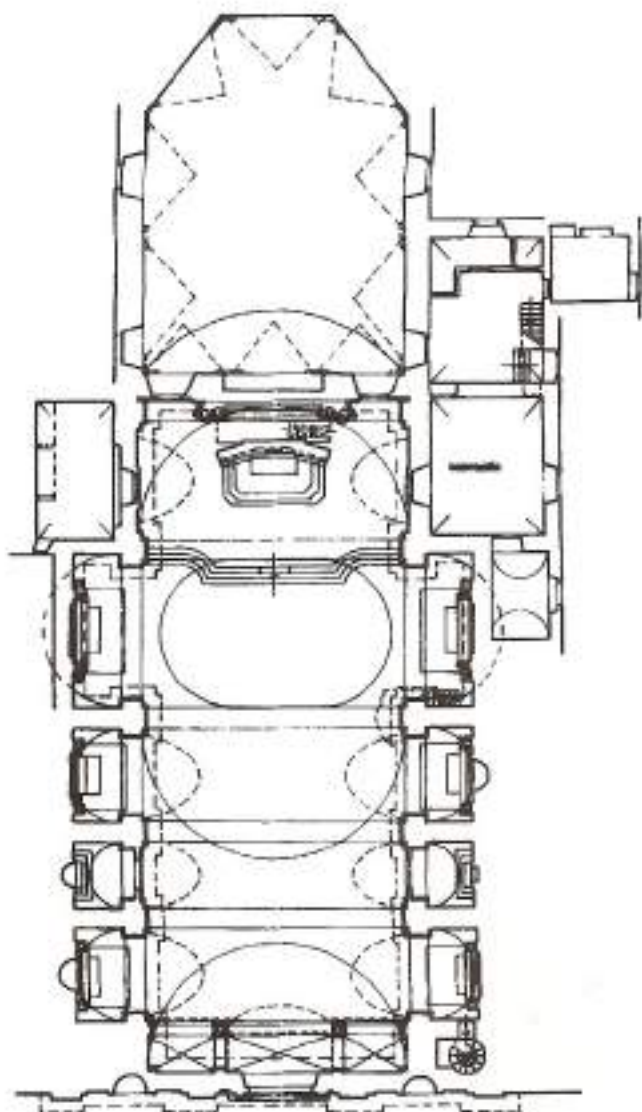
Nella chiesa di Celano il vano quadrato, coperto da una volta a crociera a sesto ribassato costruita dopo il terremoto del 1915, doveva

essere originariamente coperto da una cupola su pennacchi come a Pescina.

Ci trasferiamo ora nella zona costiera della regione che, sino a questo periodo, si era mantenuta estranea al processo di rinnovamento della cultura architettonica.

Qui il Settecento rivela invece un nuovo fervore costruttivo tanto che non solo Chieti ed il suo territorio, ma l'intera fascia litoranea entra a far parte del fenomeno complessivo in esame.

Chieti stringe rapporti con il Nord d'Italia sotto l'azione del ceto borghese che attira da tali aree ricche famiglie di mercanti che a loro volta determinano la presenza in città di maestranze settentrionali, quali Vittorio Fontana, ni-



Chieti, "S. Chiara", pianta; (da Furlani, cit.).

pote di Carlo, che opera il restauro del palazzo Frigerj, e Carlo Piazzola, proveniente da Milano ma già operante nella fascia costiera e nell'aquilano. In particolare a quest'ultimo potrebbe ascriversi il merito di aver introdotto le prime decise novità in campo linguistico: nella cappella dei Mercanti Lombardi in S. Francesco troviamo infatti una decorazione espressa nella curvatura delle lastre su cui si dipana una trama filiforme ad intreccio dal chiaro significato plastico, sospesa tra tardobarocco e rococò⁸³.

Tuttavia i Piazzola, attivi a Vienna ed in Baviera, potrebbero aver "importato" a Chieti spunti decorativi provenienti da quelle aree, riscontrabili ad esempio nello scalone di palazzo Durini, che risente dei celebri schemi del Sanfelice filtrati attraverso modelli austriaci. Nel campo dell'architettura religiosa, gli interventi operati da Giuseppe Lamberti attorno al 1703 nelle chiese della SS. Trinità e di S. Gaetano, quest'ultima sottoposta al patronato delle famiglie settentrionali Durini e Frigerj, valgono quali ulteriori testimonianze degli influssi provenienti dall'architettura del nord Italia. A favore della medesima tesi depongono poi le presenze nel S. Francesco teatino di Giovan Battista Gianni, del bergamasco Spinelli o del bolognese Ercole Graziani, che la famiglia emiliana dei Cozzi aveva chiamato in città⁸⁴.

Anche nel caso di Chieti va poi riscontrata l'incidenza non sostanziale dei terremoti d'inizio Settecento nel processo di rinnovamento della cultura architettonica, in quanto le modifiche dovevano far parte piuttosto di un programma generale di riordino precedente il periodo; a seguito della pace di Vienna (1738) e dell'avvento di Carlo di Borbone nel Meridione d'Italia, la città fu oggetto di una notevole ripresa edilizia, concentrata peraltro nell'area centrale, dove i maggiori interventi sui palazzi furono effettuati nel periodo che va dal 1749 al 1770.

Nel campo dell'architettura sacra ad eccezione della chiesa dei Cappuccini, su cui era intervenuto già nel 1700 Pomilio De Pizzis di Torricella agendo sulle volte, sugli archi e sulle cappelle, tutte le altre fabbriche furono in pratica consolidate, restaurate o riadattate, come dimostrano i lavori svolti nella Cattedrale (1747-68), in S. Paolo (1753), in S. Domenico (1781) e nella SS. Trinità (1748 e 1791). L'unico intervento di rilievo in materia di edifici religiosi fu però il monastero delle Vergini Serve di S. Maria Addolorata, fondato nel 1736 da Maria Teresa de Philippis, che, dopo aver utilizzato il S. Eligio, edificarono nel 1748 la chiesa intitolata appunto all'Addolorata⁸⁵.

Ancora forte era l'influsso degli schemi tardocinquescenteschi: le soluzioni progettuali per S. Chiara, S. Agostino, S. Maria della Civitella ed ancora sulla SS. Trinità sono in effetti varianti delle tradizionali spazialità gesuitiche.

La vicenda della S. Chiara è lunga ed investe in realtà un intero secolo. L'edificio, il maggiore tra quelli costruiti dall'Ordine in regione e quello che rivela i maggiori motivi d'interesse tipologico, fu iniziato infatti nel



Giacomo Gentili, Tondo con scena pastorale in un paesaggio fluviale; sullo sfondo fabbricati rustici.



Carmine Gentili, Piatto con Venere che batte Amore con ramoscelli floreali in presenza di un satiro.



Anastasio Grue, Beccuccio. Nelle due facce
compaiono scene campestri e pastorali.



Anastasio Grue, Beccuccio. Nelle due facce
compaiono scene campestri e pastorali.



Saverio Grue, Ovale con la rappresentazione di Davide che riceve doni.

XVII secolo, ma fu terminato solo nel Settecento; la chiesa era stata fondata nel 1644, ma la consacrazione avvenne soltanto nel 1720⁸⁶.

L'organismo risulta articolato secondo la tradizionale composizione «doppia» degli Ordini femminili: alla grande chiesa interna, invece dell'usuale navata unica si contrappone questa volta un'aula coperta a botte con quattro cappelle, due ridotti spazi intermedi, un transetto appena accennato ed una piccola cupola ovale che porta al presbiterio⁸⁷.

La decorazione, completata nel XVIII secolo, mostra appunto una commistione di tradizionali elementi barocchi, esuberanti e plastici, con stilemi più affini allo spirito del nuovo secolo. I partiti decorativi di definizione quasi scultorea, presenti soprattutto negli altari laterali, dividono la scena con i sistemi «linearistici», quali i festoni di ghirlande e le decorazioni su trama, presenti invece nella finta cupola: segni evidenti delle diverse fasi della realizzazione che producono un effetto finale alquanto disomogeneo.

La ristrutturazione del S. Agostino, opera di Girolamo Rizza da Veglio degli anni 1718-47, si pone nella linea della riproposizione del modello gesuitico realizzata nella chiesa francescana di Atri (1715) e replicata nella prima metà del Settecento in altre chiese dello stesso ordine a Pescina, Celano, Città S. Angelo, a Tocco Casauria nel S. Domenico e a L'Aquila nel S. Marco⁸⁸.

Nella chiesa di Chieti l'aula, collegata allo spazio cupolato da piloni smussati e coperta da una sequenza di volte a botte su cui si inserisce un'assialità trasversa, presenta ritmi alternati di cappelle e corti passaggi in alternanza⁸⁹.

Ciò a riprova della singolare presenza in Abruzzo di spunti architettonici che verranno in seguito sviluppati con estrema sicurezza dal Vanvitelli. Nella combinazione degli schemi spaziali e strutturali propri del tardo Cinquecento o del primo Seicento l'architettura abruzzese trova una caratterizzazione in temi che lo stesso Vanvitelli come anche il Fuga «napoletano» sapranno condurre poi a maturazione.

Il S. Agostino di Chieti merita però di essere ricordato anche per la particolare decorazione «filiforme» delle superfici degli interni, che testimonia il carattere «settentrionale» determinato dalle maestranze genericamente definite «lombarde» cui può a buon diritto essere attribuita l'adozione in Abruzzo di quei sistemi decorativi a lungo assenti a Napoli o a Roma ma nel contempo riscontrabili in alcune chiese di Penne, di Città S. Angelo e di Chieti. A questo proposito Benedetti rimarca nel S. Agostino una particolare soluzione degli altari, per la quale viene evitato l'usuale riferimento alle ordinanze architettoniche ricorrendo invece ad una superficie flessa, peculiarità questa che distingue tale sistema decorativo da quelli adottati nel periodo dai Giosaffatti a Teramo o dai «romani» a L'Aquila⁹⁰.

Tra gli altri interventi del Settecento chietino ricordiamo quello in S.

Maria della Civitella, fondata nel XIII secolo ma ristrutturata tra l'ultimo quarto del XVII secolo e l'inizio del XVIII; qui la nuova iconografia mostra un'accentuazione dello schema del S. Domenico di Penne, privo di transetto e con due cappelle appena accennate per lato, ripreso ancora a Chieti nel S. Domenico nonché nella cattedrale di Lanciano⁹¹.

Il prospetto della chiesa della Civitella testimonia invece della tendenza della cultura cittadina a recepire influenze più o meno evidenti del barocco romano, come dimostra la seppur vaga eco borrominiana priva peraltro della complessità concavo-convessa.

Allo stesso modo la chiesa di S. Antonio, con le sue possibili influenze vanvitelliane, presenta un'apertura verso le contemporanee esperienze che l'architettura napoletana stava vivendo⁹².

Complessivamente le realizzazioni in campo religioso mostrano una tendenza ad esprimere i temi nuovi esclusivamente all'interno degli edifici, rinunciando nei prospetti alla ricchezza delle soluzioni decorative. L'esuberante linguaggio dello spazio interno di S. Chiara, contrapposto all'estrema sobrietà dell'esterno, e gli stessi restauri della metà del secolo in S. Agostino riconducono ancora alle esperienze del Settecento napoletano ed in particolare alla scuola del Vanvitelli, le cui «leggendarie incursioni in Abruzzo» non sono state però mai provate⁹³.

Muovendoci da Chieti nel territorio circostante, incontriamo la chiesa di S. Maria Maggiore a Villamagna che rivela un'interessante spazialità, determinata anche dalla presenza di Carlo Piazzola, cui un recente studio ha attribuito la decorazione della chiesa Madre di S. Pietro Apostolo a Ripa Teatina, eseguita nel 1731⁹⁴.

Nella controfacciata su di una lapide è precisato come la costruzione fosse iniziata nel 1730 ed «*absolutam*» nel 1750. Altre datazioni sono relative agli altari della Madonna della Neve (1742), del Rosario (1747) e di S. Margherita (1746). La data 1772 presente sul portale è invece riferibile solo alla porzione realizzata della facciata esterna.

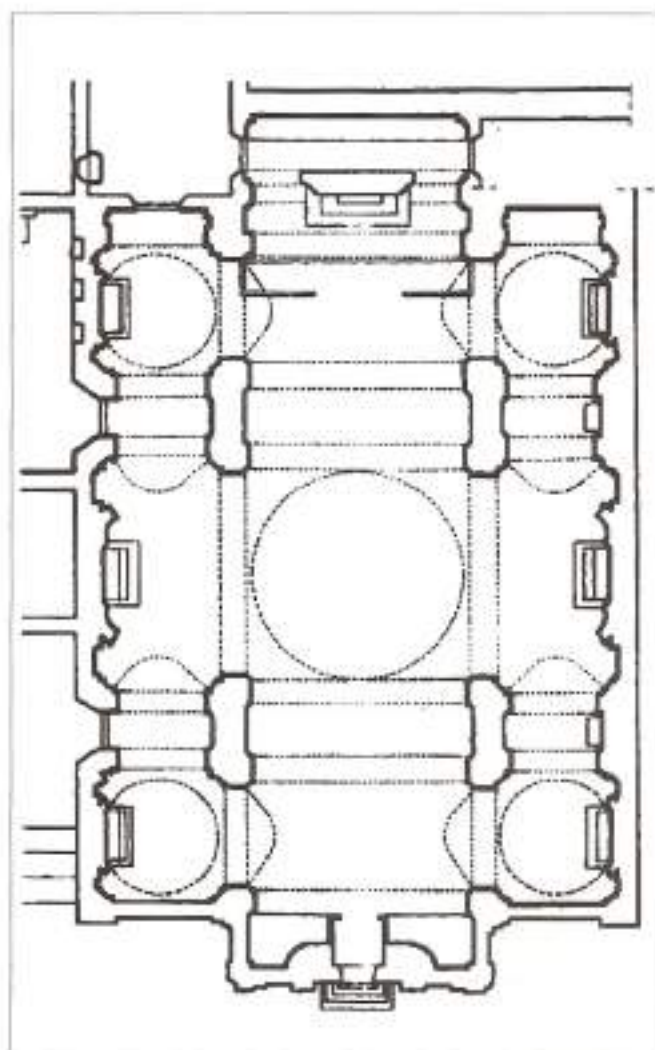
L'interesse maggiore della composizione architettonica risiede nella particolare disposizione dell'ambulacro con quattro cupolette satelliti intorno alla croce centrale coperto da una cupola più alta, chiaro rimando ad un ambito culturale napoletano testimoniato anche dall'altare maggiore ed altri elementi decorativi realizzati nella capitale.

Tale schema aveva riscosso grande fortuna a Napoli e nell'Italia settentrionale all'inizio del Seicento, per divenire largamente diffuso grazie alla reinterpretazione operata da Cosimo Fanzago.

La brillante soluzione che Fra' Nuvolo seppe darne nella chiesa di S. Maria della Sanità a Napoli contribuì invece al «ritorno» settecentesco del motivo del *quincunx*, che nella chiesa di Villamagna subisce l'accentuazione in lunghezza mediante il raddoppio sull'asse longitudinale dei pilastri di sostegno della cupola maggiore e la conseguente creazione di passaggi

voltati tra la cupola maggiore ed i due bracci della croce dall'ingresso al coro.

Questa variazione, comune alle chiese di S. Giovanni Battista a Luco dei Marsi e del SS. Rosario a Palena, riprende il processo di trasformazione dello schema centrico in longitudinale concepito nel Gesù Nuovo del Valeriani a Napoli e ancor di più nel S. Alessandro a Milano del Binago, specie in considerazione del rapporto tra le cupole minori e gli spazi di



Villamagna, "S. Maria Maggiore", pianta; (da Bartolini, "Delle tipologie religiose, cit.).

passaggio tra cupola maggiore e bracci della croce⁶⁶.

A Bucchianico l'intervento settecentesco sulla chiesa di S. Francesco fu di grande impegno in quanto modificò sostanzialmente l'organismo. Le origini della chiesa risalivano al XIII secolo, ma l'impianto dell'edificio sarebbe stato determinato dalla fusione di due chiese, avvenuta nel 1518⁶⁷.

Nel XVIII secolo fu ridotta la profondità dell'invaso stretto e lungo per mezzo dell'inserimento di una parete trasversale posta a tre quarti della lunghezza, isolando l'antico coro coperto a crociera, in seguito adibito a sagrestia. L'aula rettangolare venne dunque divisa in una serie di campate rettangolari co-

parte da volte a botte e scandite lungo le pareti da contrafforti posti all'interno e ricoperti da paraste, le cui linee continuano negli archi trasversali delle volte; tale sequenza fu poi interrotta al centro da un vano quadrato con calotta, resa più enfatica dalle pitture prospettiche.

La facciata è invece determinata dalla sovrapposizione di due campi della stessa ampiezza, conclusi in alto da un timpano ricurvo e chiusi ai lati da fasci di paraste disposte obliquamente rispetto al piano della parete in modo da creare l'impressione di una facciata concava, definita agli estremi da spigoli arrotondati⁹⁷.

Sulla data della ristrutturazione del San Francesco di Guardiagrele ci sono due diverse ipotesi: la prima sostiene che l'intervento fu eseguito nel 1689⁹⁸, l'altra nel 1736⁹⁹. L'obiettivo primario è comunque quello di ridurre a dimensioni più proporzionate la lunga e stretta aula interna; come nel San Francesco di Bucchianico si agisce escludendo l'angusto coro rettangolare e suddividendo la navata con una ritmica successione di due campate a pianta quadrata coperte da calotte, tra le quali sono interposte brevi campate rettangolari voltate a botte secondo quella che appare una prassi tipica del tardo Settecento abruzzese. In questo caso, però, la presenza di un preesistente ingresso laterale segna un asse trasverso.

L'interno presenta fasci di paraste semplificate e ribattute proseguite negli archi delle volte mentre, in corrispondenza degli angoli, campate quadrate sono disposte obliquamente alle pareti laterali¹⁰⁰.

Sempre a Guardiagrele il rinnovamento dell'interno della chiesa di S. Chiara può essere riferito alla prima metà del Settecento¹⁰¹.

La piccola aula absidata è coperta da un volta a botte ribassata e profondamente scavata da lunette, mentre le pareti sono scandite ritmicamente da lievi paraste composite che segnano un'espansione in corrispondenza dell'asse trasversale.

Oltre Chieti le principali località della zona costiera dove ha luogo un deciso rinnovamento in campo architettonico sono Atri, Teramo, Penne, Città S. Angelo, Lanciano e Vasto.

La zona settentrionale della fascia costiera trova ad Atri un centro di notevole vitalità in cui spiccano gli originali caratteri di alcune opere. La cittadina nella fase centrale del Settecento tornò sotto gli Acquaviva, cui fu legata per quattro secoli; la dinastia riprese infatti l'effettivo possesso del ducato nel 1732 per perderlo definitivamente nel 1757 a causa dell'estinzione dei propri membri ed il conseguente ritorno di Atri alla corona reale napoletana¹⁰².

L'importanza politica e culturale dei governi sotto i quali la città attraversa il XVIII secolo è significativa per la sua storia urbanistica ed architettonica, segnata da interventi di preciso valore artistico ed urbano. Della zona della cattedrale, nodale per l'organismo urbano di Atri fin dalle sue origini, il confronto tra una raffigurazione del XVII secolo ed una mappa ottocentesca rinvenuta nella Biblioteca Nazionale di Napoli ne

mostra con evidenza la continua evoluzione subita nel Settecento, con interventi di ricostruzione *ex novo*, quale la chiesa di S. Reparata, o di trasformazione, come nel caso del Seminario Diocesano del XVII secolo, soprelevato e rimaneggiato nel seguente. La contrazione dello spazio della piazza iniziata già nel Seicento in coincidenza con l'acquisizione delle funzioni civiche e commerciali, determina l'esigenza di uno spazio destinato anche al mercato che produce nella metà del Settecento la definitiva sistemazione di piazza Martella (già Piazza del Commercio)¹⁰³.

Negli anni 1741-58 all'interno del complesso della Cattedrale viene dunque realizzata la cappella di S. Reparata¹⁰⁴. La ridotta facciata in cotto è disposta lungo il prospetto laterale del Duomo e risulta, con le sue eleganti e leggere vibrazioni di piani, l'unica parete superstite dell'originario involucro dell'edificio. Il progetto fu opera di Giovan Battista Gianni, mentre all'interno venne spostato dalla chiesa maggiore, dopo i restauri novecenteschi, il baldacchino ligneo dell'artigiano atriano Carlo Riccione (1677), evidente imitazione seicentesca dell'opera berniniana in S. Pietro¹⁰⁵.

La piccola chiesa risulta un interessante organismo pseudo-centrico cupolato, la cui icnografia cruciforme viene allungata sull'asse



Atri, "S. Francesco: particolare della facciata". (Foto Anna D'Oca).

longitudinale con l'aggiunta di due campate; particolare è la contrapposizione alla concavità dell'abside di un simile motivo nello spazio d'ingresso. Da notare poi come entrambi i catini siano preceduti da archi su colonne libere, le quali conferiscono maggiore interesse al rapporto che si viene a stabilire tra cellule spaziali e sistema architettonico, coordinato appunto dalle colonne stesse. Lo spazio interno è dominato dalla medesima luce chiara d'alba, tanto comune negli interventi del secondo secolo del barocco. Viene da notare infine come il tono decorativo e cromatico sia accentuato nei bracci della croce, allo scopo di perseguire l'unità spaziale tra le parti inferiori e la cupola.

L'episodio di maggiore interesse del Settecento atriano è però la chiesa di S. Francesco, nella quale sono evidenti le derivazioni da esperienze estranee all'ambiente locale, quale ad esempio la brillante disposizione della scalinata d'ingresso che, impostata in pianta su movimenti curvilinei, caratterizza l'opera con il suo elegante sapore teatrale nonostante le incertezze nei rapporti tra le parti curve¹⁰⁶.

La chiesa fu ricostruita nel 1715 dopo il crollo delle coperture e della facciata, accorciando di 1/6 l'edificio originale in modo da ricavare la sagrestia nello spazio residuo¹⁰⁷.

Lo spazio venne rimodellato creando all'interno un sistema di solidi setti murari totalmente indipendente dai contrafforti esterni di età medievale. L'organismo è costituito da una grande aula coperta a botte e conclusa da un presbiterio piatto, con due profonde cappelle per lato; la stessa viene inoltre introdotta e conclusa da passaggi più stretti. Lo spazio cupolato ha la medesima larghezza della navata, mentre al transetto è concessa la massima profondità consentita dalle pareti esterne.

In sostanza la pianta ricalca, senza apprezzabili discostamenti, lo schema controriformista ad aula con cappelle che, come abbiamo già visto, viene ripetuto in altri esempi durante tutto il Settecento.

La facciata, aperta su di un ridotto sagrato, è articolata in modo decisamente più originale in quanto la parte centrale, avanzata verso la scalinata di collegamento al piano stradale, è organizzata secondo la tradizionale sovrapposizione di due ordini, mentre i lati vengono mossi da due superfici curve rientranti che risultano una sorta di interpretazione delle "ali" del piano parete sangallesco, contribuendo a costituire un raro esempio di tale tipo in regione.

Teramo era stata colpita dal terremoto del 1703 i cui effetti, oltre alla carestia ed alla peste del 1716, ridussero nel 1736 la popolazione a 954 fuochi¹⁰⁸. Ancora nel 1764 la città fu provata da una grave epidemia di febbre tifoidea causata da una carestia di grano; nonostante ciò gli abitanti aumentarono a 7964 nel 1794 ed a 8444 nel 1804. Quando gli Austriaci conquistarono il regno di Napoli (1744), Teramo fu occupata senza colpo ferire; addirittura Carlo III Borbone ritenne di punire la città per la

simpatia mostrata nei confronti degli occupanti all'atto dell'abbandono. Lo stesso re ordinò nel 1750 la redazione di un nuovo catasto modellato su quello del 1644 e inoltre nel 1770, con regio dispaccio, pose fine al patriziato municipale, istituendo un parlamento costituito dai capifamiglia che a loro volta eleggevano il sindaco.

Sullo scorcio del secolo nella città, divisa nei quartieri di S. Giorgio, S. Spirito, S. Maria a Bitetto e S. Leonardo, furono realizzate una serie di importanti opere di architettura: fu ampliata la Cattedrale, vennero restaurate case e botteghe addossate alla stessa ed al Conservatorio di S. Carlo, si costruì il teatro¹⁰⁹.

L'esordio del barocco settecentesco di Teramo può essere considerato il rinnovo del S. Matteo (1707-1717), ma l'opera di maggiore impegno risulta senz'altro la trasformazione del Duomo (iniziata nel 1739), per la quale recenti studi hanno proposto il nome del lombardo Gerolamo Rizza in luogo di quello tradizionalmente accettato del marchigiano Lazzaro Giosaffatti¹¹⁰.

Va però subito precisato come dell'intervento settecentesco si sia salvata la sola cappella di S. Berardo, in quanto l'assetto della chiesa maggiore subì un pesante intervento da parte del Soprintendente Riccoboni negli anni 1932-35.

Il rifacimento del Duomo rientra nel complesso degli interventi operati nel Settecento abruzzese sulle chiese a tre navate, rispettando la pianta originale e realizzando una nuova copertura voltata conclusa da una cupola su pennacchi sferici; tale soluzione fu adottata anche a L'Aquila nel S. Bernardino e nel S. Domenico, a Sulmona nell'Annunziata, a Chieti nel Duomo¹¹¹.

A Teramo, l'autore dell'intervento adottò una soluzione più originale, superando la sequenza obbligata dei pilastri medievali e nel contempo la successione delle arcate di concezione cinquecentesca.

Infatti nello spazio più antico dell'organismo la navata fu scompartita in quattro cellule, delle quali le due esterne coperte a botte e le due interne a calotta, eliminando di conseguenza due coppie di colonne ed involucrando le altre in un sistema di pilastri accoppiati. Lo spazio determinato da tale soluzione risultò dunque totalmente innovativo anche in confronto alle interpretazioni barocche contemporanee.

In occasione del rifacimento dell'interno del Duomo, venne edificato tra il 1739 ed il 1776 il cappellone di S. Berardo, il cui organismo consiste in un'ampia struttura coperta a cupola interposta tra un doppia sequenza di due corpi voltati a botte conclusa da una cellula absidale.

Lo spazio della cappella è tenuto in equilibrio dall'articolazione delle pareti animate da una decorazione di evidenza plastica dai toni caldi e controllati, rispettosa della gerarchia dei differenti elementi spaziali¹¹².

Altro intervento di notevole rilievo nel panorama del Settecento

teramano fu la costruzione della chiesa di S. Spirito, opera databile al 1750 ed attribuibile a Lazzaro Giosaffatti, figlio di Giuseppe, allievo del Bernini¹¹³.

La soluzione spaziale qui vi adottata deriva dall'interpretazione della pianta cruciforme e segue un percorso iniziato nella S. Reparata di Atri e nel S. Martino di Corfinio (1753), dove lo schema subisce l'accentuazione dimensionale nel senso della lunghezza. Una variazione interessante presenta invece la chiesa di S. Lorenzo a Manoppello, nella quale la croce assume la prevalenza longitudinale grazie alla contrazione dei bracci laterali¹¹⁴.

Nel Settecento medesimo schema viene adottato a Spoltore nella grande Parrocchiale di S. Panfilo, a Bomba nel S. Paolo, a L'Aquila nella S. Caterina, già esaminata, ed appunto a Teramo nel S. Spirito, in cui Lazzaro Giosaffatti dà prova di grande capacità nella decorazione, vivace nelle trame ed organizzata su originali successioni spaziali.

Molto più tardi è l'intervento sul S. Antonio, anch'esso effettuato su di una chiesa preesistente ridotta nelle dimensioni originali eliminando il vecchio coro e le cappelle terminali.

Il rifacimento fu eseguito tra gli ultimi anni del Settecento e i primi del secolo successivo, seguendo ancora una volta lo schema gesuitico che, come nel S. Francesco di Città S. Angelo, ha la particolarità dell'ingresso laterale e della terminazione absidata al posto del coro rettangolare tipico delle chiese francescane. Sulla crociera non c'è una cupola vera e propria, ma una calotta non visibile all'esterno; gli archi trasversali che rinforzano la volta terminano in contrafforti murari tra cui si aprono profondi tagli in corrispondenza delle finestre; la decorazione interna fu interamente realizzata nell'Ottocento¹¹⁵.

Tra gli interventi settecenteschi del territorio teramano, vale la pena citare le trasformazioni di tre chiese francescane¹¹⁶.

S. Antonio Abate a S. Omero, che presenta un'abside semicircolare assai rara per le chiese dell'ordine, fu oggetto attorno alla metà del secolo di un rinnovamento che vide come elemento culminante la creazione di due campate a pianta rettangolare coperte da volte a vela lunettate, mentre con grande ricchezza furono realizzati gli arredi interni, l'altare, l'organo e i confessionali.

A Giulianova l'intervento settecentesco sul S. Antonio viene eseguito anch'esso intorno alla metà del secolo, conservando l'involucro murario dell'edificio preesistente terminato nel 1566.

La lunga aula è divisa in due parti di lunghezza all'incirca uguale: la prima è costituita dalla navata vera e propria, preceduta da un breve spazio di sosta con due colonne libere ai lati dell'ingresso e divisa in due campate a pianta rettangolare coperte con volte a botte lunettata ed intervallate da un breve passaggio con il medesimo tipo di copertura; la seconda consiste invece nella profonda zona presbiteriale, di ampiezza leggermente minore di quella della navata, articolata in due campate

rettangolari voltate a botte e conclusa da un'abside semicircolare. Le prime tre campate si espandono poi lateralmente in nicchie semicircolari, mentre la quarta, che precede l'abside, è fiancheggiata da due ambienti quadrati.

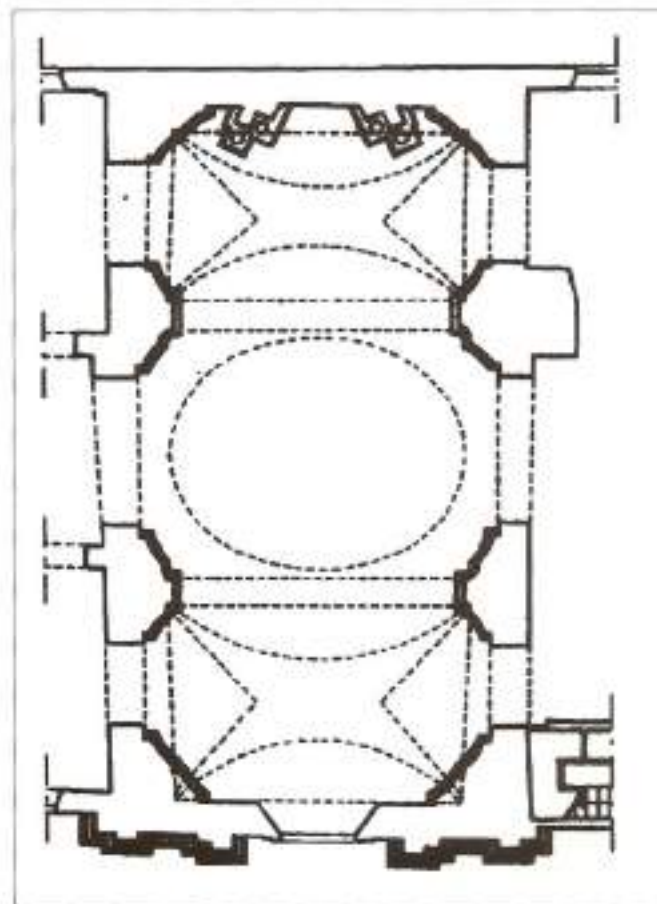
Le pareti della chiesa sono scandite da un ordine di paraste composite che proseguono lungo gli archi trasversali delle volte; è da notare come in corrispondenza degli angoli le stesse siano arrotondate, secondo la nuova tradizione del Barocco maturo.

Anche nel S. Francesco di Civitella del Tronto, come in molte altre chiese contemporanee, l'intervento settecentesco scelse di ridurre la lunghezza dell'aula della chiesa escludendo il vecchio coro, schermato dalla

costruzione di una parete trasversale cui viene addossato uno scenografico altare maggiore.

La cellula d'ingresso è costituita da una loggia a tre fornicì posta a sostegno dell'organo, mentre una breve campata rettangolare precede lo spazio dell'altare, sottolineato da un restringimento della navata e da un forte addensamento delle lesene.

Le superfici laterali vengono scandite da un ordine di paraste ioniche giganti, tra cui si ricavano delle nicchie semicircolari, intelaiate da un sottosistema di paraste doriche semplificate e destinate a contenere altari¹⁷.



Teramo, "S. Spirito", pianta; (da Bartolini, "Delle tipologie religiose", cit.).

Sempre nel territorio teramano è interessante la ricostruzione della Matrice di Bisenti, ultima opera nota di Francesco di Sio che progettò il nuovo organismo intorno al 1782¹¹⁸.

All'esterno spicca il campanile la cui particolare cuspidale a bulbo rivela un'impronta romana. La facciata presenta motivi ripresi dal S. Bernardo di Città S. Angelo, rimarcando la predominanza della parte centrale mediante le linee sinuose delle ali; l'effetto complessivo risulta però rovinato dall'inserimento forzato di elementi rinascimentali recuperati forse da un portale della stessa chiesa.

L'interno si distacca invece dal consueto schema gesuitico delle chiese abruzzesi del periodo, impostando la pianta su di uno schema rettangolare a sala con gli angoli smussati, impiegato dal Borromini nella Cappella dei Re Magi e poi ripreso sempre a Roma da Antonio Canevari nelle chiese di S. Eustachio e nel S. Francesco delle Stimate, che di Sio doveva conoscere direttamente¹¹⁹.

L'aula si accosta al S. Francesco ed il presbiterio al S. Eustachio, ma senza alcuna aridità da copista; le pareti vengono flesse e la gentile fluidità dell'ambiente si rivela nelle curve dei collegamenti con la cellula presbiteriale e delle pareti delle cappelle, trasfuse nello spazio centrale dalla luce proveniente dall'ampia finestratura, sempre in accordo allo spirito borrominiano.

All'effetto di generale unitarietà contribuisce anche la decorazione in stucco che, diversamente dal solito, è tenuta sottotono rispetto ai partiti architettonici.

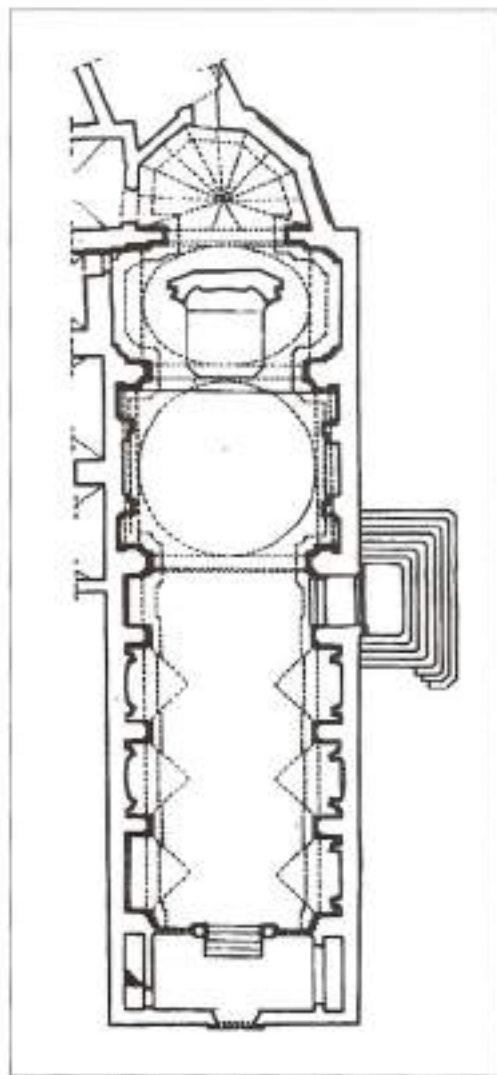
Nell'Abruzzo del Settecento un altro importante centro di cultura barocca fu la città di Penne. Del capoluogo dell'antica regione vestina, dopo il periodo di grande fortuna conosciuto nel Cinquecento sotto il dominio di Margherita d'Austria, moglie di Alessandro de' Medici e poi di Ottavio Farnese, ricordiamo nell'età del barocco i moti popolari del 1647 e del 1779. Nel complessivo fenomeno di rinnovo architettonico che la città ospitò nel XVIII secolo, possono essere riscontrate le medesime correnti di gusto introdotte nei differenti ambiti della regione. In questo senso, in tutta l'area pennese furono attivi gli architetti e stuccatori "lombardi", come Piazzola, Gianni, i Terzani, ma si avvertirono anche influssi culturali provenienti da Roma e da Napoli. Gli interventi barocchi vengono a trasformare un tessuto edilizio di consolidata origine medievale che si può ancora evincere dall'incisione del Pacichelli, la quale evidenzia i caratteri costitutivi della struttura urbana incardinata su di una piazza e su di un percorso longitudinale che fungono da fulcro e da separazione fra i due nuclei abitati, a loro volta in stretto rapporto con le emergenze dei siti d'impianto¹²⁰.

La situazione descritta dal Pacichelli ha valore di termine *ante quem* non, in quanto priva dei principali interventi barocchi: la chiesa del

Carmine appare senza la nuova facciata, mentre mancano del tutto, forse perché ritenute poco monumentali in quella conformazione, le chiese dell'Annunziata, di S. Panfilo e S. Ciro, nonché tutti le principali residenze palaziate¹²¹.

Gli interventi barocchi si espressero per la gran parte come singoli episodi nel contesto esistente, risultando privi di valenza urbanistica; fanno eccezione gli edifici intorno alla porta di S. Francesco ed i palazzi edificati lungo l'attuale via Muzio Pansa. Questa strada, vicina al Duomo, ampia e rettilinea, costituì il sito ideale per l'impianto delle residenze delle famiglie illustri come i Del Bono, i Tirone e i Castiglione.

Nel campo dell'architettura religiosa, una delle più importanti testimonianze di architettura medievale, l'abbazia cistercense di S. Maria in Colleromano, eretta tra il XIII ed il XIV secolo su impianto basilicale a tre navate, aveva già subito nel Seicento un intervento di modifica dello spazio interno precedente la riconsacrazione avvenuta nel 1672; nella seconda metà del secolo le pareti laterali erano state scavate infatti da una serie di nicchie ad angoli stoncati destinate a contenere altari. Il più importante intervento settecentesco riguardò invece la realizzazione della nuova facciata, che nel 1792 Giovanni Antonio Fontana sovrappose alla precedente, conservando il portale trecentesco. Il nuovo prospetto fuse la tradizione abruzzese della facciata a coronamento piano con l'elemento classicista della fronte di tempio, scavato da una lunetta di tipo albertiano¹²².



Penne, "S. Giovanni Evangelista", pianta; (da Bartolini, "Delle tipologie religiose", cit.).

Tra le altre opere del Settecento pennese si distinguono importanti rifacimenti di chiese, quali la Collegiata di S. Giovanni Evangelista e le parrocchiali di S. Agostino e S. Domenico. Tra le chiese costruite dalle fondamenta o completamente riedificate ricordiamo invece le chiese dell'Annunziata, di S. Giovanni Battista, del Carmine, l'oratorio di S. Antonio ed altre di minore importanza.

Quello che accomuna questi interventi è l'intenzionale rinuncia alla possibilità di modificare l'intorno urbano attraverso l'edificio; mentre infatti lo spazio interno viene ridefinito anche per mezzo della profusione di elementi decorativi, l'esterno degli edifici mostra uno scarso interesse per i problemi compositivi.

Tranne le due tarde eccezioni del Carmine e dell'Annunziata, il prospetto non diviene mai il fuoco di un asse prospettico o l'elemento di caratterizzazione di una quinta edilizia. Viene così a mancare quel potenziale di partecipazione allo spazio urbano basilare per l'architettura barocca e che in Abruzzo non era del tutto sconosciuta, come dimostrano gli esempi del già citato S. Francesco ad Atri o del S. Agostino a Città S. Angelo.

La volontà di sperimentazione manca anche nella scelta tipologica: gli edifici a pianta longitudinale, ricavati solitamente entro l'involucro spaziale delle chiese medievali, erano solitamente composti da campate voltate a botte lunettata e conclusi da una cellula coperta frequentemente a calotta; mancando le cappelle laterali, le pareti ospitano gli altari secondari in leggeri incassi, e nel contempo l'altare maggiore non ha una localizzazione costante.

In questo tipo rientra il S. Agostino (c. 1756-59), nel quale l'altare è collocato all'interno delle campate absidali raddoppiate, analogamente alla soluzione vanvitelliana adottata a Città S. Angelo nell'altra chiesa agostiniana¹²³.

La SS. Annunziata veniva invece conclusa da un vano rettangolare ad ospitare l'altare maggiore addossato alla parete. Questa chiesa, esistente già nel secolo precedente in modeste forme, venne rielaborata nel 1773 ad opera della Compagnia della Pietà e grazie al sostegno economico di alcune ricche famiglie cittadine¹²⁴.

La soluzione dell'Annunziata pennese, che vede la cellula cupolata posta in asse fra due campate più piccole, prosegue il discorso iniziato nel S. Francesco di Loreto Aprutino ed elaborato in forme ancora ibride nel S. Francesco di Bucchianico, in cui la cupola cieca si sposta verso il centro della pianta senza però raggiungerlo¹²⁵.

Più interessante lo spazio del S. Giovanni Evangelista, organizzato come una sequenza di ambienti distinti per caratteristiche ed effetto che assecondavano la lunga e stretta conformazione dell'edificio medievale. L'assetto settecentesco della chiesa fu determinato dalla trasformazione

di un precedente edificio che, nella seconda metà del XVIII secolo, aveva subito l'ultimo di una serie di interventi di rimaneggiamento, testimoniato dalle date sui portali¹²⁶.

L'autore della riprogettazione barocca sceglie di creare un'architettura di percorso che inizia con il ridotto atrio d'ingresso, prosegue con uno spazio voltato da botte lunettata, una campata per disimpegnare l'ingresso laterale e due vani quadrati cupolati, per poi chiudersi con l'abside poligonale, residuo murario della chiesa medievale.

Inevitabile notare come la sequenza spaziale della chiesa pennese richiami direttamente l'Annunziata napoletana di Luigi Vanvitelli, la cui ombra si allunga ancora una volta sul Settecento abruzzese tanto da suggerire per il S. Giovanni Evangelista una datazione posteriore al 1760.

All'interno della chiesa è degno di nota l'altare maggiore, collocato nel secondo dei due vani quadrati cupolati, che si distingue dagli altri per l'assenza dell'usuale decorazione in marmi colorati e per i volumi ben proporzionati, posti al centro dell'interesse compositivo anche a causa della consistente fonte luminosa laterale.

Tra gli organismi pennesi a schema centrale l'unica opera di una certa originalità è la chiesa di S. Chiara, la cui pianta esagonale coperta da una cupola ellittica, viene dilatata da cappelle laterali e da un vano maggiore in cui è alloggiato l'altare maggiore. L'edificio fu riedificato tra il 1701 ed il 1702, con un tempo singolarmente breve determinato forse dalla competizione tra Ordini religiosi¹²⁷.

Mentre l'esterno resta incompleto con le tracce murarie degli attacchi di un pronao mai realizzato, l'interno, perfettamente compiuto sotto il profilo dello spazio e della decorazione, mostra alcune differenze rispetto agli altri edifici francescani abruzzesi. Il motivo spaziale generatore dell'organismo è infatti una cellula rettangolare nella quale gli angoli smussati lasciano intendere uno schema ovale, concluso da un presbiterio rettangolare disposto in larghezza e coperto a botte; sui fianchi del corpo centrale, coperto da una cupola ovale schiacciata su pennacchi trapezi, sono presenti due coppie di cappelle divise da setti murari su cui s'incontra l'asse trasversale.

La chiesa pennese sembra essere dunque la prima applicazione di uno schema che trae spunto da alcuni temi del Seicento romano, variamente applicati in rari esempi nella terra d'Abruzzo. Non conosciamo il nome dell'autore dell'opera, ma è lecito supporre come egli fosse estraneo all'ambiente locale e che fosse attirato a Penne dal grande processo di rinnovamento cui la città fu sottoposta sin dagli esordi del nuovo secolo.

L'immagine spaziale interna risulta poi particolarmente unitaria grazie all'estrema coerenza degli affreschi della cupola e del presbiterio ed all'inquadramento della decorazione in stucco in un sistema di paraste composite; in tal modo i punti nodali della struttura sono marcati senza

forzature di tono, mentre la luce indiretta garantisce un'illuminazione «alla bernina» con evidente allusione al trionfo dello Spirito Santo, secondo i modi più brillanti della tradizione barocca.

Altre chiese risultano variazioni sul tema dell'aula quadrata cupolata, come nel caso più semplice di S. Ciro; nel S. Giovanni Battista uno dei bracci viene invece allungato per formare una campata voltata a botte.

Questa chiesa delle Gerosolimitane esisteva fin dal XIV secolo, ospitando le Dame dell'Ordine di Malta; su loro iniziativa l'edificio venne totalmente trasformato nel Settecento da Giovan Battista Gianni, autore degli stucchi nella chiesa distrutta dei Celestini, mentre la decorazione interna fu realizzata dal Piazzola e gli stucchi dai fratelli Davide e Luigi Terzani di Milano¹²⁸.

Sebbene i vari elementi decorativi presentino motivi tanto eleganti da creare un'atmosfera di rarefatta astrazione, la principale peculiarità della chiesa risiede nella soluzione della campata di raccordo che, mediando il passaggio dallo spazio centrale alla cantoria, esprime la chiara intenzione di cercare variazioni all'usuale schema della croce greca cupolata. L'organismo mostra chiaramente la maturità dell'architetto nel controllo dell'articolazione spaziale e del rapporto tra pieno e vuoto; il linguaggio cui egli perviene supera di molto i consueti ambiti della provincia architettonica.

Diversa da quelle appena esaminate è la tipologia della chiesa di S. Domenico, una delle più antiche di Penne, esistente già nel Duecento ma oggetto di varie modifiche nei secoli fino alla completa trasformazione avvenuta tra il 1722 ed il 1730. Il prospetto principale, il cui portale è datato 1667, risulta estremamente semplice ed articolato in due ordini da una cornice marcapiano fortemente aggettante preponderante rispetto alle esili paraste poste sugli estremi ad inquadrare la facciata.

Uguale semplicità mostra l'interno ad aula, nel quale la trasformazione dell'ambiente medievale è operata mediante una serie di nicchie curve che danno l'impressione di espandere lo spazio. La cupola trova luogo quasi a metà del percorso, mentre gli spazi secondari sono coperti a botte e marcati da nervature.

In definitiva l'organismo viene determinato dall'accostamento di elementi semplici, secondo le modalità d'intervento sugli edifici medievali tipiche del barocco.

Annessa alla chiesa è poi la cappella del Rosario, coeva all'edificio maggiore, nella quale sono presenti pregevoli sculture in legno¹²⁹.

L'oratorio di S. Antonio, ultimato nel 1773, è collegato al palazzo Aliprandi ed ha accesso da un portale posto sul fianco di tale edificio che non presenta alcun elemento di tale presenza tanto da accentuarne ancor di più il carattere «privato»¹³⁰.

Lo schema di pianta deriva dal prototipo del S. Ciro, consacrato nell'anno 1629 e basato sulla croce greca cupolata¹³¹. Lo spazio è determi-

nato dall'intersezione di un cilindro con quattro piani ortogonali agli assi di simmetria, su cui si aprono altrettante nicchie curve che contengono gli altari e l'ingresso, mentre la copertura è affidata ad una cupola con lanterna.

In definitiva l'organismo presenta un accentuato sviluppo verticale sottolineato dalla luce che, a causa della mancanza di finestre, è affidata alle sole aperture del tamburo. Da tale tipo di illuminazione radente traggono motivi di suggestione gli altari e la stessa decorazione, immersi tutti in una sorta di cilindro cavo illuminato superiormente. Il progetto è stato attribuito al Piazzola, cui va riportata anche l'esecuzione degli stucchi, basata su motivi floreali¹³².

L'edificio religioso di Penne dalla maggiore imponenza è però la chiesa del Carmine che, fondata sui resti dell'antico romitorio di S. Cristoforo, si eleva ad occidente del nucleo urbano. In costruzione nel 1642 ed ancora incompiuta alla fine del secolo, la chiesa era rimasta inizialmente esclusa dall'intervento settecentesco sul convento a causa della recente realizzazione della decorazione interna, probabilmente eseguita secondo la cultura barocca degli stuccatori lombardo-ticinesi; un improvviso crollo rese poi indispensabili i lavori, iniziati nel 1763¹³³.

Il progetto originario, attribuito a Pietro Canturio, ticinese di Morbio attivo nella Matrice di Penna Sant'Andrea, prevedeva un impianto a croce latina ottenuto riutilizzando parte del perimetro della chiesa precedente; il grande transetto cupolato determinava uno schema a croce latina allungata decisamente distaccato dal tradizionale modello gesuitico, eccezionale nel panorama regionale soprattutto in considerazione delle grandi dimensioni¹³⁴.

Tale progetto non piacque però ai Padri, che lo fecero modificare dal capomastro Ignazio Melella, le cui incertezze resero necessario l'intervento di Francesco di Sio, direttore dei lavori nel 1767.

L'architetto "napoletano" conferì all'aula il particolare schema articolando il transetto ed il presbiterio, dove egli dilatò lo spazio negli incassi murari in cui erano da situare i palchetti, dando nel contempo maggiore rilievo plastico alle paraste rispetto alla navata; di Sio intendeva ottenere un ambiente unitario a sala, rialzando i due cappelloni posti nella crociera ed illuminati in modo pacato.

La decorazione a stucco dell'interno fu affidata nel 1770 al Canturio il quale chiuse in modo assai improvvido il finestrone della parete fondale; non va dimenticato però il gusto rococò che trapela dai partiti decorativi, animando le pareti e conferendo unitarietà all'intero ambiente. La fascia continua delle cornici unifica la struttura ed evidenzia con gentilezza i nodi critici dell'organismo, quali i collegamenti tra cupola ed archi d'imposta e tra navata e cappelle. Anche qui le ampie aperture della cupola e l'albo cromatismo delle superfici contribuiscono a determinare una luce

d'ambiente chiara e solenne che sembra costituire la nota peculiare della chiesa ricollegandola alle migliori esperienze dell'architettura d'ambito nel periodo.

L'interessante facciata, della quale parleremo in dettaglio più avanti, fu invece realizzata dal pennese Aniello Francia¹³⁵.

In generale a Penne il Barocco coinvolge l'intero ambiente urbano, trascendendo i singoli episodi, per quanto brillanti. La qualità dell'intervento di rinnovamento, iniziata con la nascita del nuovo secolo grazie a maestranze qualificate, si coglie nel rapporto tra l'emergenza ed i dettagli, nella replica dei motivi delle facciate principali in chiese di secondaria importanza, nell'eco di principi illusionistici nei portali e nella presenza di spunti barocchi nell'edilizia borghese di fine secolo. Tutto ciò, nonostante le ingenuità ed i provincialismi, vale quale prova inconfutabile della forza espressiva del Barocco che riesce a fecondare l'ambiente locale con il proprio spirito emotivo e popolare, più facile da recepire rispetto all'originale ideologia informatrice.

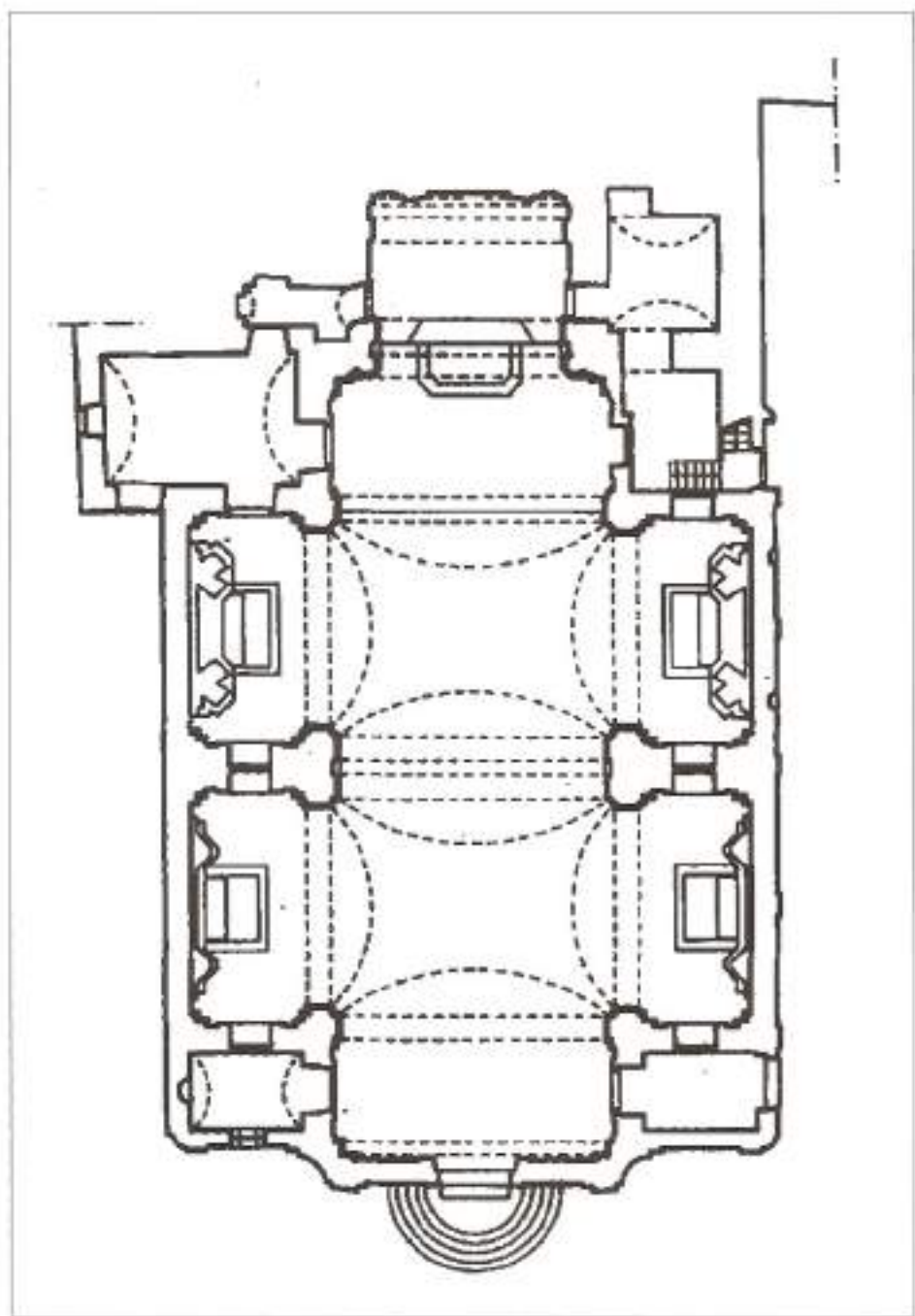
A Città S. Angelo, maggiore 'centro barocco' nel territorio pennese, la riedificazione settecentesca della chiesa di S. Francesco, seguita ad un ammodernamento del 1650, mostra caratteri di continuità con analoghi interventi dell'Ordine¹³⁶.

Le opere del XVIII secolo, che un cartiglio sull'arco absidale datano 1741, proposero una navata voltata a botte lunettata su cui andò ad innestarsi un vano cupolato. Nel nuovo organismo, caratterizzato da un impianto molto allungato, si intese escludere il coro precedente dalla 'nuova' navata barocca, come nelle altre chiese francescane di Guardiagrele, Bucchianico e Civitella. L'ingresso laterale della chiesa medievale, aperto all'epoca verso la via più frequentata, venne allora utilizzato per creare un'assialità trasversa rafforzata dalla costruzione della cappella-oratorio del Rosario, absidata e coperta a botte, contemporanea o di poco posteriore all'edificio maggiore¹³⁷.

Notevole fu il rispetto mostrato nei confronti della facciata medievale, sulla quale ci si limitò ad aprire le finestre rese necessarie dalla nuova configurazione spaziale; in tale sistemazione gli archi ogivali della cornice vennero ribassati con abilità e così mantenuti¹³⁸.

L'interno presenta una decorazione a stucco di buona fattura in toni pacatamente eleganti in corrispondenza degli altari e delle paraste composite della parete d'ingresso. Confermati da una recente tinteggiatura, i toni chiari delle pareti, illuminati ampiamente dalle finestre e dalle aperture nel tamburo, conferiscono all'ambiente l'affascinante albore del più ricercato Settecento abruzzese.

Eseguiti dopo il 1770, e quindi più tardi, furono gli interventi operati sulle chiese di S. Bernardo e S. Agostino, entrambi incentrati sulla soluzio-



Città S. Angelo, "S. Bernardo", pianta; (da Bartolini, "Delle tipologie religiose, cit.).

ne del nucleo generatore formato da una doppia campata coperta a calotta¹³⁹.

Dell'esistenza della chiesa di S. Bernardo si ha notizia in una bolla vescovile del 1379; originariamente appartenente ai Cistercensi riformati (e quindi raro insediamento dell'Ordine in Abruzzo), fu ceduta nel 1644 ai Riformati di S. Bernardo. I monaci avevano in realtà acquistato e demolito già dall'anno precedente alcuni immobili per realizzare la chiesa, costruita per metà nell'anno 1650; dell'edificio medievale resta quale unica traccia un brano della parete del fianco destro, i cui pilastri dovettero essere inglobati nelle nuove murature¹⁴⁰.

L'intervento settecentesco fu realizzato negli anni 1770-77 dall'architetto "napoletano" Francesco di Sio, impostando l'interno su di un impianto biassiale a sala, animata dai cappelloni che si inseriscono direttamente nel vano principale e dalle paraste angolari del presbiterio. La chiesa acquisisce importanza dall'accentuazione classicista insita nell'ordine la cui solennità, sebbene smaterializzata dagli stucchi di chiara impronta rococò, trascende le ridotte dimensioni dell'edificio. Di grande interesse è poi l'effetto di dilatazione laterale dello spazio ottenuto per mezzo delle quattro cellule coperte a botte che s'innestano direttamente sul vano centrale. Il tono generale tende ad un linguaggio aulico che, nonostante la scarsità di mezzi, spicca di molto nel panorama abruzzese¹⁴¹.

Allo stesso modo la facciata si offre quale risultato di un'insolita ricerca spaziale: il corpo centrale è infatti avanzato e raccordato da brani murari curvi alle superfici laterali concluse da cantonali convessi, soluzione che rimanda chiaramente, pur nelle inevitabili semplificazioni, alle esperienze del barocco romano; la stessa avrebbe acquistato maggior vigore se fosse stata eseguita, come previsto, la scenografica scalinata, simile a quella del S. Francesco di Atri o del S. Agostino della stessa Città S. Angelo.

Del S. Agostino angolano non è facile ipotizzare l'assetto medievale di cui si ha notizia nel 1314, in quanto l'organismo fu completamente trasformato nel 1789¹⁴².

In un documento del XVII la chiesa veniva sommariamente descritta come a navata unica, rettangolare, priva di abside ma con due spazi all'altezza del coro coperti a crociera in modo da condurre la pianta alla *croce commissa*¹⁴³.

La trasformazione dell'organismo, operata nel 1789, è stata attribuita ancora a Francesco di Sio, nei modi che richiamano direttamente il S. Bernardo¹⁴⁴. Il nucleo generatore è formato da due campate rettangolari coperte da calotte ellittiche, disposte ortogonalmente all'asse longitudinale ed unite da due archi d'imposta raddoppiati. Alcune differenze nei partiti decorativi ed in particolare, nel S. Agostino, il motivo del sistema a edicola

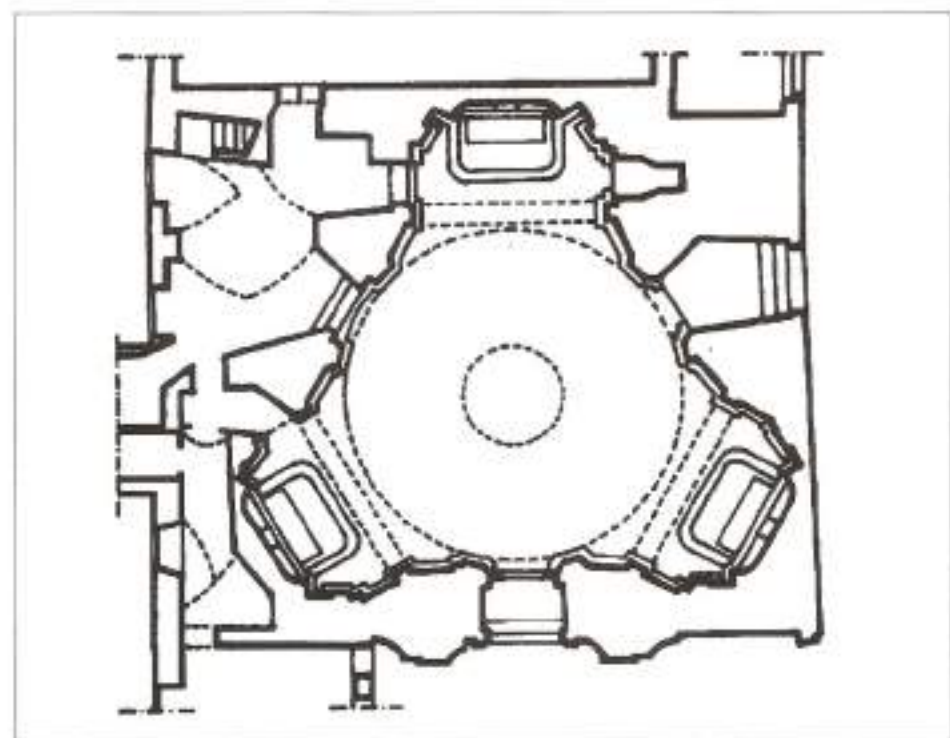
su colonne, molto lontano dalla lastra curva di chiara ascendenza settentrionale così presente nella fascia costiera dell'Abruzzo, starebbero però ad indicare la presenza di differenti maestranze.

Il motivo ad aula unica con due cappelle laterali mostra in definitiva una chiara allusione al progetto di Luigi Vanvitelli per il S. Agostino di Ancona (1750-64) che però, essendo comune ad altri interventi settecenteschi abruzzesi su chiese agostiniane, può essere considerato proprio dell'Ordine¹⁴⁵.

Se però riflettiamo che lo stesso schema è costantemente utilizzato nel Settecento lombardo, il discorso potrebbe estendersi ad un ambito culturale addirittura centro-europeo¹⁴⁶.

L'ultima chiesa di Città S. Angelo che esaminiamo è S. Chiara, la più interessante in quanto la pianta triangolare ne fa un unicum non solo per l'architettura dell'Ordine ma anche e soprattutto per l'intero Abruzzo¹⁴⁷.

Nel 1730 Girolamo Rizza e Carlo Piazzola, allievi di Giovan Battista Gianni, firmarono il contratto per la nuova decorazione; la presenza del



Città S. Angelo, "S. Chiara", pianta; (da Bartolini, "Delle tipologie religiose", cit.

secondo potrebbe quindi motivare la presenza di spunti linguistici decorativi propri del barocco centroeuropeo¹⁴⁸.

Più complessa l'interpretazione dell'utilizzo della geometria triangolare, che ricordiamo essere stata comune a Borromini come a Guarini ed a Vittone¹⁴⁹.

Già nella Torino dei primi del '600 Ascanio Vitozzi costruiva la SS.Trinità, edificio in cui sei elementi mistilinei si alternavano attorno ad un vano centrale, memore forse di esempi cinquecenteschi francesi come la cappella di Saint-Germain del Du Cerceau. Nell'ambiente romano del Seicento grande importanza dovette avere la raccolta antiquaria di Giovan Battista Montano in merito ai "tempietti antichi" pubblicata nel 1624, nella quale troviamo temi compositivi basati sullo schema ternario di simmetria, mentre le piante a simmetria triangolare nascono dal montaggio e dalla combinazione di cellule spaziali. Nell'opera borrominiana il triangolo equilatero è la forma geometrica su cui si basa il S. Carlo alle Quattro Fontane (1637-41), progettata per l'Ordine dei Trinitari, mentre nel Sant'Ivo alla Sapienza (1643-1660) la pianta viene determinata dall'intersezione di due triangoli equilateri. La cappella della Sacra Sindone a Torino (1667-90) è senz'altro la composizione architettonica che più si mostra degna di essere confrontata con le opere borrominiane; Guarino Guarini, subentrato nella costruzione a stadio avanzato, trasformò la pianta circolare del Quadri dividendo il perimetro in nove sezioni ed introducendo tre spazi cilindrici di transizione. Dopo la morte di Guarini, in Piemonte vennero costruiti ancora organismi sul tema a matrice triangolare ad opera di Bernardo Vittone, il quale, avendo studiato a Roma dal 1732 ed essendo poi vissuto a Torino, fu a contatto prima con le opere del Borromini e del Guarini. Non è da escludersi peraltro che a Roma egli abbia potuto incontrare qualcuno degli architetti barocchi dell'Europa centrale, venendo a conoscenza della fioritura architettonica avvenuta nei primi del secolo in Boemia, Moravia, Austria e nella Germania cattolica dove si stava elaborando una nuova metodologia progettuale basata sulla compenetrazione degli elementi spaziali e sull'impiego delle sequenze degli organismi gotici. In effetti il rapporto con il contesto naturale del santuario del Vallinotto (1738-39) riporta ad alcuni santuari della Baviera o della Boemia o alla serie di cappelle isolate presenti lungo l'arco alpino. Il Piemonte è anzi l'unica regione esterna all'Europa centrale in cui possono trovarsi chiese tardobarocche riconducibili alle esperienze prima accennate¹⁵⁰.

Il barocco centroeuropeo è dunque ricco di edifici a schema triangolare, basati su motivazioni simboliche se non addirittura emblematiche¹⁵¹. Un esempio tardo seicentesco può essere il santuario della Trinità a Kappel presso Waldsassen (1684-90), la cui pianta "a trifoglio" simboleg-

gia la Santissima Trinità, testimoniando la sorprendente libertà nel trattamento della forma propria del suo autore Georg Dientzenhofer, capostipite dell'importante famiglia di architetti bavaresi¹⁵².

Anche in Santini-Aichl, per alcuni versi il più innovativo tra gli architetti che operano in Boemia, ricorrono matrici geometriche nelle composizioni ad asse verticale, come dimostrano la cappella di Panenské Brezany (1705-07), il cimiterino di Zd'ar (1709) la cappella della SS.Trinità ed Ostruzno (1720) e la chiesa di S.Anna a Pohled (1766, postuma). Un ultimo esempio della diffusione della pianta centrale di chiesa nell'Europa centrale viene dai progetti per la celeberrima Abbazia di Ottobeuren, ed in particolare dal disegno di pianta datato 1731, opera di Andrea Maini, architetto e stuccatore di origine nord italiana, che presenta lo schema del triangolo raddoppiato ripetuto nell'altare maggiore, a simboleggiare la Trinità: una composizione che fonde nella cultura del barocco contemporaneo, pur con le dovute differenze, l'idea progettuale che Francesco Borromini aveva chiaramente espresso nel suo S. Carlino.

La pianta triangolare della S. Chiara in Città S. Angelo è inserita nella testata di un edificio lungo e stretto che si affaccia su di una piccola piazza, in posizione arretrata rispetto al filo della facciata del convento.

Il nucleo spaziale è un triangolo equilatero ai cui vertici sono collocate tre cappelle introdotte da un arco e concluse da un'abside schiacciata, di cui quella posta sull'asse d'ingresso è solo leggermente più profonda. La cupola che copre il vano centrale, emisferica con lanterna, viene raccordata da una fascia ricompresa tra le due cornici presenti: una, sostenuta da lesene corinzie, è posta all'altezza dell'imposta degli archi e l'altra, su brevi lesene, è tangente ai catini absidali delle cappelle; in tal modo la metamorfosi del triangolo in cerchio avviene gradualmente e senza scatti. Gli elementi componenti lo spazio rispettano rigorosamente la simmetria triangolare; la piccola cantoria sulla controfacciata sfugge alla regola rispettata invece dai portali, dalle aperture sulle pareti e sulla cupola nonché dai tre altari che mostrano identica composizione a parete curva e nei quali le numerose figurazioni plastiche sostituiscono il ricorso all'ordine architettonico.

L'articolata spazialità interna si spegne però nei prospetti; nella facciata, infatti, la porzione centrale è mossa da due ordini di lesene incurvate agli estremi a racchiudere uno schematico portale dal timpano curvilineo ed un finestrone rettilineo, mentre in alto un tamburo involucra la cupola.

Prima di spostarci verso il sud della regione, restiamo nel territorio 'pescarese' con la chiesa benedettina di S. Panfilo «fuori le mura» a Spoltore, ristrutturata alla fine del XV secolo dagli Olivetani nel rispetto dell'originario impianto a tre navate di uguale altezza divise da archi a

tutto sesto su colonne. Il passaggio ai francescani Riformati nel 1617 segnò l'inizio di importanti trasformazioni che videro, tra l'altro, la costruzione di un atrio coperto da volta a vela in corrispondenza dell'ingresso, l'introduzione di altari con colonne tortili addossati alle pareti laterali e l'inserimento di un controsoffitto dipinto sulle navate.

Tra il 1701 e il 1715 il presbiterio fu separato dall'aula mediante un diaframma con porte laterali, mentre una sorta di frenesia decorativa investiva la chiesa: statue lignee stuccate e dipinte furono poste all'intradosso degli archi longitudinali che separano la navata centrale dalle laterali mentre medaglioni, fregi, cartigli, altorilievi ricoprivano completamente le pareti della chiesa.

Sempre all'inizio del Settecento fu poi realizzata la facciata in mattoni che ingloba portale e oculo quattrocenteschi, chiusa in alto da un fastigio curvo¹⁵³.

Nel medesimo territorio, la chiesa medievale di S. Francesco a Loreto Aprutino aveva subito nel 1601 opere di restauro in seguito alla sua attribuzione ai Conventuali. Nel primo trentennio del XVIII secolo l'organismo fu sottoposto ad un intervento radicale che articolò la navata centrale in una successione di tre campate, delle quali la prima e la terza rettangolari e coperte da una cupola semiellittica mentre la centrale, a pianta quadrata, fu conclusa da una cupola emisferica; dette cupole sono però visibili solo dall'interno, in quanto racchiuse entro bassi tiburì quadrati con copertura a padiglione.

La decorazione interna, pesantemente alterata nel secolo successivo, è limitata alle pareti della chiesa e non interessa le coperture, poiché si interrompe all'altezza della trabeazione sopra la quale dominano le superfici lisce e la geometria delle volte¹⁵⁴.

Nel sud della regione, la città di Lanciano subì in età barocca un grave contraccolpo dalla terribile pestilenza del 1656-57 e dalla perdita d'importanza delle celebri fiere da cui dipendeva gran parte dell'economia locale, tanto che il Pacichelli alla fine del Seicento descrisse la città «disfatta e quasi vacua»¹⁵⁵.

L'attività in campo edilizio, nonostante la ripresa iniziata dal 1720, fu di livello molto inferiore rispetto a quella verificatasi in altri centri della regione; minime le incidenze nel tessuto urbano, che non subì particolari modifiche.

Gli interventi di maggiore impegno si ebbero nel campo dell'architettura religiosa con le opere di ammodernamento delle chiese maggiori per le quali la città, priva di tradizioni artistiche autonome, si rivolse spesso a Chieti, dove operavano numerosi architetti e stuccatori. In realtà tra i protagonisti del barocco lancianese - Tommaso Gottardo, Falco del Pizzo, Gerolamo Rizza, Carlo Piazzola, Michele Clerici, Gennaro Campanile,

Domenico Prezioso, Carlo Fantoni, Alessandro Terzani, Antonio Troisi, Giovanni Antonio Fontana – possiamo trovare dei rappresentanti, a volte illustri, di quella tradizione "lombarda" che determinò i destini dell'architettura abruzzese nel periodo in esame.

La realizzazione della chiesa del Suffragio fu la prima opera di rilievo dell'architettura settecentesca in Lanciano; sebbene la convenzione seguita alla gara d'appalto fosse stata stipulata nel 1716 con Falco del Pizzo di Palombaro, la chiesa venne consacrata soltanto nel 1737 ed il campanile realizzato solo all'inizio del secolo successivo. L'organismo non presenta caratteri di novità: il volume si compone di due vani a pianta semplice, raccordati da un arco di trionfo. In particolare lungo le murature del vano più grande, a pianta rettangolare e coperto da volta a botte lunettata, sono scavate due cappelle per lato. Battistella vede nello schema di tipo controriformista dell'aula un richiamo alla chiesa di S. Anna delle Scuole Pie di Chieti (l'attuale S. Domenico), opera di grande importanza nel panorama architettonico teatino¹⁵⁶.

La decorazione dell'interno, collocabile intorno alla data della consacrazione, è stata attribuita a Gerolamo Rizza e Carlo Piazzola in base alla similitudine con altri apparati eseguiti dagli stessi autori in città.

Della chiesa di S. Francesco il più antico documento relativo alla trasformazione del XVIII secolo risale al 1736 e testimonia come la chiesa a quella data si presentava «tutta scomposta per la nuova fabbrica con esservi tolto l'organo, confessionali, pulpito ...»¹⁵⁷.

I lavori iniziarono intorno al 1737, con la finalità primaria di ricostituire l'unità spaziale di un edificio estremamente eterogeneo¹⁵⁸.

La chiesa duecentesca e le successive edificazioni furono demolite ricostruendo delle pareti a svolgimento regolare ed imponendo all'interno l'usuale successione aula-vano cupolato-presbiterio con una particolare contrazione degli elementi laterali determinata dallo spazio ristretto. Due cellule gemelle, collegate da elementi di raccordo, costituiscono la navata nei cui fianchi leggeri incassi ospitano gli altari minori, in sostituzione delle cappelle. Il transetto è appena accennato da due deboli espansioni trasversali, mentre una calotta priva di tamburo e lanterna svolge la funzione di cupola; un arco separa inoltre la cellula dell'altare dalla sacrestia ed una sequenza serrata di paraste composite, prolungate fin sulla volta, unifica lo spazio producendo un risultato di sufficiente organicità.

Lo schema sembra rifarsi al S. Domenico di Penne, rimodernato fino al 1730 su progetto di Giovan Battista Gianni, ma con maggior attenzione ai caratteri chiaroscurali. Recenti studi hanno attribuito l'opera ad un discepolo dello stesso Gianni che potrebbe essere Rizza o Piazzola, confrontando le affinità stilistiche che legano il S. Francesco lancianese al S. Agostino

di Chieti od alla Matrice di Bomba, rispettivamente opera del Rizza e del Piazzola¹⁵⁹.

Gli stessi autori erano presenti peraltro a Lanciano nei lavori svolti nelle chiese medievali di S. Rocco, S. Lucia e S. Agostino; mentre nella prima è possibile riconoscere il loro stile nel pur modesto altar maggiore (1730), nei partiti decorativi di S. Lucia, unica testimonianza dell'edificio precedente il rifacimento ottocentesco, i rilievi appaiono di notevole qualità, così come gli eleganti bassorilievi delle pareti laterali raggiungono i massimi livelli dell'arte regionale abruzzese e nel contempo mostrano evidenti rimandi alla coeva pittura lombarda.

La chiesa di S. Agostino, di origine duecentesca, aveva già subito un intervento di "ammodernamento" tra lo scorcio del XVI secolo e l'inizio del successivo, nell'ambito del quale era stata realizzata la «lamia» di copertura. A partire dal 1716 ad opera del Gianni o di un suo discepolo vennero completamente trasformati il presbiterio e la cappella di S. Simone.

La pianta del nuovo organismo mostra infatti il tentativo di integrazione tra schema centrale e longitudinale, tipico dell'architettura del barocco in genere ma anche del maestro lombardo, come testimonia il primo progetto per la chiesa di S. Donato di S. Valentino in Abruzzo Citeriore.

Nell'interno il Rizza ed il Piazzola realizzarono l'apparato decorativo con leggere inflessioni rococò, popolando le pareti di figure in stucco e donando vibrazioni luministiche all'organismo.

Nonostante il tono diseguale dovuto alla presenza di più mani, il livello generale mostra chiara la lezione di Camillo Rusconi, "lombardo" operante a Roma e maestro di Lazzaro Giosaffatti.

Sempre ad autori lombardi va ascritta la trasformazione della Cattedrale di S. Maria del Ponte, opera maggiore dell'intero Settecento lancianese, costruita nel Cinquecento in luogo di un piccolo oratorio del XV secolo intitolato alla Madonna delle Grazie e su di un ponte romano-medievale¹⁶⁰.

L'impianto iniziato dopo il 1513 era stato conservato con l'unica aggiunta dell'atrio in data 1640. Nel 1645 l'interno, aula unica a sviluppo longitudinale privo di risalti sulle pareti, era ancora coperto da capriate a vista; i diversi lavori condotti fino al 1685, anno in cui iniziò la trasformazione, riguardarono essenzialmente l'apparato decorativo interno nel cui ambito, agli inizi del Settecento il pittore lombardo Anton Maria Porano realizzò dei dipinti prospettici sulle pareti¹⁶¹.

La prima idea per una sostanziale ristrutturazione della Cattedrale risale all'incirca al 1757 grazie al nuovo arcivescovo Giacomo Leto; egli stesso si preoccupò nel 1758 di sostituire l'altare in stucco della cappella della Madonna del Ponte e la balaustra lignea del presbiterio con opere più

ricche, chiamando allo scopo Crescenzo Trinchese, famoso marmoraro napoletano che in seguito avrebbe realizzato il notevole altare rococò per l'oratorio di S. Gaetano¹⁶².

Dopo una convenzione per la ristrutturazione del tetto rimasta poi lettera morta (1777), i lavori di trasformazione vennero di nuovo programmati nel 1785 e completati nel 1787, grazie al notevole apporto della cittadinanza. In luogo del progetto approntato dall'ingegnere napoletano Domenico Prezioso, venne prescelto quello del ticinese Carlo Fantoni, presente nel cappellone di S. Bernardo della cattedrale di Teramo; tale progetto fu però modificato dall'altro ingegnere napoletano Nicola Santoro e dal capomastro ticinese Giovanni Antonio Fontana, residente a Penne.

Pur ispirandosi al S. Fedele a Milano del Tibaldi, Fantoni progettò un organismo aulicamente classico ma con effetti luministici barocchi. Da una parte lo spazio è scandito solennemente da baldacchini su grandi colonne, dall'altra la luce, proveniente dalla cupola, invade drammaticamente lo spazio dell'aula e del presbiterio. La decorazione a stucco fu infine eseguita negli anni 1787-1798 dal comasco Alessandro Terzani, ben presente in regione.

La chiesa di S. Chiara, di probabile origine medievale, fu oggetto intorno alla metà del Settecento di un grandioso rinnovamento realizzato nel momento di massima prosperità del monastero.

All'interno di un involucro murario rettangolare, lo spazio venne articolato in una successione di tre campate a pianta rettangolare coperte da volte a vela. In corrispondenza della terza campata lo spazio si espande trasversalmente verso entrambi i lati: a destra in una nicchia rettangolare poco profonda che sembra alludere ad un transetto, a sinistra in una cappella a pianta quadrata coperta da una cupola emisferica. La conclusione della navata fu affidata ad un presbiterio pressoché quadrato, con una copertura simile a quella della cappella laterale. Le pareti appaiono scandite da un ordine di lesene corinzie stondate in corrispondenza degli angoli, da cui partono gli archi trasversali che segnano le volte a vela della copertura.

Da notare infine come la decorazione sia piuttosto contenuta e non interferisca con la lettura dell'articolazione spaziale dell'interno¹⁶³.

Con la zona di Vasto raggiungiamo dunque i confini meridionali dell'Abruzzo, la cui storia settecentesca fu caratterizzata dalle vicende della Signoria d'Avalos che l'avevano governata per tre secoli. Nel 1697 a Diego d'Avalos era succeduto il figlio Cesare Michelangelo, poi divenuto Principe del Sacro Romano Impero e quindi ultimo Camerlengo ereditario del regno di Napoli. Nel 1701 questi fu spogliato dei suoi domini e la sua morte, avvenuta nel 1729, coincise con l'estinzione degli eredi in linea feudale. Lo stato di sequestro in cui furono ridotti tutti i feudi di casa

d'Avalos, per i grossi debiti lasciati dal defunto, fece sì che solo nel 1772 il Vasto ritornasse ai d'Avalos nella persona di Giambattista, cui succedettero il fratello ed erede Diego e poi suo figlio Tommaso, che per ultimo ebbe l'intestazione del Vasto, di Lanciano e di tutti gli altri feudi fino al 1780¹⁶⁴.

Gli interventi settecenteschi sul patrimonio religioso consistono principalmente in un 'rinnovamento' interno più o meno consistente attraverso la realizzazione d'apparati decorativi di gusto barocco e, in misura minore, nell'ampliamento o nella edificazione *ex novo*. Anche qui la totalità delle chiese fu oggetto di interventi anche parziali grazie ai generosi sussidi di nobili famiglie, le stesse che videro in molti casi aumentare sia i titoli che i canonici¹⁶⁵.

Di tale 'rinnovamento' fecero a volte le spese forme e strutture preesistenti per tutto il Seicento, tanto che molte opere architettoniche risultarono stravolte¹⁶⁶.

Ad esempio la chiesa di S. Pietro vide trasformato il suo interno «dallo stile romanico all'ordine ionico» lasciando le forme originali nell'esterno dell'abside, nel portale e nella porticina laterale ad arco acuto¹⁶⁷.

La chiesa è stata demolita a seguito della frana del 1956 ed il culto trasferito nella chiesa di S. Antonio, il cui interno fu nel 1723 artisticamente decorato con stucchi barocchi da un ignoto artista a spese di Carlo de Nardis, Priore della Confraternita di S. Antonio. Il lungo invasco fu ristrutturato fra il terzo e il quarto decennio del Settecento attraverso la suddivisione della navata unica in quattro campate coperte da volte lunettate; la seconda e la terza campata sono più ampie delle altre, creando in tal modo un effetto di centralizzazione dello spazio longitudinale. Il profondo presbiterio risulta inoltre più stretto della navata centrale, dalla quale si distingue anche per il diverso sistema di copertura¹⁶⁸.

Recentemente ridipinta a tinte vivaci e dorature, presenta all'interno riquadrature aggettanti, con cartigli, festoni, angioletti, stemmi e figure allegoriche in altorilievo.

L'attuale cattedrale vastese, dedicata a S. Giuseppe in omaggio al re Giuseppe Bonaparte, apparteneva al convento degli agostiniani ed al loro Santo era dedicata fin dal XVII secolo. Nel 1730 vi fu aggiunto il campanile barocco, una torre di forma quadrata alta «120 palmi» con la seguente iscrizione:

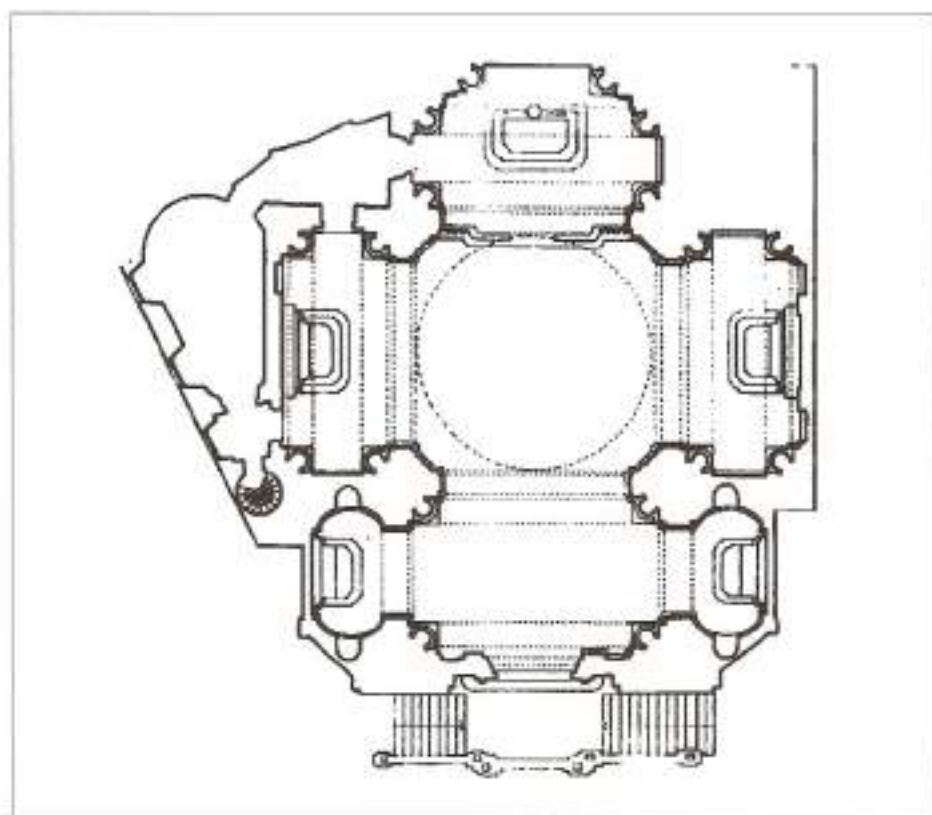
*D. O. M. - DIONISIUS PIZZUTUS BACCALAUREUS EX PROVINCIALIS TURRIM VETUSTATE
ERECTAM SUA IMPENSA RESTITUIT FENE EX INTERO* ¹⁶⁹.

L'antica chiesa di S. Maria, il cui impianto originario risaliva al IX secolo, era stata invece semidistrutta dall'incendio del 1645, tanto che nel

1735 rimaneva un'unica grande navata con soffitto a capriate e la torre campanaria. Eretta in Collegiata Insigne nel 1723, aveva acquisito tale dignità che il Marchese si obbligò a dotare d'altri 90 ducati l'anno l'Arcipretura, fino ad un totale di 250.

Nel 1789 il clero mariano raggiunse il maggior numero di presenze, e ciò spiega come nel 1785 con un grandioso progetto d'ampliamento fosse stata ingrandita la navata centrale ricostruendo quelle laterali separate dalla stesse da grossi piedritti. Nella stessa occasione venne eliminato anche il narcece di cui si vedono ancora due pilastri incastrati nel muro occidentale esterno¹⁷⁰.

Sotto l'impulso dell'Università e dei marchesi d'Avalos nel 1758 furono intrapresi i lavori di costruzione della chiesa di S. Maria del Carmine che, programmati nel 1717, si conclusero nel 1766 grazie ai sussidi finanziari della stessa Università e dei marchesi Diego e Cesare Michelangelo, alla cospicua eredità della duchessa Gravina Felice Maria



Vasto, "Chiesa del Carmine", pianta; (da Bartolini, "Delle tipologie religiose", cit.).

Orsini, e, per una parte minore, al sostegno degli stessi Padri Lucchesi¹⁷¹.

Nel 1719 i Chierici Regolari della Madre di Dio o Padri Lucchesi, insediatisi a Vasto già nel 1688, avevano dato inizio al nuovo convento in sostituzione del primo e precario edificio. I lavori durarono dunque quasi mezzo secolo, con la progressiva demolizione delle antiche strutture edilizie sulle quali fu effettuato l'insediamento; l'ampio programma di rinnovamento edilizio si concluse con l'edificazione della chiesa nell'area di testata dell'isolato che si sostituiva alla chiesa di S. Nicola degli Schiavoni, più volte restaurata ed infine demolita nel 1758 per far posto al nuovo edificio¹⁷².

L'impianto settecentesco del Carmine è a croce greca: un vano d'ingresso rettangolare, con cappelle sui lati minori, immette in un'aula centrale di forma quadrata a cappelloni laterali e presbiterio in cui è appena accennato un coro rettangolare; un ordine gigante di colonne e paraste corinzie scandisce l'invaso spaziale e sorregge l'alta cornice sulla quale s'impostano le volte.

La decorazione interna è interamente in stucco e fu realizzata tra il 1762 e il 1765 da Michele Saccione e da Lauriano Carbone su disegno dell'architetto napoletano Mario Gioffredo, la cui presenza è documentata da un contratto da lui sottoscritto, nel quale sono precisati materiali impiegati, modi e tempi d'esecuzione, stato d'avanzamento dei lavori, ma soprattutto le condizioni in cui versava la fabbrica al momento: pur essendo già previste le decorazioni interne, infatti, la chiesa era ancora priva di coperture. Michele Saccione s'impegnava così ad eseguire tutte le opere necessarie per realizzare gli stucchi disegnati dal «Cavaliere Architetto Gioffredo», ma anche a «terminare tutti li Tetti, così d'ossatura di legnami, come covertura di Coppi...»¹⁷³.

La facciata, in muratura di laterizi, è scandita da due coppie di lesene su alti basamenti; al centro è il portale lapideo, l'alto finestrone con balcone e timpano curvilineo inserito nella trabeazione del soprastante timpano triangolare. Sulla sinistra, a filo della strada che delimita l'isolato, s'inserisce il campanile trapezoidale, che raccorda in modo leggermente forzato il corpo della chiesa e la sacrestia retrostante.

Nell'organico e movimentato disegno di facciata emerge il portale realizzato tra il 1759 e il 1761 su indicazioni del Gioffredo da Giovanni Crisostomo Calvitto, lapicida di origine molisana ma attivo in Abruzzo¹⁷⁴. Scolpito nella pietra calcarea locale, reca incisa nell'architrave la data 1761, probabilmente corrispondente all'anno successivo la posa in opera, e ricorda il portale posto lateralmente all'altare maggiore nella chiesa di S. Spirito a Napoli, progettato dallo stesso Gioffredo¹⁷⁵.

Calvitto fu anche l'esecutore della gradinata a rampa unica in travertino bianco posta a completamento della facciata in posizione perpendicolare

al portale, demolita e ricostruita *ex novo* nel 1904¹⁷⁵.

Il Carmine vastese può essere considerato il massimo esempio in Abruzzo dello schema a croce greca cupolata, sebbene l'icnografia simmetrica venga alterata dal braccio d'ingresso, più lungo ed affiancato dalle due cappelle laterali. La stessa cupola, priva del tamburo, di lanterna e di aperture, si presenta piuttosto come una variazione del sistema voltato interno. La qualità dello spazio centrico è di notevole livello, grazie all'intelaiatura dei fasci di paraste ed alla presenza, in ogni spigolo, di colonne appena incassate. Le scanalature dei fusti e dei piedritti – proprie del Settecento napoletano – ed il cassettonato della cupola si inseriscono nel complessivo carattere di solennità classica dell'edificio, in sintonia con il generale allontanamento dai modi barocchi dell'architettura di fine secolo¹⁷⁷.

Il nostro percorso va a concludersi con tre facciate di chiese che rappresentano il limite estremo del barocco abruzzese del Settecento, non soltanto dal punto di vista cronologico; importanti 'segni' nel panorama architettonico sin qui esaminato, due di loro caratterizzano il contesto urbano.

La facciata della chiesa di S. Maria del Suffragio a L'Aquila fu realizzata negli anni 1770-75 da Orazio Antonio Bucci di Pescocostanzo su progetto di Giovan Francesco Leomporri, architetto di origine lombarda¹⁷⁸. Essa è ripartita nei due livelli da un doppio ordine di paraste corinzie; quello inferiore consta di cinque settori che si riducono in larghezza verso i lati, inflettendosi alle estremità, ed è raccordato al piano superiore tripartito da volute dal profilo decisamente slanciato verso l'alto. Le parti laterali sono scavate da nicchie con statue disposte in asse e, in alto, da due bucatore che ospitano le campane. Il settore centrale, più ampio, è quello che caratterizza l'intera composizione con la propria concavità e con il catino cassettonato che, in sommità, conclude ed organizza l'inflessione mediana. La trabeazione che corre sul primo ordine di paraste divide verticalmente la porzione centrale nel cui ambito al livello inferiore si apre un portale d'ingresso a timpano curvilineo, mentre al livello superiore un grande finestrone illumina lo spazio retrostante.

Di particolare importanza le rappresentazioni scultoree che conferiscono significato plastico alla composizione, legate ovviamente al culto della morte. Sul portale è infatti scolpito uno scheletro sorreggente una targa con l'iscrizione:

«IUVETUR MORTUUS NON / LACRYMIS, SED PRECIBUS, /
/ SUPPLICATIONIBUS, / ET ELEMOSYNIS. S. CHRYS.».

Al di sopra del finestrone centrale si trova il grande medaglione, fuoco

dell'intera composizione di facciata, nel quale sono le figure della Vergine del Suffragio e delle Anime Sante del Purgatorio, realizzate nel 1777 da Filippo Zughi da Bassano di Sutri, cui sono da attribuire la decorazione sovrastante il portale e le statue inserite nelle nicchie di facciata¹⁷⁹.

La grande parete concava del Leomporri, nonostante l'innegabile potenza dell'immagine risulta in effetti, anche a causa della tarda datazione, «un ripensamento stanco su proposte di facciata della grande stagione barocca»¹⁸⁰.

Decisamente più tarde le facciate delle chiese pennesi del Carmine e dell'Annunziata, realizzate in realtà all'inizio dell'Ottocento, ma da considerarsi l'estrema espressione dello spirito barocco. Ciò che le caratterizza entrambe è la particolarità nell'uso dell'ordine architettonico.

In effetti la colonna libera quale «elemento strutturante» di facciata viene impiegata nel Settecento abruzzese per la prima volta nell'Annunziata di Sulmona e poi proposta nella chiesa incompiuta di S. Caterina a L'Aquila¹⁸¹.

Questa ripresa sta dunque a significare la continuità presente in questi quattro episodi, in gran parte involontaria, ed allo stesso tempo l'estrema asperità del percorso delle idee nell'architettura della regione.

La facciata del Carmine, impostata sulle colonne binate ed estradossate, costituisce un indubbio richiamo



L'Aquila, "Chiesa del Suffragio", facciata; (Foto Francesco Lucantoni).

all'Annunziata sulmonese e da questa a modelli romani quali la S. Maria in Campitelli di Carlo Rainaldi¹⁸². Tuttavia, mentre in quest'ultima il nodo pilastro-colonna funge da cardine dell'intera facciata mediante lo sfalsamento di piani che conferisce profondità all'intero prospetto, nel Carmine gli ordini complanari si offrono piuttosto quale telaio decorativo sovrapposto ad una facciata di per sé convenzionale. L'autore pennese Aniello Francia rinuncia pertanto ad esprimere le potenzialità spaziali dell'accostamento ordine architettonico-superficie muraria, limitando la ricerca allo studio proporzionale e "chiaroscurale".

Ben più originale la facciata dell'altra chiesa pennese dell'Annunziata, in cui l'autore ha prodotto una sorta di *unicum* in ambiente abruzzese. Costruita nel 1801, è tradizionalmente attribuita a «Pietro dei marchesi Castiglione», forse soltanto Priore della Confraternita, ma potrebbe essere stata realizzata su disegni eseguiti alla fine del secolo precedente, vicina com'è allo spirito progettuale del di Sio¹⁸³.

La parete concava dall'esasperata tensione verticale è strutturata su gruppi di pilastri e colonne che ne indicano le linee di forza.

Sebbene la decorazione manchi quasi completamente e l'ordine architettonico sia estremamente semplificato, i distacchi reciproci delle colonne e delle colonne dalle grandi bucatore danno un'impressione di grande forza espressiva. La stessa cortina di mattoni del prospetto, lasciata a vista sotto la luce radente, crea un effetto di vibrante rilievo plastico tale da conferire drammaticità all'intera composizione, ancora più caratteristica in quanto anche quest'opera risulta estremamente tarda rispetto alle originali formulazioni barocche in tema di facciate¹⁸⁴.

4. Alcune considerazioni.

Dopo aver esaminato la particolarità della costruzione di L'Aquila e Sulmona seguita ai terremoti di inizio secolo ed aver esaminato le vicende dell'architettura barocca per tutto l'arco del Settecento, è giunto il momento di distillare alcune considerazioni dal fitto *corpus* delle esperienze sin qui esposte.

Vanno innanzitutto specificati i modi in cui il Barocco si fa strada all'interno dell'architettura abruzzese e le conseguenze sulla cultura della regione.

A questo proposito risulta di grande interesse la divisione di Benedetti del "territorio architettonico" abruzzese in base alle culture architettoniche esterne che influenzano le costruzioni.

Nella "geografia" del barocco abruzzese si delineano infatti tre principali aree con una gradazione delle influenze sotto il profilo quantitativo

rivolta verso il basso a partire dalla prima: la zona lombardo-settentrionale corrispondente alla fascia costiera, quella romana nella zona di L'Aquila e di Sulmona e quella napoletana insediata nelle zone montuose di Pescocostanzo e Scanno¹⁸⁵.

Le aree generalmente non presentano un vero e proprio centro dominante, tranne i casi specifici di L'Aquila e Sulmona, ma si articolano in micro-zone diversamente qualificate.

Fattori non classificabili in senso cronologico, quali l'introduzione di particolari tipologie o la presenza di architetti e maestranze settentrionali alterano comunque questa ripartizione ampliandone nel contempo i limiti ed accogliendo culture che rendono il quadro ancor più affascinante. È questo il caso dei lombardi, che sconvolgono costantemente le tradizioni costruttive locali, o dei pescolani che trasmettono influssi napoletani a Sulmona, o ancora della cultura della capitale che, attraverso l'ombra lunga vanvitelliana o la presenza del Gioffredo, penetra profondamente nel basso chietino.

Diversi sono i tragitti e gli esiti del barocco: alcuni ambiti mostrano evidenti ed omogenee testimonianze di ricerche condotte in ambito nazionale, come nel caso di L'Aquila, dominata dalle esperienze della scuola di Carlo Fontana, mentre altre zone mostrano la sovrapposizione delle esperienze di respiro nazionale sul tessuto compatto della tradizione locale, senza peraltro che tale compenetrazione produca risultati equilibrati.

Infine altri centri come Pescocostanzo, Scanno e Città S. Angelo, per quanto piccoli, esprimono la maturazione di esperienze «provinciali» con autorevoli caratteristiche di autonomia. In questi casi le influenze d'importazione trovano un felice dialogo con le tradizioni locali, creando ambiti di grande suggestione urbana.

Quindi la definizione di «provincia architettonica» è da intendersi in senso non restrittivo: la terra d'Abruzzo diviene dunque un ampio luogo in cui le influenze provenienti dai grandi centri di cultura penetrano nella realtà locale, dando luogo a caratterizzazioni ben precise, espressioni di una cultura dalla consistenza innegabile.

La seconda riflessione riguarda gli aspetti più squisitamente tipologici, affrontati dallo stesso Benedetti e dispiegati da Bartolini Salimbeni in un arco cronologico dal vasto orizzonte¹⁸⁶.

In tale ambito critico la considerazione d'avvio nasce dal rapporto dell'architettura abruzzese del Settecento con i precedenti organismi, da ricostruire o almeno da ammodernare. Abbiamo già visto come il fenomeno-terremoto abbia in effetti solo accelerato, sebbene in modo decisivo, un processo di rinnovamento architettonico già in atto dall'inizio del Seicento. Tale rinnovamento investì la quasi totalità delle chiese, grandi e piccole, dei centri maggiori e minori, che costituivano un patrimonio



Francesco Antonio Saverio Grue, Grande alberello con viandanti, edifici rustici e chiesa.



Anastasio Grue, Fruttiera con bordo festonato, raffigurante un paesaggio marino con pescatori.



Aurelio Grue, Ciotola policroma: cacciata dei profanatori del tempio.



Aurelio Grue, Ciotola policroma: fuga in Egitto.

edilizio vasto ma di ridotta varietà tipologica riconducibile ai due schemi fondamentali: l'aula unica delle chiese mendicanti (il più diffuso in assoluto) e la pianta basilicale a tre navate. L'architettura barocca impose a questi spazi il sistema di copertura a volta, producendo effetti di maggiore ricchezza spaziale e formale ma anche notevoli problemi strutturali.

Nelle chiese a tre navate i sostegni verticali vengono involucrati in setti che regolarizzano il sistema portante, formalmente definito dalla classica soluzione ordine-arco, mentre la chiusura dello spazio è affidata a volte a botte o a vela ed alla cupola con pennacchi sferici, realizzata modificando l'ultima campata.

Gli esempi più illustri di questo criterio d'intervento si hanno in alcune grandi chiese urbane dei centri maggiori, quali il S. Bernardino e il S. Domenico a l'Aquila, l'Annunziata a Sulmona, il Duomo di Teramo e di Chieti¹⁸⁷.

Molto meno frequente risulta invece il procedimento opposto, in cui lo schema a tre navate viene semplificato in aula unica con cappelle laterali, come nel caso del S. Bernardo a Città S. Angelo.

Tra le ricostruzioni di organismi a tre navate si distingue il caso della cattedrale dei SS. Massimo e Giorgio a l'Aquila, particolare interpretazione del modello gesuitico caratterizzata dall'allungamento delle cappelle laterali e dal loro reciproco collegamento che viene a creare una sorta di percorso laterale dell'aula.

L'intervento barocco sulle chiese ad aula unica gode invece di maggiore libertà dal punto di vista tipologico in quanto il nuovo organismo nasce autonomo dal punto di vista spaziale e strutturale rispetto al precedente edificio di cui viene conservato il solo involucro murario e gli elementi ritenuti più significativi, come il portale e, a volte, il rosone. Da ciò deriva il gran numero di organismi determinati dalle combinazioni delle cellule coperte a volta, che riprendono frequentemente lo schema gesuitico.

Tra questi emerge la chiesa di S. Francesco ad Atri con i suoi solidi setti murari interni che, indipendenti dal sistema esterno di contrafforti, creano uno spazio longitudinale voltato a botte su cui si affacciano due profonde cappelle per ogni lato, anticipato e concluso da due strette cellule¹⁸⁸.

In altri esempi lo schema gesuitico viene modificato con la contrazione delle cappelle e del transetto: in questo caso l'organismo si riduce alla semplice sequenza aula-cellula cupolata-presbiterio come nel S. Domenico di Penne (1722-30), in cui mancano il transetto ed il tamburo della cupola, mentre le cappelle sono sostituite da nicchie fortemente schiacciate. Lo schema viene utilizzato nel S. Francesco di Lanciano (1737 ca.) e nel S. Lorenzo a San Buono, accentuato nella Cattedrale di Lanciano, in S. Maria della Civitella e nel S. Domenico a Chieti e reinterpretato nel S. Giovanni

Evangelista a Penne, dove la sequenza si arricchisce e si articola con spazi di raccordo e di distribuzione che determinano una vera e propria architettura di percorso accostabile ad illustri esempi del Settecento napoletano.

I semplici organismi delle chiese degli Ordini mendicanti sembrano costituire l'ambito ideale per le esercitazioni spaziali barocche, a partire dalla riproposizione dello schema ad aula unica con abside che troviamo nella chiesa del Carmine di L'Aquila, intitolata in origine a S. Maria di Assergi, rinnovata nel Seicento e completamente trasformata nel 1730. Qui lo spazio medievale è stato suddiviso in tre cellule quadrate, definite da setti murari chiamati a rafforzare la struttura ed a formare le nicchie necessarie ad ospitare gli altari¹⁸⁹.

Più interessante il caso del S. Francesco a Loreto Aprutino, in cui lo spazio della navata unica è articolato in tre vani cupolati, diversamente trattati; su quello centrale quadrato si eleva infatti una cupola sveltante e semisferica, mentre gli altri due, rettangolari e disposti in larghezza, sono coperti da cupole ovali.

Questa chiesa cerca l'alternativa agli schemi tardo-cinquecenteschi nella ricerca della centralizzazione dell'originario impianto longitudinale, tema di estremo interesse per gli architetti del Settecento¹⁹⁰.

Analoga volontà di "centralizzare" il nuovo organismo troviamo nel S. Francesco di Guardiagrele e nelle due chiese di S. Agostino a Penne e Città S. Angelo, che accentuano tutte l'asse trasversale quale "pieno" fra due cellule uguali e simmetriche¹⁹¹.

Il S. Francesco della Scarpa di Sulmona è del tutto particolare in quanto esprime una sorta di compromesso tra schema centrale e longitudinale, caratterizzato dalla mancanza di cappelle laterali e dalla presenza di una sorta di transetto raddoppiato all'altezza dell'altare maggiore.

Negli interventi di costruzione di nuove chiese le linee progettuali sinora esposte si ripetono puntualmente. In questo senso S. Maria di Paganica a L'Aquila, iniziata circa nel 1715 e completamente ricostruita tranne la facciata, riprende lo schema gesuitico con l'alternanza delle profonde cappelle laterali con spazi minori e la terminazione absidata¹⁹². Sempre a L'Aquila, ma nella chiesa del Suffragio, troviamo uno schema più contenuto e diffuso del precedente, nel quale il transetto non supera la profondità delle cappelle ed il presbiterio si conclude con una parete piatta; la navata viene scandita inoltre da un'alternanza di aperture maggiori e minori, e particolare risulta anche la profondità del transetto e delle cappelle determinata dall'inserzione nel perimetro di robusti setti in muratura¹⁹³.

I numerosi esempi di chiese a tre navate con transetto e cupola realizzate *ex novo* testimoniano poi della fortuna incontrata nel Settecento abruzzese da questo schema di chiara origine cinquecentesca.

Le più nitide testimonianze sono la parrocchiale di S. Maria della Pace

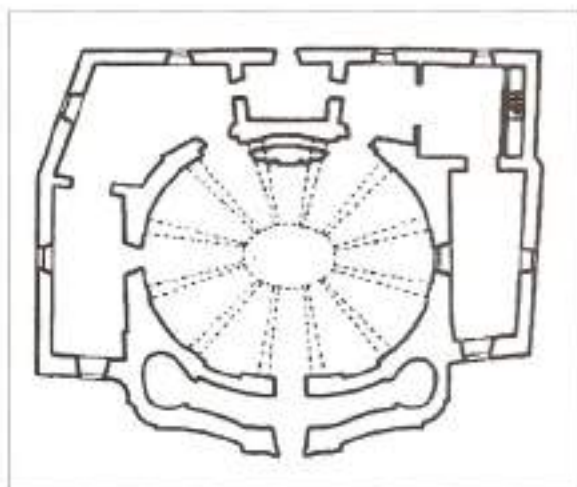
a Capecstrano, consacrata nel 1768, che possiede tutti i connotati dello schema: navata centrale voltata a botte, navatelle con calotte ovali, transetto non denunciato all'esterno e cupola chiusa esternamente da tiburio ottagonale¹⁹⁴.

Il tipo a tre navate viene poi ripreso nello scorcio del Settecento anche in aree che fino ad allora avevano svolto un ruolo marginale nella rappresentazione del Barocco abruzzese come nel caso dell'entroterra vastese dove a Casalbordino, Castiglione Messer Marino, Celenza, Furci, Gissi, Monteodorisio, Scerni, Schiavi, Villa S. Maria, si consumano esperienze che mostrano inequivocabili influssi romani e napoletani, motivabili anche dalla presenza, nella parrocchiale di S. Michele a Castiglione Messer Marino, di Giovanni Crisostomo Calvitto, collaboratore del Gioffredo a Napoli ed a Vasto. In questo edificio, fondato nel Cinquecento, ma ampliato e decorato fino al terzo decennio del Settecento, lo schema a tre navate sembra esprimere la volontà di utilizzare al meglio un sito irregolare, come dimostra l'aggiunta, sul fianco sinistro della chiesa, di tre cappelle in corrispondenza della navatella.

Particolare è poi la creazione di organismi a tre navate privi di cupola e transetto, come nella parrocchiale di S. Giacomo a Montefino, dove la ricerca dell'unitarietà e centralità dello spazio viene rivelata dagli smussi curvi dell'aula ribaditi dalle leggere concavità delle cappelle, o nella chiesa della Madonna dei Sette Dolori sui colli di Pescara, costruita forse nel Seicento ma consacrata nel 1757 dopo una probabile opera di trasformazione. La navata

centrale più alta costituita da sei cellule rettangolari trasversali coperte da calotte ellittiche e le navatelle con voltine disposte in lunghezza, lo stesso scorrere delle campate verso l'abside introdotta da una specie di arco trionfale mostrano una ripresa di motivi che precedono non soltanto il Barocco ma addirittura il Rinascimento¹⁹⁵.

Gli edifici ad aula unica absidata sono meno numerosi di quanto ci si potrebbe attendere: ricordiamo la chiesa del Beato Andrea a Montereale (1726), la Parrocchiale a Villa S. Angelo (1755-79), il S. Nicola a Prata d'Ansidonia, il



Pagneria, "SS. Concezione", pianta; (da Bartolini, "Delle tipologie religiose", cit.).

S. Silvestro a Fraine, la S. Maria *de Cryptis* a Chieti (fine XVIII-inizi XIX secolo), differenziati nell'articolazione dello spazio e nella copertura¹⁹⁶.

Di maggiore interesse risultano gli organismi a pianta centrale, il primo dei quali è il S. Agostino a L'Aquila di Giovan Battista Contini che, pur definito «manifesto della nuova architettura barocca aquilana», presenta dei caratteri riduttivi rispetto agli esempi 'originali' del Barocco romano. Solitamente la chiesa aquilana viene ricondotta alla S. Maria in Montesanto in Piazza del Popolo che però deriva il suo schema da edifici tardo-cinquecenteschi a pianta ellittica con cappelle radiali, tra cui ricordiamo il S. Giacomo in Augusta a Roma di Francesco da Volterra (1595). Sempre a L'Aquila l'ellisse in lunghezza della pianta continuata viene ripresa nella S. Caterina Martire di Ferdinando Fuga, dove però viene maggiormente accentuata l'importanza delle cellule collocate sugli assi ortogonali, schema riproposto nella S. Caterina a Sulmona; qui le brevi espansioni della pianta lungo gli assi principali sembrano sovrapporre all'ellisse il segno della croce¹⁹⁷.

Una creazione sicuramente più originale è l'oratorio della Concezione di Paganica, iniziato tra la seconda metà del 1771 ed il 1772, la cui pianta ellittica, priva dei soliti ambienti di servizio, vede disposti l'ingresso e l'altare lungo l'asse breve, secondo quella che è una delle intuizioni più brillanti dello spirito barocco seicentesco¹⁹⁸. Nell'interno, scandito da piatte paraste in finto marmo e sovrastato da una calotta liscia che imposta su di una cornice mistilinea, si accede tramite uno schiacciato vano che segue il percorso a lastra curva della facciata concavo-convessa, al centro della quale si eleva un piccolo campanile a vela. Questo edificio, nonostante le ridotte dimensioni ed il linguaggio estremamente semplice, risulta una delle poche espressioni autenticamente barocche dell'architettura abruzzese del Seicento, che Alberto White accosta ad esperienze maturate in Europa centrale quali le chiese benedettine di Rot am Inn e di Brevnov e la S. Chiara a Cheb, dall'analoga facciata a lastra ondulata.

In realtà, mentre lo schema ovale con cappelle radiali continuerà ad essere applicato in tutto il Settecento, come dimostrano le chiese della Trinità degli Spagnoli a Roma di Rodriguez dos Santos (1741-46) e dei Padri della Missione a Napoli di Luigi Vanvitelli (1760), l'ellisse a croce sovrapposta, introdotto a L'Aquila nel S. Agostino e riproposto nelle chiese di S. Caterina a L'Aquila e Sulmona, aveva già avuto illustri sviluppi anche all'estero ed in particolare in Europa centrale, se pensiamo al nucleo generatore del S. Carlo a Vienna di Fischer von Erlach (1715-21)¹⁹⁹.

Altro schema di grande interesse tra le piante centriche è quello della croce greca cupolata che ha la sua migliore esemplificazione nel Carmine di Vasto di Mario Gioffredo, nel quale però l'allungamento del braccio d'ingresso, affiancato dai due vani laterali, altera la simmetria dell'impianto.

Lo sviluppo in profondità dell'asse longitudinale si riscontra anche nel S.

Giovanni Battista delle monache Gerosolimitane a Penne, una delle tre chiese italiane del ramo femminile dell'Ordine di Malta, attribuito a Giovan Battista Gianni, dove il braccio allungato diventa un corpo quasi autonomo dotato di cappelle laterali e di una sorta di endonartece ridotto²⁸⁰.

Una variante sul tema della croce greca può essere considerato lo schema della croce inscritta, presente in differenti opere dell'Italia settentrionale e meridionale nel periodo che va dalla fine del XVI secolo all'inizio del seguente. La tarda datazione e la localizzazione indifferenziata delle chiese di questo tipo ne rendono difficile la valutazione tipologica; l'addensamento degli episodi nel sud della provincia chietina conforta tuttavia l'ipotesi del Benedetti che ne riscontra la derivazione dal protobarocco napoletano.

Mentre nella chiesa di S. Francesco di Paola a Vasto lo schema cruciforme è allungato da un profondo coro che raggiunge la sacrestia, in S. Maria Maggiore a Villamagna (1730-50), nel S. Giovanni Battista a Luco dei Marsi (1738) e nel Rosario di Palena il tema di fondo della croce circondata da un ambulacro con la cupola maggiore sveltante sulle quattro cupolette satelliti è arricchito da un analogo allungamento dell'asse longitudinale ottenuto mediante il raddoppio dei pilastri di sostegno della cupola lungo la direttrice ingresso-coro²⁸¹.

Per ultime abbiamo riservato le eccezioni tipologiche, che costituiscono un gruppo non molto ampio ma di indubbio interesse, all'interno del quale ricordiamo per primi gli edifici che richiamano, seppur di lontano, esperienze maturate a Roma nel XVII secolo; S. Chiara a Penne (1701), S. Cristoforo a Moscufo (precedente il 1769) e S. Giovanni Battista a Campana (1789, attribuita al Leomporri), mostrano una pianta rettangolare smussata disposta in lunghezza con l'asse trasverso marcato da due cappelle per lato²⁸². Tale schema adottato nelle chiese richiama alla memoria le ricerche borrominiane per la cappella dei Re Magi in Propaganda Fide e per la sacrestia di S. Agnese, esempi che Contini tenne ben presenti nel suo S. Francesco di Sales romano.

Le due piccole chiese aquilane dell'Annunziata e di S. Luigi Gonzaga, realizzate ben oltre la metà del secolo, svolgono invece con originalità il tema dello spazio centrico. Entrambe impostate su di un vano a pianta quadrata dagli angoli smussati, vedono la volta di copertura tagliata lungo le diagonali dagli archi delle cappelle, con le nervature messe in evidenza dalla decorazione. Sparisce dunque del tutto il tamburo e viene meno anche la concezione tradizionale della cupola che qui risulta una contaminazione di volte a vela, a crociera ed a spicchi²⁸³.

Dal punto di vista tipologico la chiesa dai maggiori caratteri di novità è però la S. Chiara a Città S. Angelo, unico esempio in Abruzzo di organismo religioso a pianta triangolare, molto diffusa peraltro nell'Italia settentrionale e nell'Europa centrale. La singolarità dell'interno, assai unitario

nonostante l'articolata spazialità derivante dallo schema, si spiega probabilmente con la provenienza settentrionale di Gerolamo Rizza e Carlo Piazzola, autori della decorazione e con ogni probabilità anche del progetto, e consente comunque di ampliare gli orizzonti delle esperienze maturate in regione sino a raggiungere gli ambiti dove si svolgevano le esperienze architettoniche probabilmente più interessanti del secondo secolo barocco²⁰⁴.

Una terza considerazione deve riguardare necessariamente le personalità dei protagonisti del Settecento architettonico abruzzese. Nel dipanarsi delle vicende abbiamo visto succedersi nomi di autori singoli o reciprocamente accomunati dalla formazione o dalla provenienza geografica, come per primi gli architetti "romani" della scuola di Carlo Fontana che ricostruirono l'Aquila dopo il 1703. In questo caso si tratta di un'esperienza che si consuma all'interno di un precisa contingenza, fondamentale ma priva di un vero e proprio radicamento nel territorio. Allo stesso modo l'opera di Ferdinando Fuga risulta limitata al progetto di ricostruzione della S. Caterina aquilana e, tutt'al più, all'influenza sullo schema di pianta dell'omonima chiesa sulmonese.

Ben altra vicenda quella dei "lombardi", ben presenti in Abruzzo già nei secoli che precedevano il XVIII; ricordiamo a titolo di esempio come a Pescocostanzo nel Settecento erano lombarde 145 famiglie sul totale di 400²⁰⁵.

Il gran numero di architetti "lombardi" rispetto ai "napoletani" potrebbe risultare sorprendente se non si considerasse questa presenza come una tendenza storica da parte dei settentrionali a migrare nel Meridione per dare espressione alle proprie capacità tecniche ed artistiche: la stessa architettura di Roma del secondo Cinquecento e del Seicento fu caratterizzata dai tanti architetti settentrionali o dai loro diretti discendenti quali il Vignola, Martino Lunghi, Della Porta, Mascherino, i Fontana, i Rainaldi, Maderno e, per ultimo, Borromini.

Per ciò che riguarda il territorio abruzzese Ghisetti Giavarina fa poi notare come, nella zona di Sulmona, opere di gran rilievo fossero state compiute già in epoca rinascimentale da quella "nazione lombarda" che possedeva una cappella nella chiesa di S. Francesco della Scarpa, distrutta e ricostruita dopo il terremoto del 1706²⁰⁶. Qui risulta particolare la continuità con la quale lombardi e pescolani si avvicendarono nelle opere di ricostruzione; il rinnovamento della cattedrale di S. Pelino a Corfinio, iniziato verso la fine del XVII secolo da Giuseppe Cicco da Pescocostanzo, fu proseguita da Giovan Battista Gianni, stuccatore di Cerano d'Intelvi, che poi, nel 1704, diresse i lavori della nuova sacrestia, dopo che, due anni prima, l'altro «milanese» Giovan Battista Comparetti aveva realizzato il nuovo baldacchino dell'altare maggiore²⁰⁷.

Nell'Alto Sangro spicca l'opera del comasco Francesco Ferradini, attivo nella ricostruzione della chiesa di S. Maria Assunta a Castel di Sangro consacrata nel 1725²⁰⁸.

Ferradini risiedeva da diversi anni a L'Aquila dove nel 1701 aveva costruito le cappelle laterali della chiesa del Suffragio, crollata due anni dopo con il terremoto; egli è quindi un lombardo naturalizzato abruzzese come molti altri suoi correghionali dallo stesso cognome. Nel periodo 1686-94 lo troviamo a Pescocostanzo intento a decorare la cappella e l'altare di S. Antonio da Padova nella Collegiata insieme con Giovan Battista Gianni; nel marzo del '95 egli si reca a Castel di Sangro per prendere le misure necessarie all'edificazione della nuova chiesa, nel cui cantiere sarà avvicendato prima del 1706 dallo stesso Gianni.

L'organismo a croce greca risulta uno dei rari organismi centrici in cui la cupola gode di un felice rapporto con i bracci e gli spazi periferici, mentre il fronte con i due campanili costituisce un deciso rimando all'area romana i cui motivi si andavano diffondendo nella zona tra gli altopiani e la conca peligna.

Nel territorio sulmonese va poi ricordato l'intervento di ricostruzione del Vescovado di Sulmona che, progettato da Carlo Fontana, venne realizzato in forme assai ridotte dai maestri lombardi Giovan Battista Pianezza, Giovan Battista Comparetti e Francesco Zoppi, affiancati da Pietro Fantoni.

In particolare Pianezza, comasco di Casal Civisco, aveva operato nella Cattedrale di L'Aquila (1711) e nella Cattedrale di S. Panfilo a Sulmona, precisamente nella sacrestia (1713) ed in parte della chiesa vera e propria (1715)²⁰⁹.

Nella città peligna grande rilievo assunse l'attività di Pietro Fantoni, rappresentante di una famiglia di celebri "maestri" bergamaschi di Rovetta, ma da tempo residente a Sulmona. Egli fu l'autore della ricostruzione delle due chiese di S. Chiara e dell'Annunziata: nella prima aveva realizzato il campanile e la nuova facciata, con un sicuro linguaggio sospeso tra motivi lombardi e borrominiani, nella seconda si era occupato del ricco interno²¹⁰.

Sullo scorcio del secolo a L'Aquila emerge la figura di un altro lombardo 'residente': Giovan Francesco Leomporri, autore di uno dei più notevoli 'segni' urbani del periodo²¹¹.

Nato a Cuvio nella diocesi di Como, fu autore dei progetti per gli altari di S. Eusanio e della cappella di S. Vincenzo nel S. Domenico aquilano, di restauri nell'Ospedale di S. Salvatore, di perizie e relazioni sulla rete viaria ed idrica della città nonché della pianta della chiesa parrocchiale di Civitaretenga²¹².

Di maggior interesse risultano invece le opere eseguite per la Commenda di Malta, come la già citata chiesa di S. Giovanni a Campana ed il S. Tommaso a L'Aquila, eseguito dal 1770, che mostra evidenti riferimenti all'organismo allungato della S. Maria dei Sette Dolori di Francesco Borromini.

La sua opera più celebre è però la facciata di S. Maria del Suffragio

(1770-75), che affaccia sull'ampio vuoto della piazza del mercato le proprie esauste concavità barocche.

Sulla fascia costiera ricordiamo la presenza della famiglia "lombarda" dei Piazzola, presenti tra l'altro nei cantieri del S. Domenico e del S. Marco a L'Aquila, del Duomo di Chieti, del S. Giovanni Battista e del S. Antonio a Penne. L'opera dei Piazzola acquista particolare importanza in quanto consente di far derivare alcuni spunti abruzzesi da esperienze maturate in area centro-europea. Attivi a Vienna ed in Baviera essi potrebbero aver "importato" motivi decorativi di quelle aree, riscontrati ad esempio a Chieti nello scalone di palazzo Durini, che risente dei celebri schemi del Sanfelice filtrati attraverso modelli austriaci²¹³.

Nelle chiese i modi settentrionali influenzati dalla cultura centro-europea sono riscontrabili nella tendenza decorativa a distendere intrecci filiformi sulle superfici rinunciando al rilievo plastico, od anche nell'adozione di modelli basati sulla curvatura delle lastre quale alternativa al sistema colonnare.

Sempre nella zona costiera "superiore" ricordiamo infine la presenza degli stuccatori lombardi Terzani o Terziani. I fratelli Davide e Luigi Terzani di Milano realizzarono la decorazione della chiesa di S. Giovanni Battista a Penne, mentre ad Alessandro Terzani da Como, allievo a Parma di Ennemond-Alexandre Petitot, è stata attribuita la decorazione interna della chiesa di S. Agostino a Città S. Angelo (1789) e della S. Maria del Ponte di Lanciano (1787-1798)²¹⁴.

Nell'Abruzzo meridionale penetravano invece influssi culturali da tutt'altra direzione e dal differente esito; la zona del Vastese gravitava infatti sulla capitale, sia per la vicinanza geografica che per la provenienza napoletana delle casate feudali della zona, d'Avalos, Caracciolo e Pignatelli.

Nel campo degli architetti di formazione napoletana, i quali seguirono nel secolo seguente il percorso di Cosimo Fanzagò, citiamo appena Gennaro Campanile, autore di un disegno per l'altare della Madonna del Ponte nella Cattedrale di Lanciano, e Francesco Giordano, inviato in Abruzzo nel 1784 dalla Regia Camera della Sommaria per la riedificazione della Matrice di Castiglione Messer Raimondo.

Di maggiore consistenza la presenza di Francesco di Sio, salernitano di Sicignano degli Alburni, che, intorno alla metà del Settecento, aveva realizzato alcune opere di limitata importanza a Napoli e Portici per conto dei Duchi di Cannalonga e di Castelgrande.

Battistella attribuisce al di Sio alcune opere di notevole importanza nel campo dell'architettura religiosa: a Città S. Angelo egli intervenne sulle chiese di S. Bernardo e S. Agostino, a Penne diresse i lavori nella chiesa del Carmine ed a Bisenti ricostruì la Matrice a partire dal 1786.

Di maggior autorevolezza la figura di Mario Gioffredo, di cui è nota l'intensa attività svolta a Napoli nella costruzione di palazzi e chiese. A proposito ricordiamo il Palazzo per il duca di Paduli, detto poi Partanna

(1746), il teatrino nel Palazzo d'Afflitto (1748), il Palazzo Latilla (1754 e 1762) ed il Palazzo Cavalcanti a Toledo. Di grande importanza è poi la soluzione da lui proposta per la reggia di Caserta, un progetto "erudito" che si rifaceva ai palazzi-città dell'antichità, come quello di Diocleziano a Spalato; in quest'opera teorica, del tutto estranea al gusto dell'Arcadia, il barocco viene superato mediante il ricorso al mondo classico, in chiaro anticipo rispetto al Vanvitelli e con maggior decisione.

In Abruzzo Gioffredo fu autore della chiesa del Carmine a Vasto per la quale è ormai tramontata l'attribuzione a Luigi Vanvitelli, cui era stata attribuita anche la Matrice di San Valentino; recenti studi hanno però dimostrato l'infondatezza di tale ipotesi riscontrando anche come il disegno dello stesso Gioffredo per tale chiesa fosse da riferirsi piuttosto all'omonimo centro del Salernitano²¹⁵.

Sempre nella zona costiera, ma nel nord della regione, è di notevole interesse la presenza di una famiglia di artisti che non rientra nelle direttrici culturali sinora esaminate, provenienti da nord e da sud. Intendiamo parlare dei Giosaffatti, famiglia marchigiana la cui presenza a Teramo consente di riscontare una diversa interpretazione del barocco romano per opera di autori non legati strettamente all'ambiente artistico della Roma papale²¹⁶. Lazzaro Giosaffatti, autore della chiesa del S. Spirito, era figlio del più prestigioso Giuseppe, allievo del Bernini ed autore di importanti opere in special modo ad Ascoli Piceno, nelle quali mostrò un'interessante contaminazione di spunti berniniani e cortoniani su di un sottofondo di spunti comuni a tutto l'ambiente romano; presso di lui si era formato il figlio e sotto Camillo Rusconi, da cui aveva ereditato una spigliata abilità nella composizione scultorea. Di Giuseppe ricordiamo appena il palazzo del Comune di Ascoli Piceno e la chiesa di S. Egidio alle Grotte; delle opere architettoniche del figlio Lazzaro, apprezzato spesso per le fastose soluzioni dei suoi altari come quello della Madonna della Pace nel S. Agostino ascolano, citiamo la chiesa di S. Maria delle Grazie a Moltignano e il tempietto dell'Assunta a Campolungo di Ascoli²¹⁷.

Il principale esito della proficua attività dei Giosaffatti consisté in effetti nell'eversione di quello che Benedetti chiama il «tono compassato della generazione post-fontaniana».

Essi preferirono esprimere tematiche decorative di tipo quasi scultoreo, vivaci tanto da animare organismi architettonici tutt'altro che dinamici. Mentre Carlo Fontana e Contini da Roma conducevano l'insegnamento berniniano verso esiti distanti dalle intenzioni d'origine, i Giosaffatti nella zona costiera abruzzese divulgavano un linguaggio decorativo e coloristico ancora strettamente legato allo spirito del maestro, sebbene su toni molto meno elevati²¹⁸.

Concludiamo questo rapido esame delle influenze di scuole e famiglie con la presenza pesciolana, l'unica realmente autoctona. Pescocostanzo aveva sviluppato ben presto una tradizione artistica che, nel XVII e XVIII

secolo si era innestata con la forte presenza dei lombardi nel proprio nucleo urbano. La massima espressione di tale cultura può essere considerata la ricostruzione delle facciate di due importanti chiese sulmonesi dopo il terremoto del 1706: nell'Annunziata è nota l'opera di Norberto Cicco, che nel 1710 firmò l'opera sotto il gocciolatoio, mentre nel S. Spirito nella Badia Morronese il figlio di Norberto, Donato Rocco Cicco, creò un'opera «vistosamente» ispirata a quella del S. Carlino borrominiano²¹⁹.

Concludiamo il nostro lungo viaggio con una considerazione riguardante le due principali tendenze espresse dall'architettura religiosa abruzzese del Settecento: da una parte vediamo emergere nell'area aquilana la tendenza cosiddetta «arcadica», dall'altra in ambito costiero soprattutto nella decorazione si odono echi del nuovo gusto rococò sovrapporsi ad una articolazione spaziale decisamente semplificata.

In entrambi i casi la nuova architettura cerca però di rendere indefinita la vibrazione delle superfici, rinunciando a porre di nuovo in discussione lo spazio nel suo complesso, come nelle più mature esperienze architettoniche operate in Piemonte o in Sicilia. L'architettura del Settecento abruzzese si trova dunque nella terra di mezzo in cui il nuovo gusto rococò di respiro settentrionale convive con le esperienze di grandi personalità quali Fuga e Contini, con i nuovi spunti provenienti da Napoli con Gioffredo, con l'eredità vanvitelliana: là dove l'Arcadia architettonica scioglie il dramma della grande rappresentazione barocca in organismi razionalmente definiti dalla propria cornice decorativa²²⁰.

Estremamente attuale sembra dunque l'invito di Sandro Benedetti a voler riformulare gli schemi per avvicinare al vero la valutazione di una realtà architettonica quale quella del Settecento abruzzese in cui la congerie di avvenimenti, di personalità e di scuole trascende, forse a causa della grande generosità dei poveri, le implacabili categorie cronologiche e critiche²²¹.

NOTE

1. Nell'introduzione ci limiteremo all'indicazione di testi essenziali per la trattazione dell'argomento, che è stato affrontato in numerosi ed interessanti studi. Testi generali possono essere considerati: C. NORBERG-SCHULZ, *Architettura barocca*, Milano 1971 e succ. ed. ed. *Idem*, *Architettura tardobarocca*, Milano 1972 e succ. ed..

2. P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, Bari 1978 e succ. ed..

3. S. BENEDETTI, *Per un'architettura dell'Arcadia: Roma 1730*, in *Atti del Congresso Internazionale su Bernardo Vittone e la disputa fra classicismo e barocco nel '700*, vol. I, Torino 1972, pp. 337-391.

4. P. PORTOGHESI, *Bernardo Vittone. Un architetto tra l'Illuminismo e Rococò*, Roma 1966. AA.VV., *Atti del Congresso Internazionale su Bernardo Vittone*, cit..

5. S. BOCCARINO, *Jucarra architetto*, Roma 1973.

6. AA.VV., *Luigi Vanvitelli*, Napoli 1973. Sull'ambiente napoletano vedi *Barocco napoletano* (a cura di G. CANTONE), Roma 1992.

7. C. DE SETA, *Sulla presunta città barocca*, in A. BLUNTI-C. DE SETA, *Architettura e città barocca*, Napoli 1978.

8. R. PANE, *Architettura a Napoli nell'età barocca*, ivi 1939; A. BLUNTI, *Neapolitan Baroque & Rococo Architecture*, London 1975; *Architettura napoletana del Settecento (problemi di conservazione e valorizzazione)*, a cura di G. FUSCO FRANCO, Sorrento 1993.

9. A. BLUNTI, *Barocco siciliano*, Milano 1968, G. GANGI, *Il Barocco nella Sicilia occidentale*, Roma 1968, A.M. MATTEUCCI, *L'architettura del Settecento*, Torino 1988, Capitolo II, *L'architettura del regno delle Due Sicilie*, pp. 121-139.

10. S. BENEDETTI, *L'architettura dell'epoca barocca in Abruzzo* in *Atti del XIX Congresso di Storia dell'Architettura*, L'Aquila, 15-21 Settembre 1975, ivi 1980, vol. II, p. 275.

11. Cfr. I.C. GAVINI, *I terremoti d'Abruzzo ed i suoi monumenti* in «Rivista Abruzzese di Scienze Lettere ed Arti», 1915, pp. 235-240. Sul terremoto in generale cfr. E. CERASANI, *Storia dei terremoti in Abruzzo*, Sulmona 1990.

12. Cfr. L. BARTOLINI SALIMBENI, *Delle tipologie religiose nell'architettura abruzzese fra XI e XIX secolo*, Pescara 1997.

13. Sull'argomento cfr. D.V. FUCINESE, *Le vicende costruttive e gli interventi dalle origini al XVIII secolo*, in *La Cattedrale di S. Panfilo a Sulmona*, Milano 1980 e R. GIANNANTONIO, *Il palazzo della SS. Annunziata in Sulmona*, in «Isaggi di opus», n. 6, Pescara 1997. Sul terremoto all'Aquila vedi R. COLAPIETRA, *L'Aquila dell'Antinori. Strutture sociali ed urbane nella città nel Sei e Settecento*, vol. III di «Antinoriana», L'Aquila 1978. Sulla riedificazione di Sulmona cfr. R. GIANNANTONIO, *Il terremoto del 1706 a Sulmona. La ricostruzione degli edifici sacri*, in «Opus» n. 1 (1988), pp. 119-144.

14. Cfr. tra i vari studi: A. CLEMENTI-E. PIRODDI, *L'Aquila*, Bari 1988; M. CENTOFANTI, *L'Aquila 1753-1983: il restauro della città*, ivi 1984; G. SPAGNESI, *L'architettura barocca all'Aquila*, in *Atti del XIX Congresso...*, cit., pp. 495-518.

15. Cfr. T. BONOMI, *Relazione del terremoto del 1703*, L'Aquila 1893. Vedi anche A. DE MATTEI, *L'Aquila e il contado - demografia e fiscalità - secoli XV-XVIII*, Napoli 1973.

16. SPAGNESI, *L'architettura barocca all'Aquila*, cit., p. 496.

17. O. ANTONINI, *Architettura religiosa aquilana*, vol. I, L'Aquila 1987, pp. 227-241.

18. G.G. ALFIERI, *Storia Sacra delle Cose più notabili della città dell'Aquila*, Ms. Barb. Lat. 4539 Lat. 4539 (2073), Arch. Vat. 18v-21r..

19. ANTONINI, cit., p. 236.

20. La cupola non fu mai costruita ed al suo posto nel 1827 Venanzio Mascitelli realizzò un dipinto prospettico simile a quello della chiesa di Sant'Ignazio a Roma, dalla quale peraltro l'edificio settecentesco aquilano riprende lo schema planimetrico accentuandone però l'asse longitudinale.

21. ANTONINI, cit., pp. 237-238.

22. Cfr. L. VICARI, *Due architetti romani operanti ad Aquila nei primi anni del Sec. XVIII: Sebastiano Cipriani e Giovan Battista Contini* in «Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria», Anno LVII-LIX, 1967-69, pp. 3-18 e A. DEL BUFALO, *La chiesa di S. Bernardino e l'opera di G. B. Contini*, in *Atti del XIX Congresso*, cit., pp. 539-554.

23. ANTONINI, cit., pp. 311-326.

24. Per la ricostruzione settecentesca dell'edificio cfr. DEL BUFALO, cit.

25. P.I. SEBASTIANO, o.f.m. Chieti, convento del S. Cuore, 12 Aprile 1941, ms. presso la Biblioteca provinciale di Chieti.

26. Cfr. carteggio manoscritto tra i frati di S. Bernardino e l'architetto G.B. Contini. Per la chiesa e cupola di San Bernardino dell'Aquila, presso l'archivio del convento.

27. VICARI, *Due architetti romani*, cit., pp. 206 e 210.

28. BENEDETTI, *L'architettura dell'epoca barocca*, cit., p. 284.

29. ANTONINI, cit., vol. II, pp. 131 e segg..

30. SPAGNESI, *L'architettura barocca all'Aquila*, cit., p. 506.

31. BENEDETTI, *L'architettura dell'epoca barocca*, cit., p. 285.

32. L. VICARI - A. M. NEGRINI, *La chiesa del Suffragio a L'Aquila e i suoi architetti*, in «*Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria*», 1967-69.

33. Cfr. S. BENEDETTI, *Per un'architettura dell'Arcadia*, cit.

34. La cupola prevista dal Buratti fu in effetti realizzata nel 1805 su disegno del Valadier, prendendo la forma di un emisfero cassettonato di evidente ispirazione neoclassica.

35. R. PANE, *Ferdinando Fuga*, Napoli 1956, p. 120 e segg.

36. G. MATTHIAE, *Ferdinando Fuga e la sua opera romana*, Roma, p. 54 e segg. In realtà il Matthiae cita la chiesa come «Santa Chiara», nome che essa portò quando, all'inizio dell'800, il monastero ospitò le clarisse espulse a seguito del «decreto Murat» dalla loro antica sede di Santa Maria ad Fontes o Fontis Aquii.

37. A. SIGNORINI, *Storia della diocesi dell'Aquila*, ivi 1868, pp. 342 e segg. Vedi anche Archivio della Curia Vescovile, *Inventario di tutti i Beni del ven.le Monastero di S. Caterina detto di S. Vittorino*, ms. del 1663 citato in M. DEL MAS, *L'opera di Ferdinando Fuga nella chiesa di S. Caterina all'Aquila*, in *Atti del XIX Congresso*, cit., p. 391, n. 12.

38. DEL MAS, cit., p. 382.

39. SIGNORINI, cit., p. 344.

40. L. VICARI, *La chiesa di S. Filippo ed il Barocco Abruzzese*, in «*Bollettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria*», anno LXIII, 1973, p. 424.

41. ANTONINI, cit., p. 217.

42. BARTOLINI, *Delle tipologie religiose*, cit., pp. 84-85.

43. DEL MAS, cit., p. 384.

44. ANTONINI, cit., p. 217 e 221-225.

45. *Idem*, pp. 427-428.

46. BARTOLINI, *Delle tipologie religiose*, cit., p. 71.

47. Cfr. BENEDETTI, *Per un'architettura dell'Arcadia*, cit.

48. F. SARDI DE LITTO, *La Città di Sulmona*, ivi 1974, vol. I, pp. 116-117.

49. N.F. FARAGLIA, *Il comune nell'Italia meridionale*, Napoli 1883, p. 237 n. 4.

50. ARCHIVIO DI STATO DI SULMONA, *Liber Consiliorum Sulmonensis 1696-1723*, fol. 94/95 e 100/103.

51. E. MATTIOCCO, *Sulmona: oppidum, civitas, città*, Milano 1981, p. 37. Vedi anche D.V. FUCINESE, *Sulmona. Sviluppo urbano*, Castelferretti 1990, pp. 616-625.

52. SARDI DE LITTO, cit., pp. 238-39. A. DE NINO, *Il terremoto del 1706 a Sulmona*, 1895, fasc. I, p. 1.

53. I. DI PIETRO, *Memorie storiche della città di Sulmona*, Napoli 1804, pp. 357-58. A. CHIAVERINI, *La Diocesi di Valva e Sulmona*, ivi 1980, p. 24, *Distinta Relazione del danno cagionato dal tremuoto Succeduto a dì 3 di Novembre 1706*, p. IV.

54. Cfr. R. GIANNANTONIO, *Il Palazzo della SS. Annunziata*, cit.

55. A. GHISETTI GIARARINA, *Architetti e capomastri pescolani e lombardi a Sulmona*, in «*Rivista Abruzzese*», 1995, p. 217.

56. Cfr. M. BENTIVOGLIO, *Il monastero di S. Chiara a Sulmona e l'architettura conventuale francescana in Abruzzo*, in *Storia come presenza. Saggi sul patrimonio artistico abruzzese*, Ancona 1984, pp. 147-158.

57. Archivio Cattedrale di S. Panfilo, *Inventario Chiappini* n. 165, seg. 3, XIV, 15.

58. BENTIVOGLIO, cit., p. 152.

59. SPAGNESI, *L'architettura barocca all'Aquila*, cit., p. 276.

60. L. BARTOLINI SALIMBENI, *Architettura francescana in Abruzzo dal XIII al XVIII secolo*, in «*I saggi di opus*», n. 2, Roma 1993, pp. 166-169.

61. *Idem*, p. 168.

62. DI PIETRO, cit., p. 2357.

63. PICCIRILLI, *Monumenti abruzzesi. Il palazzo della SS. Annunziata in Sulmona*, in «*Rassegna d'arte*», n. 7-8, XIX (1919), p. 4.

64. PICCIRILLI, *La cappella marmorea della Vergine nella chiesa dell'Annunziata a Sulmona*, in

«Rivista Abruzzese di Scienze, Lettere ed Arti», n. 9-10, Teramo, a. XIV (1899), p. 416. Sulla presenza dei lombardi vedi GHISETTI-GIARVARINA, *Architetti e capomastri*, cit., pp. 217-224.

65. GHISETTI, *Architetti e capomastri*, cit., p. 221.

66. F. BATTISTELLA, *Note su alcune «fabbriche» attribuite a Francesco di Sio architetto napoletano attivo in Abruzzo fra il settimo ed il nono decennio del XVIII secolo*, in «Rivista abruzzese», a. XLII (1989), n. 2, p. 144.

67. V. CASALE, «Perfezionare tutti i colori delle pietre». Il commesso marmoreo in Abruzzo e Molise, in *Cosimo Fanfano e il marmo commesso fra Abruzzo e Campania nell'età barocca. Atti del convegno. Pescocostanzo e Sulmona 25-27 Settembre 1992* (a cura di Vittorio Casale), L'Aquila 1995, p. 121.

68. Cfr. M. A. ADORANTE, *Architettura religiosa e conventuale: le chiese domenicane d'Abruzzo*, Pescara (in corso di stampa).

69. D.V. FUCINESE, *Appunti su due facciate di chiese settecentesche a Sulmona. L'Annunziata e S. Spirito del Morrone*, in *Atti del XIX Congresso*, cit., p. 331.

70. E. MATTIOCCO-M. MARCONI, *I Fantoni a Sulmona*, in *Atti del convegno di studio «I Fantoni e il loro tempo»*, Bergamo 8-9 settembre 1978, ivi 1978, p. 246.

71. GHISETTI-GIARVARINA, *Architettura a Sulmona nell'età dell'Umanesimo*, in *Storia come presenza*, cit., p. 123.

72. BENEDETTI, p. 276.

73. FUCINESE, *Appunti*, cit., p. 331.

74. *IBIDEM*, p. 330, V. CASALE, *Ferdinando d'invensioni e varietà di tecniche nell'età barocca. IX.1. L'Atene dell'artigianato abruzzese per il Sei e Settecento: Norberto Cicco, Ferdinando Mosca*, in *Pescocostanzo città d'arte sugli Appennini* (a cura di F. Sabatini), Pescara 1992, p. 177.

75. FUCINESE, *Appunti*, cit., p. 330.

76. BENEDETTI, *L'architettura dell'epoca barocca*, cit., pp. 286-87.

77. BARTOLINI, *Delle tipologie religiose*, cit., p. 85.

78. BENEDETTI, *L'architettura dell'epoca barocca*, cit., p. 287.

79. BARTOLINI, *Architettura francescana*, cit., p. 180.

80. *IBIDEM*, pp. 191-192.

81. A. COSSIGNANI, *Reggia Marsicana*, Napoli 1738, I, l. III, p. 617.

82. BARTOLINI, *Architettura francescana*, cit., p. 174.

83. V. FURLANI, *Origini e sviluppo della città contemporanea*, in *Teate Antiqua. La città di Chieti*, ivi 1991, p. 305. Nei testi Carlo Piazzola è citato spesso indifferentemente come Piazzoli; per ordine, noi adotteremo la dizione «Piazzola».

84. FURLANI, cit., pp. 166-167, 169.

85. *IBIDEM*, p. 185. Il S. Paolo fu poi iscritto a S. Nicola dall'abate Ignazio Toppi. L'intervento del 1748 riguardò la costruzione del campanile.

86. FURLANI, cit., pp. 309 e 304.

87. BARTOLINI, *Delle tipologie*, cit., p. 65. Cfr. anche M. ANGELINI, *La chiesa di S. Chiara un gioiello di arte barocca*, Chieti 1969.

88. BARTOLINI, *Delle tipologie*, cit., p. 75.

89. BENEDETTI, *L'architettura dell'epoca barocca*, cit., p. 300.

90. *IBIDEM*, p. 292 e p. 310, n. 49.

91. SPAGNESI, *Il palazzo De Majo e l'architettura barocca a Chieti*, Roma 1981, pp. 85-88.

92. FURLANI, cit., p. 318 n. 181.

93. BARTOLINI, *Delle tipologie*, p. 70 n. 146.

94. BATTISTELLA, *Note*, cit., pp. 124-126 in BARTOLINI 1997, n. 192 p. 89. Per l'opera di Piazzola a Ripa Teatina cfr. R. GIANNANTONIO, *Ripa Teatina: documenti d'archivio e storia urbana*, in *Catascio Onorario. Ripa Teatina 1748*, Villamagna 2000, pp. 11-18.

95. BARTOLINI 1997, p. 89. Per il Gesù Nuovo di Napoli cfr. P. PIRRI, *Giuseppe Valeriano architetto e pittore 1536-1542*, Roma 1970. Per il S. Alessandro di Milano cfr. G. MEZZANOTTE, *Gli architetti Lorenzo Binago e Giovanni Ambrogio Mazenta*, in «L'Arte», 1961, pp. 231 e segg..

Cfr. anche G. WESE, *Il repertorio ornamentale del barocco napoletano di Cosimo Fanzago per le genesi di rococò*, in «Antichità viva», XIII 1974, n. 4, pp. 40-53. Nella chiesa di Villamagna l'altare maggiore, commissionato nel 1745 ad artisti di Napoli ma terminato solo nel 1764, presenta una maggiore sobrietà nel rapporto tra struttura e decorazione rispetto ai modelli fanzaghiani. Vanno peraltro notate le figure degli angeli reggiscalino, di buon rilievo nel modellato e nel rapporto con il tono decorativo dell'intero altare.

96. L. DE LEONARDO, *Brevi illustrazioni storiche sopra Bucchanico e le sue chiese*, Chieti 1897, p. 46 e P. SINOLLI, *Bucchanico e le sue memorie storiche*, Guardiagrele 1928, p. 100.

97. BARTOLINI, *Architettura francescana*, cit., p. 174.

98. E. RICOTI, *La Provincia Francescana Abruzzese di S. Bernardino e dei Frati Minori Conventuali: tradizioni, memorie, notizie*, Roma 1937, p. 155.

99. F. BATTISTELLA, *Note*, cit., p. 120.

100. BARTOLINI, *Architettura francescana*, cit. p. 177.

101. *IBIDEM*, p. 195.

102. B. TRIBIANI, *Atri città d'arte*, Sambuceto 1996, p. 28.

103. G. AZZENA, *Città antiche in Italia. Atri*, Roma 1987, p. 91.

104. BARTOLINI, *Delle tipologie*, cit., p. 87.

105. BENEDETTI, *L'architettura dell'epoca barocca*, cit., p. 290.

106. *IBIDEM*, p. 288.

107. BARTOLINI, *Delle tipologie*, cit., p. 74.

108. Cfr. N. PALMA, *Storia della città e della diocesi di Teramo*, ivi 1833, vol. III, pp. 189-267 e F. SAVINI, *Il Comune Teramano nella sua vita intima e pubblica dai più antichi tempi ai moderni*, Roma 1895, pp. 397-483.

109. F. M. CLAVATTINI, *Teramo nell'ultimo ventennio del secolo XVIII*, in «La voce petruzziana», Anno V (1976), n. 1. Su Teramo nel Settecento cfr. anche A. PALMARINI, *I presidi della provincia del Primo Abruzzo Ultra (Teramo). 1745-1805*, in «Abruzzo. Rivista dell'Istituto di studi abruzzesi», anno VI (1968), n. 1, gennaio-aprile e A. AVENANTI, *Cultura e arte a Teramo nel periodo illuminista*, in «Itinerari» (nuova serie), n. 1-2, aprile-agosto 1978.

110. BATTISTELLA, *Note*, cit., p. 120. Sul S. Matteo cfr. S. RUMMA, *La chiesa di S. Matteo e il movimento d'arte barocca Teramo*, in «Bollettino mensile del Comune di Teramo», Sett.-Ott. 1934, n. 9-10.

111. BARTOLINI, *Delle tipologie*, cit., p. 71.

112. BENEDETTI, *L'architettura dell'epoca barocca*, cit., p. 288. BARTOLINI, *Delle tipologie*, cit., n. 86 p. 41.

113. BENEDETTI, *L'architettura dell'epoca barocca*, cit., p. 288.

114. BARTOLINI, *Delle tipologie*, cit., p. 88.

115. BARTOLINI, *Architettura francescana*, cit., p. 173.

116. *IBIDEM*, pp. 178-180-183.

117. Il sistema delle coperture, scandito da archi trasversali che proseguono sulle volte il ritmo delle paraste, fu demolito nel 1972, quando se ne decise la demolizione in favore di una discutibile ricostruzione del tetto a capriate in cemento armato rivestite in legno.

118. BATTISTELLA, *Note*, cit., pp. 109-111.

119. Cfr. C. APPETTI, *S. Eustachio*, Roma 1964; A. DEL BUFALO, G.B. Contini e la tradizione del tardomanierismo nell'architettura tra '600 e '700, Roma 1982.

120. Sull'argomento cfr. L. BARTOLINI SALIMBENI, *Sviluppi dell'architettura barocca a Penna*, in *Atti del XIX Congresso*, cit., pp. 313-326.

121. V. GENTILI, *Quadro della città di Penna*, o *Saggio storico statistico su Città di Penna*, Napoli 1832, p. 4.

122. BARTOLINI, *Architettura francescana*, cit., p. 184.

123. Cfr. G. DE ANGELIS D'OSSAT, *L'opera di Luigi Vanvitelli in Ancona*, in «Atti e Memorie del Comitato Deputazione di Storia Patria per le Marche», serie VIII, vol. VIII, Ancona 1974.

124. BARTOLINI, *Sviluppi dell'architettura*, cit., p. 324.
125. IDEM, *Delle tipologie*, cit., p. 76.
126. IDEM, *Sviluppi dell'architettura*, cit., p. 322.
127. IDEM, *Architettura francescana*, pp. 197-198.
128. Cfr. L. DI VESTIA, *Penne Sacra*, Teramo 1923.
129. BARTOLINI, *Sviluppi dell'architettura*, cit., p. 320.
130. IDEM, p. 322.
131. Cfr. A. RUBINI, *Penne: le sue chiese*, Penne 1981. Tale impianto venne replicato durante il Settecento nel S. Paolo di Barete (ricostruita in seguito al terremoto del 1703), alla cappella del Sacramento nel S. Giustino di Chieti (decorata nel 1736), nella S. Maria della Pietà a Moscufo (iniziata nel 1789 e mai completata), nel Carmine di Montereale (1793). (BARTOLINI, *Delle tipologie*, p. 66).
132. BARTOLINI, *Sviluppi dell'architettura*, cit., pp. 313-326.
133. BATTISTELLA, *Note*, cit., pp. 101-104.
134. BARTOLINI, *Delle tipologie*, cit., p. 65.
135. AA. VV., *Il regno delle Due Sicilie descritto ed illustrato*, Napoli 1853-61, vol. IV, p. 161.
136. Sappiamo infatti che nel 1650 l'edificio «principiato all'antica» si andava trasformando «poco a poco alla moderna». Cfr. *Relationes* (Provincia S. ti Angeli), ms. (XVII sec.) in Archivio Segreto Vaticano, Sacra Congregazione Sopra lo Stato dei Regulari.
137. BARTOLINI, *Delle tipologie*, cit., p. 40.
138. IDEM, *Architettura francescana*, cit., p. 172.
139. IDEM, p. 179. La soluzione è presente anche nella chiesa di S. Agostino a Penne e di S. Andrea a Collecervino (fine XVIII secolo).
140. Cfr. L. BARTOLINI SALIMBENI, *Organismi medievali e trasformazioni barocche nell'area pescarese*, Pescara 1984, pp. 129-146.
141. BATTISTELLA, *Note*, cit., p. 100.
142. BARTOLINI, *Organismi medievali*, cit., pp. 140-142.
143. T.L. BARDON, *Monaci Augustiniani ... continuatio, sive Bibliotheca manualis Augustiniana*, Valladolid 1903, t. II, p. 540.
144. BATTISTELLA, *Note*, cit., pp. 100-101.
145. G. DE ANGELO D'OSSAT, *L'opera del Vanvitelli*, cit., p. 98.
146. L. GIASSI, *Province del Barocco e del Rococò*, Milano 1966, pp. 106-109.
147. Cfr. BARTOLINI, *Architettura francescana*, cit., pp. 198-200.
148. A.S.P., Protocollo Notar Mattuffi, a. 1730, b. 34, ff. 15r-16 v. in R. NOBILIO, *Gli spazi centrici e pseudocentrici nell'architettura ecclesiastica del periodo barocco in Abruzzo. Analisi di una chiesa: S. Chiara in Città S. Angelo*.
149. Sull'argomento si possono consultare: P. PORTOGHESI, *Francesco Borromini*, Milano 1967; AA. VV., *Borromini e l'universo barocco*, Milano 1999; AA. VV., *Guarino Guarini e l'internazionalità del Barocco*, Atti del Convegno di Studi, Torino 1968; H.A. MEES, *Guarino Guarini*, Milano 1991; AA. VV., *Bernardo Vittone e la disputa fra classicismo e barocco nel Settecento*, cit.; PORTOGHESI, *Bernardo Vittone*, cit.
150. I principi della cappella del Vallinotto sono ripresi nella chiesa di S. Luigi a Corteranzo (1740 c.), mentre una replica a grande scala si sarebbe avuta con l'esecuzione del progetto della S. Chiara ad Alessandria, rimasto sulla carta.
151. Sull'argomento si possono consultare: C. NORBERG-SCHULZ, *Kilian Ignaz Dientzenhofer e il barocco boemo*, Roma 1968; S. CERULLA, *Giovanni Santini. Rappresentazione di una solidarietà fra tradizione gotica e innovazione barocca*, Roma 1988; N. LIEB, *Barockkirchen. Zwischen Donau und Alpen*, München 1992.
152. Tali piante emblematiche erano piuttosto diffuse nei santuari dell'Europa centrale e Christoph Dientzenhofer, fratello di Georg, costruì negli anni 1692-93 la cappella della Maddalena sulla Skalka presso Mnisek usando appunto una pianta cuoriforme, mentre Johann Michael Prunner nella Trinità di Stadl-Paura (1714-24) dette luogo ad una

nuova esercitazione triangolare.

153. BARTOLINI, *Architettura francescana*, p. 184.

154. *IBIDEM*, p. 176.

155. Cfr. F. BATTISTELLA, *L'architettura nel XVII e XVIII secolo*, in *Lanciano. Città d'arte e Mercanti*, Pescara 1995, pp. 126 e segg.

156. *IBIDEM*, p. 129.

157. *IBIDEM*, p. 131.

158. BARTOLINI, *Architettura francescana*, cit., p. 171.

159. BATTISTELLA, *L'architettura*, cit., p. 131.

160. BARTOLINI, *Delle tipologie*, cit., n. 159 p. 75.

161. O forse Purano, come in BATTISTELLA, *L'architettura*, cit., p. 139.

162. La cona fu collocata in posizione di fondale dell'altare maggiore nei lavori di ristrutturazione del 1785-87.

163. BARTOLINI, *Architettura francescana*, cit., p. 195.

164. Cfr. V. d'ANELLI, *Histonium ed il Vasto*, ivi, 1977.

165. Nel 1750 la parte più antica della chiesa del convento delle Clarisse viene pavimentata con mattoni smaltati e «pinti»; nel 1712 fu eretta la piccola chiesa della Congrega della Trinità. In L. MARCHESANI, *Storia di Vasto*, Napoli 1838 (ma 1841), ristampa a cura di L. MURRO, Vasto 1982, pp. 264-268.

166. D'ANELLI, cit., p. 41.

167. *IBIDEM*.

168. BARTOLINI, *Architettura francescana*, cit., p. 179.

169. MARCHESANI, cit., XIII, iscrizione n. 94. Va però precisato che l'attuale aspetto medievale si deve ad una ricostruzione «in stile» del 1890 su disegno dell'ing. Francesco Benedetti, mentre la decorazione interna risale al 1923 ed è opera dell'artista fiorentino Achille Carnevali.

170. In realtà i lavori proseguirono per molti anni tanto che nel 1826 al vecchio coro se ne sostituì uno di più ampie proporzioni, sormontato da cupola e sovrapposto ad ampia cripta, su disegno dell'architetto Nicola Maria Pietrocola. La cupola fu demolita nel 1838 per motivi statici dovuti a difetti costruttivi.

171. C. ROBOTTI, *Nuovi documenti sull'attività di Mario Gioffredo a Vasto*, in *Immagini di Vasto*, Roma 1984, p. 59.

172. La chiesa di S. Nicola fu più volte restaurata ed infine demolita nel 1758, per far posto alla costruenda chiesa conventuale.

173. ROBOTTI, cit., pp. 59-66.

174. *IBIDEM*, p. 63. Giovanni Crisostomo Calvitto di Pesco Pignataro (oggi Pescopennataro) lavora come capomastro nella ricostruzione della chiesa matrice di Tufillo dal 1756 al 1765, nel completamento del nuovo palazzo baronale dell'ingegnere Lanzetta di Napoli sempre a Tufillo nel 1763, e nel 1766-68 nei lavori per la chiesa parrocchiale di Castiglione in provincia di Chieti.

175. Al Calvitto fu, infatti, imposto con atto notarile del 1761 di sostituire i pezzi «non idonei» ovvero i «molti pezzi rappezzati» del portale misurato e collaudato dal Gioffredo. L'opera di riparazione doveva compiersi in circa quattro mesi. (A.S.L., notaio Giuseppe Cinquina di Vasto, 1761, cc. 134-136).

176. La scalinata originale è documentata nel disegno del prospetto della chiesa pubblicato in G. STRAPPORELLO, *La Patria. Geografia dell'Italia, Province di Aquila, Chieti, Teramo, Campobasso*, Torino 1899, p. 209.

177. BARTOLINI, *Delle tipologie*, cit., pp. 86-87.

178. Cfr. L. BARTOLINI SALIMBENI, *Un contributo al settecento aquilano: Giovan Francesco Leomporri architetto della Commenda di Malta*, in «Opus» n. 2 (1990), pp. 133-142.

179. ANTONINI, vol. II, pp. 142-143.

180. BENEDETTI, *L'architettura dell'epoca barocca*, cit. p. 293. Vedi anche L. VICARI - A.M.

NEGRINI, *La chiesa di S. Maria del Suffragio a L'Aquila e i suoi architetti*, in «Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria», 1967-1969.

181. BARTOLINI, *Delle tipologie*, cit., n. 153 p. 73.

182. IDEM, *Sviluppi dell'architettura*, cit., p. 324.

183. BATTISTELLA, *Note*, cit., p. 112.

184. BARTOLINI, *Sviluppi dell'architettura*, cit., p. 324.

185. BENEDETTI, *L'architettura dell'epoca barocca*, cit., p. 276.

186. La classificazione è introdotta in BENEDETTI, *L'architettura dell'epoca barocca*, cit., e ripresa ed ampliata in BARTOLINI, *Delle tipologie*, cit.

187. Nel gran numero di repliche di minore impegno spaziale, ricordiamo a titolo di esempio il S. Martino a Gagliano Aterno, la cui riedificazione del precedente impianto medievale, eseguita nel 1712, si richiama direttamente all'Annunziata sulmonese, con l'unica variante della cupola ovale ribassata mascherata all'esterno da un tiburio ottagonale.

188. Allo stesso criterio si ricollegano, nel corso del secolo, le chiese di S. Antonio a Pescina (prima metà del secolo), S. Marco a L'Aquila (1708-50), S. Agostino a Chieti (1718-47), S. Francesco a Celano (1735 c.), S. Domenico a Tocco Casauria (1740) e S. Francesco a Città S. Angelo (1741).

189. ANTONINI, cit., p. 281. Analoga organizzazione dello spazio troviamo nel Purgatorio di Lanciano (1717-37) o nel S. Nicola di Bari a Guardiagrele (1775).

190. Altri esempi simili e cioè non perfettamente formulati possono essere considerati il S. Francesco a Bucchianico (cupola cieca spostata verso il centro) e la SS. Annunziata a Penne (vano centrale a calotta in asse fra due campate simmetriche).

191. Lo stesso principio è applicato nelle due chiese di S. Bernardo a Città S. Angelo e a L'Aquila, nelle Matrici di Orsogna e di Collecervino e, in tono minore, nelle chiese intitolate a S. Antonio a Vasto, Giulianova e S. Omero.

192. Simile sistemazione della zona del capocroce è possibile riscontrare nella S. Croce di Bellante, nella parrocchiale di Caporciano e nella Matrice di S. Valentino in Abruzzo Citeriore.

193. Altri esempi di questo schema troviamo nel Carmine di Chieti, in S. Giovanni Battista a Carunchio, nel Carmine ed in S. Antonio a Pianella, in S. Maria Assunta a Castiglione Casauria, in S. Maria delle Grazie a Torre dei Passeri e, con minori analogie, in S. Maria a Graiano presso Fontecchio. Va detto poi che il tipo presenta ulteriori contrazioni in S. Maria Assunta ad Antrodoco e, con maggiore organicità, nel Carmine a Teramo ed ancor di più in S. Maria degli Angeli a Bisenti.

194. Tra i molti edifici che ripetono lo schema ricordiamo S. Eustachio a Tocco Casauria, del primo decennio del secolo, la cui riduzione dell'ampiezza delle arcate fa sì che le centrali, decisamente più ampie, conferiscano all'organismo un'impressione complessiva di centralità. Altre repliche dello schema, pur con le inevitabili variazioni, possono essere considerate la parrocchiale di S. Felice a Poggio Picenze, S. Flaviano a Barisciano (1733), S. Maria Assunta a Montereale (1745-50) e la vicina S. Maria in Pantanis, S. Giovanni a Castelvechio Subequo (1745-47), S. Gemma a Goriano Scoli, S. Maria Assunta a Castel di Ieri.

195. Simile schema viene adottato in numerosi edifici, tra cui ricordiamo S. Lorenzo a Beffi, S. Maria Assunta a Celenza, S. Maria del Borgo a Vittorito, S. Maria della Valle a Castel di Sangro, S. Maria Maggiore a Caramanico, S. Nicola a Cologna, S. Pietro a Vasto e S. Pietro a Loreto Aprutino.

196. La chiesa del Beato Andrea a Montereale è del 1726, la parrocchiale a Villa S. Angelo è del 1755-79, la S. Maria de Cryptis a Chieti può essere collocata tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del successivo.

197. Lo schema subisce una semplificazione e riduzione nella parrocchiale di S. Stefano a Civita d'Antino (1762), dove l'ovale viene trasformato in un ottagono allungato

intorno al quale si alternano ancora vani maggiori e minori.

198. Cfr. A. WHITE, *Svolgimenti settecenteschi a Paganica: la chiesa della Concezione e la villa dei duchi di Costanzo* in *Atti del XIX congresso*, cit., pp. 333-338.

199. BARTOLINI, *Delle tipologie*, cit., p. 84.

200. Nella stessa Penne la chiesa di S. Panfilo (1752), attribuita ad uno dei Piazzola ma completata dal pennese Pietro Francia, è ridotta ad un vano quadrato coperto da una calotta su pennacchi. Altri casi di pianta cruciforme allungata da campate sull'asse longitudinale sono la S. Reparata ad Atri (1741-58) ed il S. Martino a Corfinio (1753). Una particolare applicazione dello schema era poi nella chiesa francescana di S. Lorenzo a Manoppello in cui la pianta, a causa della contrazione dei bracci laterali, veniva ad assomigliare piuttosto ad un'aula biabsidata con cupola centrale e corte cappelle lungo l'asse trasversale. Analoghi risultati troviamo in S. Panfilo a Spoltore (1763), in S. Paolo a Bomba, nel S. Spirito di Teramo (1750), in S. Agnese e S. Caterina da Siena a L'Aquila, nell'Annunziata di Manoppello e nella cappella Clavola a Coppito.

201. Nella chiesa dell'Assunta a Palombaro e nella Matrice di Picciano lo schema a croce allungata viene ottenuto restringendo le campate laterali con le volte sovrastanti ed i vani di collegamento, determinando in ciò chiare similitudini con le esperienze di Rosato Rosati a Roma e Cosimo Fanzago a Napoli.

202. BARTOLINI, *Un contributo*, cit., p. 138.

203. Lo schema viene ripreso negli spazi centrali del Carmine a Cugnoli, frutto però di un completamento portato a compimento nella prima parte dell'Ottocento.

204. BARTOLINI, *Delle tipologie*, cit., p. 91.

205. F. SABATINI, *La regione degli Altipiani maggiori di Abruzzo*, Roccaraso 1960, p. 167 e segg.

206. Sull'argomento cfr. A. GHISETTI GIARVARIA, *Architetti e capomastri*, cit., pp. 217-224.

207. D.V. FUCINSE, *Gli interventi nella Cattedrale di Valva (1680-1971)*, Sulmona 1974, pp. 13-19.

208. Cfr. G. SABATINI, *Magistri ed altri lombardi in Pescocostanzo (Abruzzo) dal 1480 al 1732*, in «Archivio storico lombardo», LI (1924) e D.V. FUCINSE, *Francesco Ferradini. Il cantiere della Collegiata di Castel di Sangro (1695-1706)* in «Opus», I (1988), pp. 155-178.

209. Cfr. A. CHIAVERINI, *La Diocesi di Valva e Sulmona*, vol. VIII, Sulmona 1980. Nei lavori del 1715 Pianezza operò assieme a Pietro Fantoni.

210. Sui Fantoni cfr. MATTIOCCO-MARCONI, cit.,

211. Sulla figura di Leomporri oltre a BARTOLINI, *Un contributo*, cit., cfr. anche R. COLAPIETRA, *L'Aquila dell'Antinori*, cit., p. 809 e segg. e IDEM, *Spiritualità*, cit., p. 528.

212. BATTISTELLA, *Note*, cit., p. 148.

213. FURLANI, cit., pp. 166-167.

214. Cfr. L. DI VESTIA, *Penne Sacra*, Teramo 1923 e BENEDETTI, *L'architettura dell'epoca barocca*, cit., p. 304. Viene spesso annoverato tra i lombardi anche Girolamo Rizza, in realtà piemontese di Veglio, autore della ristrutturazione del S. Agostino di Chieti (1718-47).

215. BATTISTELLA, *Note*, cit., p. 116.

216. BENEDETTI, *L'architettura dell'epoca barocca*, cit., p. 288.

217. Cfr. L. LEFORINI, *Ascoli Piceno. L'architettura dai maestri vaganti ai Giosaffatti*, ivi 1973, pp. 134-167.

218. BENEDETTI, *L'architettura dell'epoca barocca*, cit., p. 288.

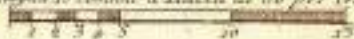
219. GHISETTI, *Architetti e capomastri*, cit., p. 220.

220. BENEDETTI, *L'architettura dell'epoca barocca*, cit., p. 304.

221. Al presente studio hanno collaborato Maria Grazia Rossi, Pina Flamini, Laura Ruscitti ed Anna D'Oca, che l'A. ringrazia con affetto.

*Finito di stampare nel mese di settembre 2000
dalla Tecnovaldue di Chieti Scalo
per conto della casa editrice Ediars di Pescara*

Scala di Miglia 15 comuni d'Italia di 60 per Grado



T
I
F
I
C
I
O
N
P
O
S
T
I
S



ABRUZZO
ULTERIORE, E CITERIORE
tratta dalle Carte
del Sig. Rizzzi Zamoni

Presso Antonio Zatta

VENEZIA.

1763



L'Istituto nazionale di studi crociani costituita legalmente nel 1991 con sede in Pescara e Salinola opera per il raggiungimento degli scopi statutari con il patrocinio della Regione Abruzzo. L'Istituto si ripropone l'approfondimento e l'aggiornamento degli studi sull'opera di Benedetto Croce, che ha suscitato un vitale rinnovamento nell'ambito della cultura filosofica, storica e letteraria del XX secolo. Per meglio perseguire questi scopi, sin dalla sua fondazione l'Istituto ha avviato una "Rassegna di studi crociani", in periodicità semestrale, giunta al suo 17° numero. Ha realizzato convegni di studi su *Croce e la cultura meridionale*, *Benedetto Croce a quarant'anni dalla morte*, *Croce scrittore e critico letterario*, *Croce filosofo*, *Croce storico*, *Omaggio a Raffaele Mattioli nel centenario della nascita*, *Le storie della letteratura italiana dal De Sanctis a oggi*, *Omaggio a Mario Sansone*, *Sui metodi attuali della critica letteraria. Il revisionismo storico*. L'Istituto promuove inoltre il Premio di Saggistica Benedetto Croce giunto alla sua 6ª edizione.

L. 70.000
€ 36.16