

Scheda: 1/1

[▶ Scheda Unimarc](#)
[▶ Scarico Unimarc](#)
[▶ Scheda Marc21](#)
[▶ Scarico Marc21](#)  
[▶ Export Endnote](#)
[▶ Export Refworks](#)
[▶ Citazioni](#)
[☆ Aggiungi a preferiti](#)
[▶ Permalink](#)

Livello bibliografico	Monografia
Tipo documento	Testo a stampa
Titolo	<b>Abruzzo sul tratturo magno : Borghi archeologia paesaggio architetture tradizioni arte transumanza / a cura di Letizia Ermini Pani</b>
Pubblicazione	Roma : Exorma, 2015
Descrizione fisica	478 p. : ill. ; 27 cm
Numeri	: [ISBN] 978-88-95688-48-0

Comprende

- [Il contesto geologico ambientale / Silvano Agostini](#) | Agostini, Silvano
- [Il paesaggio geografico / Ezio Burri](#) | Burri, Ezio
- [Le pietre da costruzione e decorative : il bacino aquilano / Silvano Agostini](#) | Agostini, Silvano
- [Lineamenti vegetazionali / Gianfranco Pirone ; Anna Rita Frattaroli](#) | Pirone, Gianfranco | Frattaroli, Anna Rita
- [I Vestini Cismontani / Vincenzo D'Ercole](#) | D'Ercole, Vincenzo <1952- >
- [Il Re di Aufinum : il guerriero di Capestrano e le sue armi / Vincenzo D'Ercole](#) | D'Ercole, Vincenzo <1952- >
- [Prodotti di lusso Vestini / Alberta Martellone](#) | Martellone, Alberta
- [Strade e storie amiterne : persistenze e discontinuita / Rosanna Tuteri](#) | Tuteri, Rosanna
- [Dalla città di Aveia a Forcona / Rosanna Tuteri](#) | Tuteri, Rosanna
- [Peltuinum : una città sul Tratturo Magno / Luisa Migliorati](#) | Migliorati, Luisa
- [Le tecniche murarie / Emanuela Ceccaroni](#) | Ceccaroni, Emanuela
- [Peltuinum e la transumanza / Alessandro Clementi](#) | Clementi, Alessandro
- [Il comprensorio di Peltuinum in eta romana / Emanuela Ceccaroni](#) | Ceccaroni, Emanuela
- [Il sistema stradale di epoca romana / Emanuela Ceccaroni](#) | Ceccaroni, Emanuela
- [Vie di terra e d'acqua / Maria Carla Somma](#) | Somma, Maria Carla
- [La fine dell'eta classica, l'inizio del Medioevo / Maria Carla Somma](#) | Somma, Maria Carla
- [Paesaggio del territorio amiterno / Marzia Tornese](#) | Tornese, Marzia
- [Luoghi e strutture del culto cristiano / Maria Carla Somma](#) | Somma, Maria Carla
- [Le grandi abbazie e la gestione del territorio / Alessandro Clementi](#) | Clementi, Alessandro
- [Costruire monasteri / Maurizio Ficari](#) | Ficari, Maurizio
- [Dai castelli la città / Fabio Redi](#) | Redi, Fabio
- [Il paesaggio dei tratturi attraverso la toponomastica / Stefano Del Lungo](#) | Del Lungo, Stefano
- [Scultura altomedievale / Sonia Antonelli](#) | Antonelli, Sonia
- [Scultura architettonica / Gaetano Curzi](#) | Curzi, Gaetano
- [Decorazione pittorica / Alessandro Tomei](#) | Tomei, Alessandro <1952- >
- [Statuaria lignea / Valeria Gambi](#) | Gambi, Valeria
- [Strade verdi e strutture pastorali / Fabio Redi](#) | Redi, Fabio
- [Case e città : materiali e tipologie / Claudio Varagnoli ; Lucia Serafini](#) | Varagnoli, Claudio | Serafini, Lucia



[Vai su Amazon](#)  
[Vai su AbeBooks](#)  
[Vai su IBS](#)

## Altri Cataloghi

Cataloghi disponibili  
(239.50)

Nuovo catalogo

Cataloghi storici

## Servizi

[Prestito e riproduzioni](#)

[Biblioteche SBN](#)

[Ricerche effettuate](#)

[Preferiti](#)

[Statistiche](#)



Licenza Attribuzione CC-BY 3.0

Condividi



## DECORAZIONE PITTORICA LUNGO IL TRATTURO MAGNO

È nei centri religiosi – urbani e suburbani – gravitanti attorno alla direttrice del Tratturo Magno che si disloca la maggior parte dei più importanti testi della pittura medievale abruzzese. È questo un dato di fatto che non può essere considerato accidentale, tutt'altro; esso si spiega essenzialmente con la nascita di importanti insediamenti monastici, soprattutto benedettini – ma a partire dal XIII secolo anche francescani e cistercensi –, lungo il percorso della transumanza. Vi transitavano non solo greggi, ma anche gli uomini, le idee e soprattutto le forme e i rituali della devozione religiosa che necessitava di quelli che potremmo definire luoghi dello spirito, altrettanto importanti per l'uomo del medioevo dei luoghi in cui trovare rifugio dalle intemperie o cibo per rifocillarsi. Le comunità religiose lungo le vie di commercio e di pellegrinaggio garantivano infatti assistenza ai viandanti, fornendo sia aiuti materiali sia conforto spirituale. Non stupisce quindi che la direttrice viaria del Tratturo Magno sia affiancata, letteralmente, a intervalli più o meno regolari, da fondazioni monastiche che giocarono un ruolo cruciale nella storia dell'Abruzzo medievale, anche dal punto di vista della cultura artistica.

A riprova di ciò, una delle più antiche testimonianze pittoriche del territorio aquilano si trova proprio in un importante luogo di culto, nel borgo di San Vittorino, attualmente frazione del comune dell'Aquila. Prima di parlare di queste precoci testimonianze si dovrà però premettere una considerazione di carattere generale. Nel suo complesso, nell'area di cui ci occupiamo la pittura sembra riflettere in modo abbastanza fedele le vicende storiche. Per i primi secoli del medioevo, vale a dire fin verso l'XI, scarsissime, anzi quasi inesistenti, sono infatti le opere conservatesi in forme e dimensioni valutabili in senso lato e atte a restituire un contesto minimamente ampio. Ciò che rimane appare come un tessuto largamente lacerato e sopravvissuto in frammenti, spesso senza legami profondi tra loro e in più di un caso completamente decontestualizzati.

Ma torniamo a San Vittorino, che sorge nel comprensorio dell'antica *Amiternum*, città fondata dai Sabini e sviluppatasi in età romana, dove nell'86 a.C. nacque lo storico Sallustio. Qui, al di sotto della chiesa dedicata a San Michele Arcangelo, databile all'XI secolo, si trova un complesso catacombale risalente al IV o V secolo dell'era cristiana, di fatto il più antico sito martiriale dell'Abruzzo, la cui posizione non coincide con la zona presbiteriale dell'edificio di culto, come quasi sempre si verifica in complessi di questo tipo.

Vi rimangono, nella camera sepolcrale del martire, scarsi ma interessanti lacerti di una decorazione geometrica campita in rosso su fondo bianco, la cui formulazione si colloca nel solco di una sostanziale continuità con l'ornamentazione parietale romana tardoantica; essi sembrano infatti databili alla fase iniziale di sviluppo del culto del santo vescovo Vittorino e al conseguente ampliamento dell'area cimiteriale, nel corso del IV-V secolo.

Nell'intradosso dell'arco trionfale dell'edificio superiore si trova inoltre una serie di sante entro clipei bordati di rosso e campiti su fondo ocra, di elevata qualità e di schietta intonazione bizantineggiante. Da mettere in evidenza è la scelta di raffigurare solo immagini femminili, adorne di gioielli con perle, certo dovuta a ragioni liturgiche e devozionali, come all'inizio dell'VIII secolo era avvenuto a Roma nei mosaici all'ingresso del sacello di San Zenone a Santa Prassede.

Nei secoli che vanno dall'XI al XIII le fondazioni benedettine presenti lungo la direttrice del Tratturo Magno svolgono indubbiamente un ruolo strategico per lo sviluppo non solo religioso, ma anche sociale ed economico, con rapporti strettissimi di dipendenza dalle tre grandi abbazie dell'Italia centromeridionale, Montecassino innanzitutto, ma anche San Vincenzo al Volturno e Farfa. Tra le dipendenze di questi tre grandi centri, particolare importanza ebbe il cenobio che sorgeva presso l'abitato di Capistrano, di cui oggi rimangono solo la chiesa di San Pietro *ad Oratorium* e scarsissimi resti di altre costruzioni. L'edificio, che sorge isolato in un bosco, e il convento furono fondati, secondo la tradizione, dal re longobardo Desiderio, nella seconda metà dell'VIII secolo; ne dà notizia il *Chronicon Vulturense* (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Barb. Lat. 2724), prodotto fra il 1115 e il 1130 nello *scriptorium* dell'abbazia di San Vincenzo al Volturno, da cui dipendeva il monastero di San Pietro in Trita (questo il nome originario del sito). Lo stesso manoscritto riporta anche una bolla di conferma del possesso del monastero da parte del cenobio vulturense promulgata da papa Stefano II (752-757) nel terzo anno del suo pontificato, attestandone quindi l'esistenza da prima del regno di Desiderio (757-774). Della leggendaria fondazione desideriana, senza alcun dubbio considerata autorevole se non mitica, dà solenne testimonianza anche un'iscrizione incisa sull'architrave del portale, che così recita: «*A Rege Desiderio fundata milleno centeno renovata*».

Gli affreschi conservati all'interno di San Pietro *ad Oratorium* costituiscono senza dubbio la più importante testimonianza della pittura abruzzese in età romanica giunta sino a noi; essi si trovano nella zona presbiteriale e mostrano, al sommo dell'arcone absidale, una monumentale immagine del Cristo in trono benedicente alla greca, che reca nella mano sinistra il libro con la scritta «*Ego sum primus et novissimus*»; ai lati sono presenti i simboli degli evangelisti e due serafini, mentre nel registro inferiore sono collocati simmetricamente i vegliardi dell'Apocalisse, la cui disposizione curvilinea segue il profilo dell'arco, con qualche evidente difficoltà nella disposizione delle figure; scendendo verso il piedritto, infatti, i personaggi perdono progressivamente i loro corpi, e infine rimangono solo le teste. Anche il trono del Cristo, evidentemente sovradimensionato, presenta analoghe difficoltà; deborda infatti oltre il margine inferiore del registro coprendo in parte con il suppedaneo il fascione ornamentale dipinto sull'estradosso dell'arco. Questo è costituito da un girale vegetale interrotto alla sommità dalla mano benedicente dell'Eterno racchiusa entro un clipeo, mentre un altro girale corre nel sottarco, anch'esso interrotto al sommo da un clipeo con un uccello nimbato, la colomba dello Spirito Santo.

Ciò che rimane della composizione nel catino dell'abside è molto danneggiato; doveva forse esservi di nuovo una *Maiestas Domini* con ai lati i santi Pietro e Paolo o, in alternativa, una Madonna Regina, tema che sarà molto diffuso in Abruzzo, soprattutto nel Duecento, nella pittura su muro e su tavola. Nell'emiciclo invece, ancora discretamente leggibili, si conservano sei figure di santi con in mano un codice, all'interno di arcatelle sostenute da colonne tortili, rudentate e scanalate. La specificità stilistica degli affreschi si fonda su una sostanziale assenza di modellato plastico, su una resa dei panneggi in termini di essenziale grafismo e su una monumentale staticità iconica, dai tratti un po' approssimativi; qualche accenno di notazione naturalistica, di memoria tardoantica, può essere rilevato nell'ornamentazione fogliacea dei capitelli dipinti sui piedritti dell'arco absidale o nei simboli degli evangelisti, resi più dinamici e plastici dal trattamento delle ali spiegate e da qualche tratto chiaroscurale nella resa anatomica.

La datazione del ciclo, nelle varie ipotesi critiche, oscilla tra il 1100 riportato dall'iscrizione sul portale all'ultimo quarto del secolo, con rimandi più o meno diretti, che spaziano dalle miniature ottoniane della scuola di Ratisbona agli affreschi desideriani di Sant'Angelo *in Formis*, a cicli romani e laziali, come quello di Santa Maria Nuova al Foro Romano. Non v'è alcun dubbio sul fatto che l'impianto iconografico di arco e abside di San Pietro *ad Oratorium*, incentrato sull'apparizione del Cristo e sui temi apocalittici, sia derivato dai programmi absidali romani, giunti nell'aquilano forse attraverso la mediazione di Montecassino e di Sant'Angelo *in Formis*, che a partire dal terzo quarto dell'XI secolo divennero



◀ CAPESTRANO – Chiesa di San Pietro *ad Oratorium*. Il Cristo in trono benedicente sopra l'arco absidale con, ai lati, i simboli degli evangelisti e due serafini. Nel registro inferiore i vegliardi dell'apocalisse e, sull'estradosso, un girale vegetale. La composizione all'interno del catino absidale è molto danneggiata, mentre subito sotto, nell'emiciclo, sono ancora abbastanza leggibili sei figure di santi.



▲ CAPESTRANO – Chiesa di San Pietro *ad Oratorium*. L'affresco nella lunetta del portale, raffigurante un pontefice che regge due cartigli, è databile alla metà del secondo decennio del XII sec.

▼ SAN VITTORINO – Chiesa di San Michele Arcangelo, XI sec. La serie di sante entro clipei bordati di rosso e campiti su fondo ocre nell'intradosso dell'arco trionfale dell'edificio superiore.



BOMINACO – Oratorio di San Pellegrino.

Le pareti e la volta sono completamente rivestite di affreschi, con scene dell'infanzia e della passione di Cristo, figure di santi e profeti, il Giudizio universale, storie di san Pellegrino e un calendario monastico di impostazione romana.



▲ BOMINACO – Oratorio di San Pellegrino. Una delle allegorie dei mesi del calendario monastico.



BOMINACO – Oratorio di San Pellegrino. Al di sopra del piccolo rosone sul muro occidentale, l'iscrizione inserita nella muratura indica un'origine "carolingia" della fondazione dell'edificio e attribuisce all'abate Teodino l'opera di rinnovamento.

punti di riferimento autorevolissimi per la decorazione degli edifici religiosi centro-meridionali.

Nella chiesa di Capestrano, però, tale modello appare reso in termini più essenziali e con più di qualche corsività compositiva e stilistica. Di recente sono stati proposti interessanti confronti con le miniature del già ricordato *Chronicon Vulturense*, soprattutto per quanto riguarda il trattamento dei panneggi e la disposizione delle figure all'interno di archi le cui caratteristiche ornamentali e le cui colonne di sostegno presentano più di una somiglianza con gli affreschi, così come si verifica anche per l'ornamentazione fitomorfa di alcune iniziali, accostabile ai girali vegetali che percorrono l'estradosso e l'intradosso dell'arco absidale.

Grazie a questi elementi e, non ultimo per importanza, al collegamento istituito con un breve di Pasquale II, datato 1117, che riporta la notizia di un rinnovamento della chiesa, della sua consacrazione e della conferma di tutti i precedenti privilegi del monastero e soprattutto ne ribadisce la dipendenza dalla Curia romana, appare verosimile poter considerare gli affreschi eseguiti intorno alla metà del secondo decennio del XII secolo; alla stessa fase di rinnovamento si dovrebbe l'affresco nella lunetta del portale raffigurante un pontefice che regge due cartigli.

A pochi chilometri dall'Aquila sorge il complesso di Santa Giusta a Bazzano, edificio di grande importanza architettonica che contiene al suo interno una stratificazione di pitture murali che giungono sino alla fine del Trecento. La sua storia è piuttosto complessa e ha origine in età paleocristiana, tra III e IV secolo, quando sul luogo del martirio della vergine Giusta sorse un edificio di culto a lei intitolato, con ampi ambienti ipogei. Esso fu sicuramente rimaneggiato nel corso dell'alto medioevo, come testimoniano numerosi frammenti di scultura dell'VIII-IX secolo e la sua vicenda, per il periodo che ci riguarda, dovette concludersi nei primi decenni del Duecento, quando venne costruita la chiesa attuale; due epigrafi, una collocata sull'ultima arcata destra prima dell'area presbiteriale, l'altra all'estremità destra dell'architrave del portale, forniscono importanti termini cronologici. La prima riporta infatti l'anno 1218, che potrebbe essere quello di conclusione di una fase costruttiva, mentre la seconda fa riferimento al 1238, che potrebbe essere l'anno di costruzione della facciata, dalla caratteristica terminazione rettilinea, uno degli incunaboli di questa specifica tipologia architettonica tanto diffusa nell'aquilano. In facciata, appunto, nella lunetta del portale, appaiono resti, gravemente deteriorati, forse di una *Deesis*.

All'interno sono presenti affreschi del primissimo Duecento che formano, lungo la navata, sulla destra un fregio diviso in cinque riquadri in cui sono raffigurati, nel primo a partire dall'abside, una Madonna in trono con il Bambino, due angeli e, alla base del trono, una figurina di donatore inginocchiato; negli altri sono presenti diverse immagini di santi e sante e, forse, una scena di martirio quasi inte-



ramente scomparsa. Al di sopra dei pannelli, delimitati da una cornicetta a merli scalinati e fascette in rosso, verde e ocra, corre un fregio con un girale vegetale stilizzato, su fondo ocra a puntini rossi.

La figura della Vergine è resa in termini di rigorosa frontalità, così come frontale è il Bambino seduto sulle sue ginocchia, il quale con la mano destra regge un cartiglio. I lineamenti della Vergine, segnati da spessi contorni scuri, sono decisamente inespressivi, attoniti, privi di quelle intensità iconiche che segnano le analoghe e coeve opere di derivazione orientale. Questo aspetto, unitamente alla piattezza del modellato e a una rilevante schematicità di tratto nei panneggi, rende ipotizzabile un'esecuzione da parte di maestranze locali e suggerisce una possibile datazione ai primi anni del XIII secolo, entro cioè quell'anno 1218 riportato dall'iscrizione sull'ultima arcata destra prima dell'area presbiteriale, in corrispondenza appunto di questi murali. La loro natura devozionale e la committenza certamente laica e privata sono attestate dalla presenza della figurina inginocchiata di un committente, appunto, nel lato sinistro del pannello della Vergine; anche i due santi nel pannello adiacente, in effetti, sono accompagnati da laici raffigurati in scala ridottissima, in atto di offrire ai sacri personaggi quello che sembra essere un cero votivo. Prende così qualche consistenza l'ipotesi di un'esecuzione da parte di pittori operanti sul territorio al servizio di committenti privati, dalle limitate disponibilità economiche; pittori che dovevano forse avere a disposizione qualche modello iconico più antico – non importa se eseguito su tavola o su muro – rivestito di una certa *auctoritas* iconografica e religiosa, da riprodurre su richiesta. Questo spiegherebbe, inoltre, l'evidente arcaismo dell'immagine, contrastante con alcuni aspetti decorativi difficilmente arretrabili al XII secolo. Altri brani assai problematici, per il precario stato di conservazione o per i pesanti rimaneggiamenti subiti, sono presenti nella chiesa di Santa Giusta; è il caso di una composizione con il busto di Cristo tra i santi Giovanni Battista ed Evangelista, nella lunetta del portale in controfacciata, che mostra caratteri formali abbastanza contigui al fregio di cui si è appena detto e nel contempo sembra diversa dal corrispondente affresco all'esterno. Rispetto ai pannelli con la Vergine e i santi della navata, paiono qui accentuarsi i rapporti con la *koinè* bizantineggiante dell'Italia meridionale tra XII e XIII secolo, soprattutto per quanto riguarda la fissità ieratica dei volti, i loro tratti più forti e la distribuzione a ciocche regolari delle capigliature. Al secolo XIV va invece datato il ciclo dedicato al martirio della santa eponima, verosimilmente eseguito in occasione di una ripresa del culto di Santa Giusta, conseguente a un miracoloso ritrovamento dei suoi resti e di quelli di altri santi nel 1330 a opera del vescovo Angelo Acciaiuoli. Si tratta di un gruppo di affreschi caratterizzati da una notevole vivacità narrativa e stilisticamente segnati dalla prevalenza degli elementi linearistici, con una relati-

vamente scarsa attenzione al modellato plastico. Certamente opera di maestranze locali, questi murali riflettono con semplicità modelli più colti, la cui origine è difficilmente individuabile, stante la frammentarietà del tessuto figurativo giunto sino a noi. Forse qui si possono individuare i prodromi di un linguaggio tipicamente territoriale le cui prime manifestazioni, di ben più alta fattura, possono essere individuate nei cantieri di San Pellegrino a Bominaco e di Santa Maria *ad Cryptas* di Fossa, di cui si tratterà di seguito.

Il contesto politico, sociale e figurativo dell'Abruzzo subisce, poco dopo la metà del XIII secolo, un radicale mutamento, coincidente con il declino del potere degli Hohenstaufen nel regno meridionale e in Abruzzo in particolare. Tale declino, di fatto, ebbe inizio nel 1250 con la morte di Federico II a cui succedette il figlio Manfredi, incoronato re di Sicilia nel 1258 e prematuramente morto, nel 1266, nel corso della battaglia di Benevento contro le truppe angioine. La breve stagione di Corradino di Svevia – succeduto allo zio Manfredi appena sedicenne –, e con essa quella del dominio svevo, ebbe termine proprio in Abruzzo con la battaglia di Tagliacozzo o dei Campi Palentini, combattuta il 23 agosto 1268, che portò alla cattura del giovane re, di lì a due mesi decapitato a Napoli.

L'investitura al trono di Sicilia di Carlo I d'Angiò (28 giugno 1265) e la presa del potere da parte dei vincitori francesi ebbero conseguenze relevantissime sull'identità culturale – e non solo – della regione; l'insediamento di una classe dirigente francese e le iniziative in campo artistico promosse dal sovrano impressero una svolta stilistica netta, segnata da evidenti aperture dell'arte abruzzese verso la cultura figurativa del mondo gotico, soprattutto francese.

In quegli anni cruciali di cambiamento si colloca la più importante testimonianza della pittura medioduecentesca lungo la direttrice del Tratturo Magno, vale a dire il ciclo affrescato dell'oratorio di San Pellegrino, piccolo edificio facente parte del complesso abbaziale benedettino di Bominaco, paesino nella Piana di Navelli, circa 30 chilometri a est dell'Aquila: un'opera che di fatto inaugura la stagione più vitale della pittura abruzzese e che svolgerà un ruolo di riferimento per le varie botteghe di pittori attivi nel territorio fino agli inizi del Quattrocento.

L'insediamento di Bominaco, nei documenti antichi ricordato con il toponimo di *Momenacus*, nel territorio della diocesi di Valva, è attestato sin dal 1001, stando a una notizia riportata nel *Chronicon Farfense*, che sembra però suggerire un'origine più antica. L'oratorio si presenta come una piccola struttura ad aula unica, preceduta da un semplice portichetto, coperta da una volta a botte archiacuta intervallata da archi trasversali poggianti su pilastri; l'ambiente è concluso da un'area presbiteriale – dove si trova anche un altro ingresso in origine riservato ai religiosi – introdotta da due transenne decorate da una pistrice e da un grifo a basorilievo. Proprio su queste transenne, lungo il margine superiore corre un'iscri-

zione da cui è possibile ricavare un importante ancoraggio cronologico anche per la decorazione del ciclo di affreschi. Vi si legge infatti su quella di sinistra: «*H. DOMUS A REGE CAROLO FUIT EDIFICATA ADQ P ABBATEM TEODINUM STAT RENOVATA*», mentre, su quella a destra: «*CURREBA [...] NNI DNI TUC MILLE CC ET SEXAGINTA TRES. LECTO [...] DICITO GENT [...]*». Un'altra iscrizione, di analogo tenore e dal testo quasi identico, è inserita nella muratura al di sopra del rosone sul muro occidentale dell'oratorio; la reiterazione nelle due epigrafi dell'affermazione delle mitiche origini "carolingie" della fondazione e dell'opera di rinnovamento promossa dall'abate Teodino sembra trovare una spiegazione nel fatto che una di esse è rivolta verso il complesso monastico, essendo posta, infatti, sopra la porta usata dai monaci per entrare nell'oratorio, mentre l'altra, all'interno, è rivolta verso lo spazio per i laici.

Il 1263, dunque, data che ritorna in ambedue le iscrizioni, costituisce un importante punto di riferimento per l'esecuzione degli affreschi; siamo peraltro negli anni immediatamente precedenti all'affermarsi del potere angioino nella regione. E i murali di Bominaco sono già segnati, sia pure marginalmente, dalla temperie gotica nella sua declinazione sveva, o meglio federiciana, che vi appare ben riconoscibile.

L'apparato pittorico riveste interamente le pareti e la volta del piccolo oratorio con storie dell'infanzia e della passione di Cristo, figure di profeti e santi – tra cui un gigantesco san Cristoforo con il Bambino e un san Francesco in controfacciata –, il Giudizio universale, storie di san Pellegrino, forse un breve ciclo su Carlo Magno, e con uno splendido calendario monastico dipinto di sostanziale impostazione romana, accompagnato dalle immagini allegoriche dei mesi. Doveva poi essere presente anche qualche scena veterotestamentaria, là dove l'intonaco è andato interamente perduto.

Davvero singolare è la successione delle scene e dei cicli, che ha un andamento assai frammentato e apparentemente casuale in alcune sequenze; la distribuzione dei soggetti risponde innanzitutto alla suddivisione dell'oratorio tra navata e presbiterio, scandita dall'inserimento dei plutei, in prossimità dei quali si trovano sulle pareti le raffigurazioni di chierici e laici e di uomini e angeli che sottolineano la distinzione tra i due ordini, suggerendo in questa ripartizione la supremazia del clero cui, attraverso la decorazione, viene attribuito il controllo del tempo e delle Scritture. Questa sorta di diaframma viene tuttavia scavalcato dal ciclo neotestamentario che dalla navata stabilisce un parallelo tra l'immagine corporea di Cristo e la presenza eucaristica sull'altare, sacralizzato dalle reliquie di san Pellegrino la cui storia è raffigurata pure nella nave all'attacco della volta.

Oltre a questo asse longitudinale si può tuttavia cogliere anche una sorta di polarizzazione dei muri d'ambito, determinata dalla presenza nel coro del Paradiso a destra e dell'Inferno a sinistra, mentre i lati brevi rispettivamente insistono sul

valore simbolico della porta ed enfatizzano le celebrazioni svolte sull'altare, contribuendo in tal modo alla funzionalità dell'edificio di culto, cui concorrono anche elementi emozionali come la ricchezza della gamma cromatica dell'intervento pittorico che, rivestendo l'intero edificio, lo trasfigura, analogamente alla liturgia che conduce il fedele dalla sfera terrestre a quella celeste.

Diverse furono le mani, forse anche con percorsi di formazione in parte divergenti, che eseguirono il complesso della decorazione dell'oratorio di San Pellegrino, ma l'esistenza di un vero e proprio "linguaggio di cantiere" ~~rende questa decorazione~~ completamente omogenea dal punto di vista figurativo, anche grazie all'uso di un tessuto connettivo ornamentale che unisce le varie scene e immagini mediante un repertorio assai variegato e fantasioso di elementi decorativi aniconici, geometrici e fitomorfi; motivi che trovano confronti stringenti con diversi cicli centroitaliani, in particolare laziali. Il pittore cui si devono le storie della Passione, per esempio, mostra modi più colti e aggiornati rispetto agli altri frescantì, nei confronti dei quali dovette forse svolgere una certa *leadership*. Egli costruisce volumi più saldi e compatti, soprattutto nelle figure umane, pur evitando di porsi il problema di una resa in profondità dei piani anche approssimativa, come è particolarmente evidente nel gruppo degli armati nella scena con la cattura di Cristo.

Nelle sue composizioni i vari elementi si sovrappongono o si giustappungono senza una precisa e univoca organizzazione dello spazio, costruendo però una narrazione dai caratteri intensamente comunicativi, capaci di descrivere con immediatezza e vivacità gli episodi della storia sacra. Ciò appare chiaramente, per esempio, nella flagellazione di Cristo, dove la colonna si sovrappone alla cornice decorativa, come pure le figure degli aguzzini; la composizione è però armonica e vivace, segnata da una conoscenza, più che epidermica, di modelli gotici; ne è prova evidente il modulo allungato della figura del Salvatore che sembra rimandare a prodotti pittorici francesi. La scena della deposizione dalla croce presenta dal punto di vista compositivo e formale elementi analoghi a quelli della flagellazione, con in più il particolare, non proprio usuale in pittura, della croce a Y, schema adottato in quello stesso giro di anni da Nicola Pisano nel pergamo del duomo di Siena, portato a compimento nel 1268, e dall'ignoto frescante che eseguì i murali scoperti pochi anni or sono nei sotterranei dello stesso duomo. La forma a Y della croce è peraltro frequente nei crocifissi scolpiti in legno del tipo cosiddetto "gotico doloso", e sicuramente non deve essere una coincidenza il fatto che proprio in Abruzzo questa particolare categoria di sculture in legno abbia conosciuto una notevole diffusione.

Il punto di partenza fondamentale per la contestualizzazione dei murali di Bominaco sembra però essere la pittura romana della prima metà del Duecento. Il contatto dei murali di Bominaco anche con il mondo bizantino, aggettivo qui usato nella

sua accezione più vasta, è riscontrabile soprattutto in alcuni aspetti iconografici di scene come la deposizione di Cristo nel sepolcro, per esempio, o come Cristo in trono tra i santi Pietro, Paolo e Giovanni. Dal punto di vista strettamente stilistico la Roma che sembra fungere da punto di riferimento privilegiato per i frescantì di Bominaco è però piuttosto diversa da quella dei primi quattro decenni del Duecento; scoperte relativamente recenti consentono infatti di aprire nuovi percorsi interpretativi in tal senso. Circa un decennio or sono, nel monastero romano dei Santi Quattro Coronati, nell'area del colle Celio, sono stati riportati alla luce importanti dipinti murali che, *in primis*, hanno radicalmente mutato le nostre conoscenze sulla pittura romana dei primi decenni del Duecento, e che, in seconda battuta, hanno anche importanti ricadute sull'analisi degli affreschi di cui ci occupiamo. Si tratta del ciclo della cosiddetta "aula gotica", o meglio dei cicli, dal momento che lungo le pareti e nelle volte di questo ambiente si svolge un programma iconografico, a carattere essenzialmente profano, di notevole complessità, che, in sintesi, comprende uno splendido calendario con le raffigurazioni allegoriche dei mesi, le arti liberali, le stagioni, lo zodiaco con un paesaggio marino, le virtù, il Sole, la Luna e varie altre figure allegoriche. In questo complesso pittorico, l'antico, mai del tutto scomparso dal contesto figurativo dell'Urbe, riemerge con straordinario vigore, sia sul piano della scelta dei soggetti sia su quello del trattamento stilistico. Negli affreschi in questione si riconoscono i modi di una maestranza già da oltre un secolo oggetto di attenzione da parte della critica, quella facente capo al cosiddetto Terzo maestro di Anagni, attiva appunto nella cripta del duomo della cittadina laziale.

Non tutti i pittori attivi a Bominaco sono però ugualmente partecipi di questo classicismo così avanzato. Il gruppo di frescantì che esegue alcune delle storie cristologiche, infatti, parla una lingua decisamente più tradizionale; lo vediamo, per esempio, in scene come l'adorazione dei Magi, la presentazione al Tempio, l'entrata in Gerusalemme, il tradimento e il bacio di Giuda, dove i panneggi sono trattati in termini più schematici, con grandi pieghe circolari segnate da pesanti linee di contorno, e i corpi dei personaggi mostrano evidenti approssimazioni proporzionali.

Un fare più sciolto e dinamico, verrebbe da dire più "gotico", segna le storie di san Pellegrino, soprattutto la scena con il martirio di una santa e quella con il martirio del santo eponimo, ma anche nei riquadri che le sovrastano, dove sono raffigurati la natività e l'annuncio ai pastori. Il maestro cui spettano alcune scene dell'infanzia di Cristo ha invece modi compositivi e coloristici più essenziali, come appare evidente, per esempio, nell'annunciazione, nella visitazione e nell'adorazione dei Magi, dove architetture semplificate e di chiara intonazione bizantina fanno da quinte ai personaggi della storia sacra.



Fossa – Chiesa di Santa Maria *ad Cryptas*. Sulla parete sinistra è presente un breve ciclo con storie della Vergine, risultato del **ripristino** avvenuto a seguito del terremoto del 1349.



Fossa – Chiesa di Santa Maria *ad Cryptas*. Il ciclo di affreschi del settore absidale raffigura i cicli della Genesi, della passione e, probabilmente, dell'infanzia di Cristo, come suggerisce l'adorazione dei Magi, l'unica scena sopravvissuta.



Il collegamento con Roma, si fa, se possibile, ancora più stringente nel calendario, sia sul piano stilistico sia su quello iconografico. Il calendario di Bominaco, al pari di quello dell'aula gotica ai Santi Quattro Coronati, è ricchissimo di richiami al repertorio classico; a partire dalla splendida figura dello Spinario, a simboleggiare il mese di marzo. In Abruzzo la citazione classica è ancora più fedele che a Roma; nel primo caso, infatti, il giovane è effettivamente intento a togliersi una spina dal piede, mentre nel secondo la gamba del personaggio è interamente distesa verso una servente che provvede all'operazione. Se da un lato appare difficile identificare una formazione univoca per i frescati di Bominaco – e si dovrà quindi necessariamente utilizzare il termine “eclettismo”, senza alcuna connotazione riduttiva, per cercare di definire la loro lingua pittorica –, dall'altro si può affermare con decisione che i dipinti da loro lasciati sulle pareti dell'oratorio di San Pellegrino rappresentano una vera e propria svolta nel panorama figurativo abruzzese.

Essi costituiscono, infatti, un originale punto di confluenza tra diverse esperienze allogene e segnano la partenza di una tendenza stilistica territoriale – potremmo anche parlare di “scuola” – che si addentrerà ben avanti nel corso del secolo successivo, trasformandosi, sì, ma anche mantenendo caratteri propri, ben riconoscibili addirittura fino al primo Quattrocento, così sintetizzabili: un'accentuata ma ingenua resa espressiva dei volti, una sistematica piattezza di modellato, una caratteristica maniera di costruzione dello spazio pittorico, con architetture dal sapore arcaicizzante e assai semplificate dal punto di vista tridimensionale.

Un altro ciclo realizzato a pochi chilometri da Bominaco, nella chiesa di Santa Maria *ad Cryptas*, è opera di un'ulteriore bottega, molto probabilmente costituita da maestri che ebbero nella decorazione dell'oratorio di San Pellegrino il proprio punto di riferimento privilegiato. Non si hanno notizie certe sulla fondazione dell'edificio, che viene fatta risalire al X o all'XI secolo, come testimoniato dalla cripta sottostante l'attuale aula; questa venne invece eretta nella seconda metà del Duecento e mostra evidenti elementi di schietta origine cistercense – borgognona specificamente – come per esempio i capitelli a *crochet* e i profili dei costoloni; un'elegante abside a terminazione rettilinea, anch'essa di evidente intonazione cistercense, conclude l'edificio.

Anche nel caso degli affreschi di Santa Maria *ad Cryptas* conosciamo l'identità del committente, che vi è ritratto insieme alla famiglia. Un'iscrizione di non facile lettura sembra renderlo identificabile con Morel de Saours, feudatario francese di Ocre, dove, nel monastero cistercense di Santo Spirito, si trovano testimonianze pittoriche attribuibili alla stessa maestranza e con tutta probabilità alla stessa committenza. Gli affreschi di Santa Maria *ad Cryptas* derivano sul piano iconografico da quelli di San Pellegrino a Bominaco, rispetto ai quali mostrano però un maggiore ordine nella disposizione delle scene. Tre sono i cicli principali: quello della

Genesi, che ha inizio nel settore destro dell'abside e prosegue sulla adiacente parete dell'aula, sviluppato su tre registri. A seguire, forse le perdute scene dell'infanzia di Cristo, di cui sopravvive solo l'adorazione dei Magi, e quelle della passione, meglio conservate, che si snodano sui tre lati dell'abside nel registro inferiore. Al centro dell'abside è presente una grande crocifissione, sulla destra della quale si trova il pannello con il donatore e i dieci membri della sua famiglia, sormontato da quello con la deposizione di Cristo nel sepolcro. Sulla parete destra dell'aula sopravvive il secondo semestre di un calendario, esemplato chiaramente su quello di Bominaco, e che ci consente di completare idealmente l'aspetto del prototipo. In controfacciata, come da tradizione, campeggia un grande Giudizio finale articolato su cinque registri, con il Cristo in trono, la *Deesis*, gli angeli, gli apostoli stanti, i dannati e gli eletti, la resurrezione dei morti che escono dai sepolcri e l'arcangelo Michele che pesa le anime. Inoltre, sparse per le pareti, compaiono numerose immagini singole: nell'abside un Cristo Pantocratore tra santi, ai lati del vano absidale una Vergine allattante, sulla destra, e ~~la già ricordata~~ Maria Regina sulla sinistra. Sulle pareti, inoltre, si trovano teorie di santi e due figure di santi cavalieri, uno certamente san Giorgio e l'altro probabilmente identificabile con san Mena, venerato soprattutto nell'Egitto copto e forse allusione a imprese militari in Oriente. I murali di Santa Maria *ad Cryptas* mostrano senza dubbio una minore accuratezza nell'esecuzione, modi più corsivi e ulteriori approssimazioni formali rispetto a quelli di Bominaco, che pure ne costituiscono l'ovvio precedente, collocandosi però a pieno titolo nella corrente inaugurata, si potrebbe dire, da questi ultimi.

Un breve ciclo con storie della Vergine sulla parete sinistra della chiesa, risultato di un ripristino reso necessario dopo il terremoto del 1349 che colpì l'area, mostra un linguaggio che guarda diverse fonti, senesi e umbre in particolare, ma anche napoletane. Punto di riferimento dovettero forse essere gli affreschi dei tre vani inferiori del sacro speco di Subiaco, opera della bottega del pittore Meo da Siena. Nella chiesa era conservata, fino al suo trasferimento nel Museo Nazionale d'Abruzzo all'Aquila, anche una tavola raffigurante la Madonna in trono che allatta il Bambino, la cui composizione è completata da due pannelli laterali recanti frammenti assai compromessi di storie cristologiche. L'opera è firmata dal pittore Gentile da Rocca, che vi appose anche la data 1283: «A(nno). D(omini). MCC. Octogesimo. III. Gentile. d(e). Rocca. me. pi(nxit)».

Il nome e la data presenti sulla tavola, la cui lettura stilistica è peraltro resa difficile da una situazione conservativa piuttosto compromessa, sono stati spesso utilizzati un po' troppo semplicisticamente per dare una paternità al ciclo e una datazione a quello di Santa Maria *ad Cryptas*. L'attività di questo maestro sembra documentata tra il 1271 e il 1294: estremi cronologici che si fondano il primo su



un atto rogato nella chiesa di Santa Maria della Plebe nella diocesi di Chieti, in cui compare come testimone un «*Magister Gentilis pictor*», il secondo su una notizia presente in un codice quattrocentesco con la vita di Celestino V.

Nelle campagne di Prata d'Ansidonia, presso le rovine di *Peltuinum*, antica città vestina ricostruita dai Romani forse intorno al I secolo d.C., sorge isolata la chiesa di San Paolo. Si tratta di una fondazione della prima metà del XII secolo, rinnovata e ampliata verso la metà del Duecento, la cui icnografia è caratterizzata dalla particolare terminazione rettilinea del capocroce privo di abside, che conferisce alla pianta un andamento a T. La presenza di diversi frammenti di sculture di età alto-medievale inseriti nel parato murario porta a ipotizzare l'esistenza di un più antico edificio risalente all'VIII o al IX secolo. All'interno, la parete destra è articolata con quattro arcature cieche a tutto sesto, poggianti su lesene, che formano lunettoni. Nel primo, quello accanto alla controfacciata, sono affrescate quattro figure di santi: due vescovi, san Paolo e un altro santo. Ai bordi del lunettone, sulla destra e sulla sinistra sono poi raffigurati simmetricamente due episodi della vita di Paolo. Il tutto è incorniciato da una caratteristica, per il territorio, fascia ornamentale perlinata a merlo scalinato su fondo blu, in gran parte scomparsa o coperta dai personaggi che debordano dal campo della composizione.

La figura di san Paolo, titolare della chiesa e chiaramente identificabile dalla spada impugnata con la mano destra e appoggiata sulla spalla, è anche confermata dalla scenetta sulla destra, dove compare un personaggio seduto che si rivolge a un gruppo di astanti, sollevando la mano destra nel gesto dell'*adlocutio*. Sullo sfondo vi è una città cinta di mura, al di sopra della quale, dal cielo, appare la mano dell'Eterno. Un'iscrizione quasi scomparsa ma ancora interpretabile, accanto al capo del personaggio sulla sinistra di chi guarda, conferma questa identificazione; vi si legge infatti «SAVLUS», il nome di Paolo prima della conversione, e la scena potrebbe rappresentare una delle orazioni da lui tenute contro i cristiani a Gerusalemme. Nel margine inferiore della scena, una figura è afferrata e trascinata per la testa, forse da un carnefice; potrebbe trattarsi di un'allusione al passo degli Atti degli Apostoli relativo al martirio di santo Stefano, cui assistette un giovane Saulo (Atti, 7,57-60).

Nella scenetta sulla sinistra di chi guarda, infine, si potrebbe forse riconoscere l'apparizione di Cristo a Saulo e la conseguente conversione.

Ci troviamo, dunque, con tutta probabilità, di fronte alle parti superstiti di un ciclo dedicato al santo eponimo, che, prendendo le mosse dal primo lunettone che i fedeli incontravano entrando nell'edificio, doveva proseguire lungo la parete in direzione della zona presbiteriale. Dal punto di vista stilistico, i murali di San Paolo di *Peltuinum* mostrano il linguaggio tipico dei pittori attivi sul territorio, che sembra svilupparsi, almeno per quanto è dato ricavare dalle testimonianze super-

stiti, nel corso del Duecento: tipologie facciali segnate da spessi tratti di contorno, accentuazione espressiva, a volte quasi deformante, dei volti, minima resa plastica delle figure, arcaismo diffuso nelle architetture dipinte, evidente libertà compositiva, a volte sconfinante in un anarchico disordine nella sistemazione delle figure nelle superfici a disposizione. Per quanto riguarda la datazione gli affreschi di *Peltuinum* precedono forse di non più di un decennio quelli di Bominaco.

A Barisciano, distante circa 15 chilometri da Fossa, nella chiesetta a due navate di Santa Maria Capodiserra, già intitolata alla Madonna del Buon Consiglio, un ciclo frammentario di storie mariane ripropone qualche argomento stilistico desunto dai murali di Bominaco e Fossa, sia pure in termini diversificati.

Le scene superstiti, alcune delle quali quasi interamente scomparse, comprendono l'annunciazione, la natività, la *dormitio Virginis* e diverse immagini iconiche della Madonna, particolarmente interessanti sul piano iconografico. Un pannello mostra sulla sinistra la Vergine in trono con il Bambino, posta di tre quarti, in un contesto simbolico alludente al mistero della Trinità, come suggerito da un'iscrizione su un cartiglio, dalla presenza della mano benedicente dell'Eterno e dall'immagine, appena leggibile, della colomba simbolo dello Spirito Santo; segue una Madonna della Misericordia, che accoglie i fedeli, tra cui si riconosce un francescano che regge un cartiglio con una richiesta di intercessione, sotto l'ampio mantello foderato di vaio. Anche se mancano prove storiche dell'insediamento dell'ordine di san Francesco a Barisciano anteriori alla fine del XV secolo, la raffigurazione di un frate nell'affresco sta probabilmente a indicare che la presenza sul territorio dei mendicanti fu davvero capillare e significativa.

Dal punto di vista formale non si potrà certo negare la presenza negli affreschi di Barisciano di quelle semplificazioni formali e di quegli accorciamenti spaziali già individuati nei cicli maggiori del territorio, ma vi si dovrà anche riconoscere un'accezione più linearistica e goticeggiante, come si vede per esempio nell'immagine della Madonna della Misericordia, la cui figura sottile e allungata è segnata dalle filanti linee verticali della veste e resa ancor più slanciata dalle falde del mantello ricadenti a campana. Si può dunque pensare a una sempre più capillare diffusione di modi gotici nell'Abruzzo aquilano, attraverso l'ovvio tramite della Napoli angioina, anche se ben pochi punti di confronto in tal senso rimangono nella capitale del regno.

Uno dei più importanti cenobi dell'ordine francescano in Abruzzo – e il maggiore del territorio aquilano – fu senza dubbio quello di Castelvecchio Subequo. La storia di questo complesso conventuale ebbe inizio nel 1267, a seguito della concessione a frate Giovanni Antonio da Castelvecchio, da parte di Giacomo, vescovo di Valva e Sulmona, del permesso di edificare una casa per i frati minori. Nel 1288, Niccolò IV, primo papa proveniente dall'ordine, promulga una bolla a conferma

dell'avvenuta consacrazione, celebrata il 29 agosto, della chiesa intitolata al santo di Assisi. L'edificio, come oggi si presenta, è costituito da un'aula coperta a volte e divisa in tre navate da archi a tutto sesto poggianti su piloni ottagonali ed è il risultato di una profonda ristrutturazione della metà del Seicento. Nella stessa occasione venne realizzato anche il transetto, inglobandovi la tardotrecentesca cappella di San Francesco, decorata da un ampio ciclo affrescato con storie del santo, databile dopo il 1387.

La decorazione pittorica superstite comprende una volta a crociera costolonata, nelle cui vele sono raffigurati i quattro simboli degli evangelisti e due scene disposte su ciascuna delle tre pareti dell'aula, sormontate da un lunettone archiacuto.

Nel registro inferiore della parete di fondo si trova l'annunciazione, con Maria e l'Angelo separati dalla lancetta centrale: sulla sinistra la Vergine annunciata è posta entro un'edicola, mentre la figura dell'Angelo, le cui ali mostrano un caratteristico piumaggio multicolore di marca nettamente romana, è quasi interamente scomparsa. Nel lunettone superiore è raffigurata la crocifissione, ma se ne conservano solo alcune parti: i piedi del Cristo uniti dal chiodo e l'estremità inferiore del fusto della croce.

Sulla parete sinistra si trovano, in basso, la morte della Vergine e, in alto, la scena della sua incoronazione. Ambedue le scene sono molto danneggiate: nella prima si riconosce il profilo della mandorla con il Redentore che con la mano sinistra innalza l'*animula* della madre, mentre la destra è benedicente. Anche l'incoronazione è assai danneggiata e ne rimangono le linee compositive essenziali, essendo quasi illeggibile dal punto di vista stilistico; l'iconografia è quella desunta dalla scultura monumentale delle cattedrali gotiche, dove l'associazione incoronazione/*dormitio* era particolarmente diffusa già a partire dalla fine del XII secolo. Essa è giunta a Roma nell'ultimo decennio del Duecento, proprio grazie alla committenza di Niccolò IV che la volle nella nuova abside di Santa Maria Maggiore, affidandone l'esecuzione a Jacopo Torriti.

Sulla parete destra, in alto rimangono alcune parti della scena con il sogno di Innocenzo III; si distinguono la figura del santo che sostiene il Laterano, di cui si vedono parte della struttura inclinata e il campanile nel momento in cui sta per crollare, e il letto con il pontefice, di cui si riconosce la testa con la tiara, appoggiata sul cuscino.

In basso si trova una scena di controversa interpretazione: sulla sinistra rimane la figura stante di Francesco dai tratti giovanili, privo di barba, chiericato con l'aureola e vestito del consueto saio con cappuccio, con il palmo della mano destra rivolto verso l'esterno. La figura è inquadrata da un'arcata dal profilo leggermente archiacuto e guarda in direzione dell'immagine presente sulla parete al di là della finestra. Qui, in un paesaggio montagnoso, rimane la parte inferiore di un Cristo



PRATA D'ANSIDONIA – Chiesa di San Paolo di *Peltuinum*. Nell'affresco è riconoscibile, grazie alla spada poggiata sulla spalla, la figura di san Paolo. Inoltre, nella scenetta sulla destra, accanto alla testa del personaggio seduto, è ancora decifrabile la scritta «SAULUS», il nome di Paolo prima della conversione.



◀ BARISCIANO – Chiesa di Santa Maria Capodiserra. La vergine in trono con il Bambino e la Madonna della Misericordia che accoglie i fedeli.

In alto, alcuni frammenti degli altri affreschi presenti all'interno della chiesa.



PRETURO – Chiesa di San Pietro. Pochissimi i resti degli affreschi, tra cui le parti di un trono gemmato con a fianco la figuretta inginocchiata di un donatore. Altre due figure identificabili sono quella di san Tommaso, grazie a tre lettere del suo nome, e il viso di una Madonna, accanto al quale è in parte leggibile la scritta, in greco, “Madre di Dio”.



ROCCA DI CAMBIO – Nella chiesetta, un ampio ciclo di affreschi rende conto del linguaggio stilistico del territorio, caratterizzato da una spiccata capacità narrativa e l'utilizzo di colori vivaci.

Sulla parete sinistra del coro vi sono dieci riquadri con storie cristologiche, mentre sulla parete di fondo è dipinto un ciclo di storie di santa Lucia.

crocifisso, di cui si vede distintamente il panneggio del perizoma, mentre tutto il resto della scena è andato perduto. Si tratta forse non dell'episodio con Francesco che riceve le stigmate, bensì di una delle sette apparizioni del crocifisso al santo, secondo quanto riportato dalla *Legenda maior* di san Bonaventura; ci potremmo forse trovare di fronte a una delle più antiche tappe del processo di formazione ed elaborazione della scena della stigmatizzazione vera e propria.

Appare subito evidente che dal punto di vista iconografico questi murali risentono in pieno dell'influenza del modello normativo costituito dalla "leggenda francescana" dipinta da Giotto lungo le pareti della chiesa superiore di San Francesco in Assisi, a ridosso del valico tra Duecento e Trecento, e del rapporto tra le storie del santo e i cicli dell'Antico e del Nuovo Testamento, che si snodano nei registri superiori.

Anche dal punto di vista stilistico il riferimento più pertinente appare quello alla situazione romano-assisiate, sempre nello stesso cruciale periodo di passaggio, quando la lezione di Jacopo Torriti e quella di Pietro Cavallini segnavano nuovi indirizzi per la pittura monumentale centroitaliana, proprio negli anni cruciali del pontificato di Niccolò IV, tra il 1288 e il 1292.

Ultimo, ma non per importanza, anche il sistema decorativo della volta, a motivi vegetali variamente stilizzati che si dipanano da *kántharoi* posti nei pennacchi, richiama analoghe morfologie adottate dai pittori romani nella basilica superiore di Assisi e in tanti altri siti nell'Urbe, a partire dal Sancta Sanctorum fatto costruire e decorare da papa Niccolò III negli ultimi anni Settanta del Duecento, che costituisce uno dei capisaldi della ripresa classicheggiante di fine secolo.

Lungo la navata del San Francesco subequano, invece, si snoda una sequenza decorativa, invero assai frammentaria, a parallelepipedo scorciati dai singolari bianco, rosa, azzurro e verde alternati con regolarità. Al di sopra corre una finta trabeazione a mosaico interrotta da mensole scorciate su cui poggiano archetti trilobi che individuano delle nicchie in cui sono collocati busti di angeli, che si alternano a busti di santi, accompagnati dalle iscrizioni con i nomi; un'altra fascia geometrica, con elementi scorciati a sezione quadrata, conclude in alto la struttura decorativa. Ancora una volta il riferimento più convincente va individuato nel contesto romano-assisiate, anche se a Castelvecchio la struttura prospettica dell'insieme appare decisamente più complessa e articolata.

Gli affreschi subequani parlano in sostanza un linguaggio allogeno, giunto in Abruzzo per il tramite dell'ordine francescano, anche se alcune ingenuità espressive ed evidenti semplificazioni compositive possono far pensare all'intervento, sia pure marginale, di qualche pittore di formazione locale.

In frazione dell'Aquila, distante dal capoluogo circa 10 chilometri in direzione nord-ovest, sorge la chiesetta di San Pietro a Preturo, la cui fondazione risale alla secon-

da metà del XII secolo. Si tratta di un edificio quasi interamente ricostruito nel Settecento che conserva su una parete-palinesesto, all'attacco destro dell'abside attuale, alcuni frammenti di affreschi, del tutto inediti, che mostrano le consuete sigle stilistiche di quella che ormai possiamo definire una scuola locale. Gli scarsi resti riguardano parti di un trono gemmato alla base del quale è la figurina inginocchiata di un donatore: si può ipotizzare che vi fosse assisa una Madonna Regina, tema iconografico che, come si è visto, tanta fortuna conobbe nell'Abruzzo medievale. Sulla stessa parete e su quella adiacente, rimangono inoltre parti di figure di sante e santi – uno dei quali identificabile, grazie a tre lettere di un'iscrizione, come san Tommaso – e il volto di una Madonna, accanto al quale si trova in lettere greche l'iscrizione, solo in parte leggibile: «*Meter Theou*» (“Madre di Dio”). Le tipologie dei volti e la resa dei corpi mostrano le consuete semplificazioni fisionomiche stereotipate e le altrettanto consuete abbreviature volumetriche, che appaiono però meno sommarie anche grazie alla ricchezza dell'ornato delle stoffe. Sigla stilistica originale di questi murali è infatti la particolare attenzione posta dal pittore agli aspetti decorativi del trono e delle vesti dei personaggi.

Nella chiesetta di Rocca di Cambio, centro dell'altopiano delle Rocche, direttamente collegato al Tratturo Magno, un ampio ciclo di affreschi testimonia della persistenza, per tutto il XIV secolo, del linguaggio stilistico originale del territorio, caratterizzato da una vivace resa narrativa e dall'uso di colori accesi.

Sulla parete sinistra del coro dall'alto si trovano il Redentore benedicente nella mandorla tra due angeli, i simboli del Sole e della Luna e nei due registri sottostanti dieci riquadri con storie cristologiche. Sulla parete di fondo è dipinto un ciclo con storie di santa Lucia e con una serie di pannelli votivi con piccole figure di donatori ai piedi dei santi.

Dunque si può affermare che lungo il Tratturo Magno si svolge una complessa e variegata storia figurativa che fa della pittura medievale abruzzese un particolarissimo e originale esempio di localismo, inteso nel senso migliore: quello della presenza di un linguaggio ben connotato, anche se con livelli qualitativi non sempre alti, che diventa distintivo di un territorio e di una popolazione che attorno a quella direttrice viaria diedero vita a una civiltà rurale straordinariamente vivace e ricca sul piano culturale e devozionale.