

RAFFAELE GIANNANTONIO

3

**ARCHITETTURA SACRA
DELL'OTTOCENTO
IN ABRUZZO**

**Pratola Peligna e il santuario
di Maria ss. della Libera**

Con scritti di:

Antonio Martinelli

Paolo Petrella

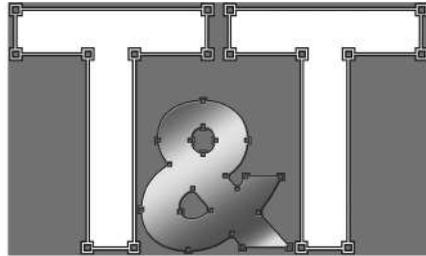
Luigi Paolantonio

Cosimo Savastano

Prefazione di

Cettina Lenza





Temi & Territori

Collana di Architettura
diretta da Raffaele Giannantonio

RAFFAELE GIANNANTONIO

***Architettura sacra dell'Ottocento in Abruzzo.
Pratola Peligna e il Santuario di Maria ss. della Libera***

Con scritti di:

Cosimo Savastano, Antonio Martinelli, Paolo Petrella e Luigi Paolantonio

Prefazione di Cettina Lenza


Di Felice Edizioni
DIFELICE EDIZIONI

In copertina: Pratola Peligna, santuario di Maria ss. della Libera, disegno della facciata di Antonio Martinelli.

Questo volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Architettura dell'Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara.

Revisione testi, impaginazione e copertina a cura dello Staff della *Di Felice Edizioni*.

L'Editore è a disposizione di tutti gli eventuali proprietari di diritti sulle immagini riprodotte, là dove non è stato possibile rintracciarli per chiedere la debita autorizzazione.

Art director: Irene Piras

Proprietà letteraria riservata.
© 2020 *Di Felice Edizioni*
Martinsicuro - Italia

via Pescara 23 – 64014 – Martinsicuro (TE)
www.edizionidifelice.it
e-mail: info@edizionidifelice.it

ISBN 978-88-94860-84-9

TRE CHIESE NELL'ABRUZZO DELL'OTTOCENTO

Antonio Martinelli

Three churches in Abruzzo of the 1800's

The objective of this study is to examine some works of sacral architecture of the second half of the 1800's in Abruzzo, with a look at the new constructions representative of the different types of structures and the development of the eclectic language. The choice to favour new constructions alone was made after the finding that they just represent a part of the 1800's works of sacral architecture, since it was mainly characterized by remakes, façade completions and internal works. Through a careful study of the archival documents we tried to adequately read the place, the pre-existing elements, the motivations and the schedules of the works, the deadlines of the design and then again the economic limits, the architects, their training and the professional context in which they operated. The sacral architectures under review are particularly important because they refer to a period of urban transformations of the cities and the places of their edification, for which these churches represent actual urban facts; so, for example, the Church Sacro Cuore is the first important church built in Castellammare Adriatico. From the study development, the trend of sacral architectures and constructions in continuing to use usual typological layouts in minor centres was confirmed, for example simple or three-nave construction, belonging in most cases to the first half of the XIX century. From the second half of the century the typologies, but also the use of the styles and the relevant architectural trends, are subject to an eclectic development, alien from any attempt at philological reconstruction or stylistic recovery, characters that we find in the small church in Neo-medieval style of Madonna di Punta in Vasto and in the historicistic use of the Neoclassic style in the Oratory Concezione in L'Aquila.

Tres iglesias en Los Abruzos del siglo XIX

Este estudio tiene como objetivo examinar algunas obras de arquitectura religiosa en la segunda mitad del siglo XIX de Los Abruzos, con una mirada a las nuevas construcciones capaz de representar los diferentes tipos de instalación y el desarrollo del lenguaje ecléctico. La elección de dar prioridad solo a las nuevas construcciones se realizó después de la constatación de que estas representan solo una parte de las obras de arquitectura religiosa del siglo XIX, estando caracterizada esta sobre todo por las reconstrucciones, terminaciones de fachadas y obras internas. A través de un estudio cuidadoso de los documentos de archivo se ha tratado de leer de manera oportuna el lugar, las preexistencias, las motivaciones y los programas de las obras, los tiempos del diseño y después los límites económicos, los arquitectos, su formación y el contexto profesional en el que operaban. Las arquitecturas religiosas objeto del estudio son especialmente importantes porque se refieren a un período de transformaciones urbanas de las ciudades y en los lugares de su edificación, por lo que estas iglesias representan hechos urbanos reales; a modo de ejemplo, la Iglesia del Sagrado Corazón es la primera e importante iglesia construida en Castellammare Adriatico. Del desarrollo del estudio se ha confirmado la tendencia de las arquitecturas y de los edificios religiosos en los centros menores a seguir usando los esquemas tipológicos habituales, como el de con aula simple o de tres naves, pertenecientes en la mayoría de los casos a la primera mitad del siglo XIX. Desde la segunda mitad del siglo las tipologías, pero también el uso de los estilos y sus tendencias arquitectónicas relativas, conocen un desarrollo en sentido ecléctico, ajeno a cualquier intento filológico o de restablecimiento estilístico, caracteres que encontramos en la pequeña iglesia de estilo neomedieval de la Madonna di Punta en Vasto y en el uso histórico del estilo neoclásico en el Oratorio de la Concepción en la ciudad de Aquila.

1. *Premessa*

Il presente saggio ha come obiettivo quello di analizzare alcune opere di architettura sacra della seconda metà dell'Ottocento in Abruzzo, con uno sguardo alla loro specificità di essere delle nuove costruzioni, di rappresentare diverse tipologie e di appartenere cronologicamente allo sviluppo del linguaggio eclettico.

La scelta di privilegiare solo le nuove costruzioni è stata fatta in seguito alla constatazione che queste rappresentano solo una parte delle opere di architettura sacra ottocentesca, essendo questa caratterizzata soprattutto da rifacimenti, completamenti di facciate e opere interne. L'altra scelta a riguardo delle tipologie è stata fatta prendendo come riferimento un quadro diversificato formato da edifici a pianta longitudinale, a pianta centrale e a pianta composita sempre ricadenti nell'ambito cronologico della seconda metà del secolo.

L'attenzione si è concentrata principalmente durante lo studio sulle chiese della Madonna della Libera di Pratola Peligna, trattata da altro autore nel presente volume, e del Sacro Cuore di Gesù di Pescara, le quali erano entrambe sprovviste di documentazione storica e studi monografici appropriati che ne permettessero la giusta valutazione critica. Da rilevare inoltre che le architetture sacre oggetto dello studio sono particolarmente importanti perché si riferiscono ad un periodo contraddistinto da grandi cambiamenti e trasformazioni urbane nelle città e nei luoghi di loro edificazione, per cui queste chiese rappresentano dei veri e propri fatti urbani; così ad esempio la Chiesa del Sacro Cuore è la prima e importante chiesa costruita a Castellammare Adriatico; la chiesa della Madonna della Libera viene invece a determinare una consistente crescita urbana nell'abitato di Pratola. Il risultato dello studio che si profila nella conclusione è quindi quello che ha tenuto conto di tanti elementi noti e accertati durante lo svolgimento dello studio e si è tentato così di dare un giudizio di valore sull'architettura sacra ottocentesca abruzzese, sotto il profilo storico, artistico, ideologico e critico. Il giudizio di valore che viene espresso ha tenuto conto delle interpretazioni derivate dalla lettura delle opere nelle diverse angolazioni, cercando quindi di mantenere un giudizio il più impersonale possibile.

2. *L'oratorio della Concezione nella città dell'Aquila*

La piccola chiesa della Concezione dell'Aquila in tutta la sua storia è stata riedificata due volte e officiata con diversi successivi titoli. (*fig. 1*)

Una prima chiesa fu edificata con il titolo di s. Ludovico sulle rovine di quella di s. Liberatore, fondata nel 1268 e distrutta dal terremoto del 1315. Nel 1488 un evento miracoloso portò poi la spontaneità popolare, avallata dal consenso del-

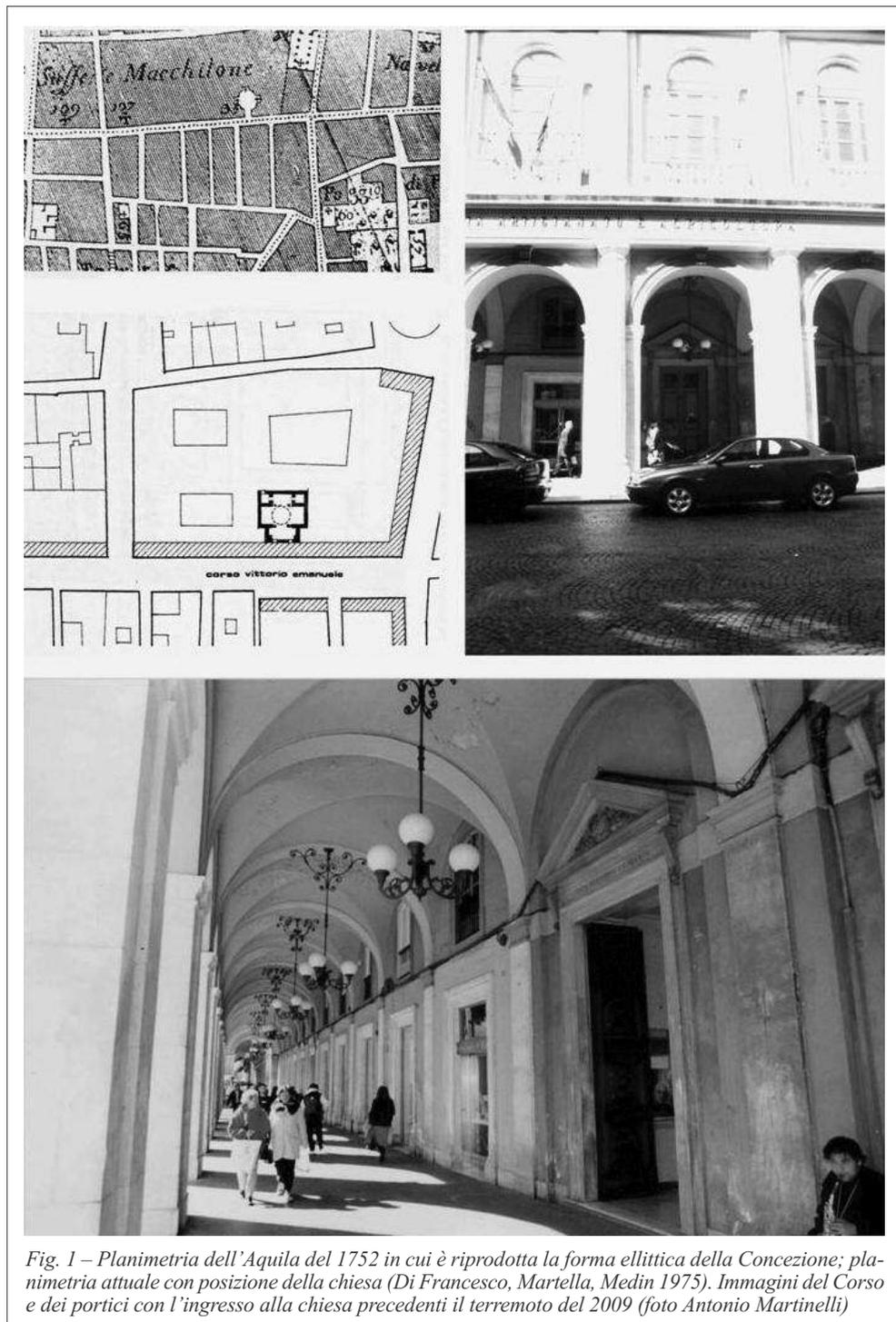


Fig. 1 – Planimetria dell’Aquila del 1752 in cui è riprodotta la forma ellittica della Concezione; planimetria attuale con posizione della chiesa (Di Francesco, Martella, Medin 1975). Immagini del Corso e dei portici con l’ingresso alla chiesa precedenti il terremoto del 2009 (foto Antonio Martinelli)

l'autorità ecclesiastica, a cambiare il titolo alla chiesa conferendole quello attuale della ss. Concezione. La chiesa era posta allora a fianco dell'importante convento dei frati minori di S. Francesco e dell'ospedale gestito dalla Confraternita laicale dei ss. Liberatore e Ludovico, all'interno di un complesso architettonico e urbanistico molto qualificato che si è mantenuto integro fino all'inizio del Settecento¹. L'edificio era di piccole dimensioni, tanto che nel 1583 si raggiunse un accordo per la costruzione di una più ampia chiesa presso la sagrestia di s. Francesco, dove si trovava la cappella della Madonna delle Grazie². L'edificio del tardo Cinquecento crollò in seguito al terremoto del 1703 ma la sua riedificazione non tardò e, dopo tre anni, la chiesa venne ricostruita seppure in dimensioni ridotte.

Il progetto della ricostruzione è attribuito all'architetto Giambattista Gianni da Cerano d'Intelvi, anche se questi appare come scultore e decoratore piuttosto che come architetto ma è anche possibile che il progetto sia opera di Carlo Fontana, autore nella stessa città della chiesa di s. Agostino (1709-25) e progettista della chiesa di s. Francesco a Palazzo (1705, demolita nel 1888); essendo quindi la chiesa della Concezione inglobata all'interno del complesso conventuale francescano, è possibile che lo stesso architetto abbia conferito un disegno unitario all'interno isolato³ (fig. 2). Ad ogni modo la chiesa settecentesca era composta da una pianta ellittica, probabilmente per attenuare la ridotta dimensione dell'edificio; in un contesto spaziale di tipo

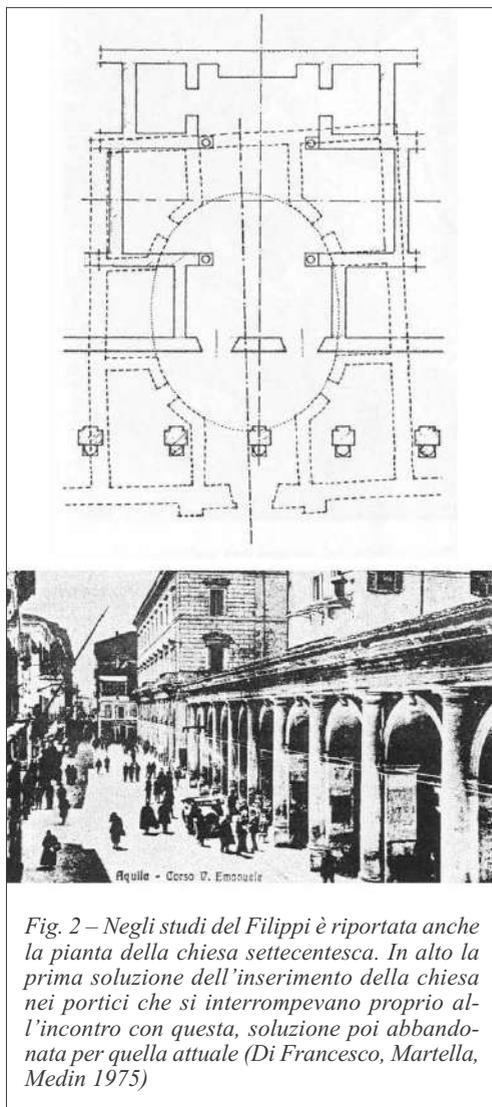


Fig. 2 – Negli studi del Filippi è riportata anche la pianta della chiesa settecentesca. In alto la prima soluzione dell'inserimento della chiesa nei portici che si interrompevano proprio all'incontro con questa, soluzione poi abbandonata per quella attuale (Di Francesco, Martella, Medin 1975)

¹ Di Francesco, Martella, Medin 1975, pp. 273-281.

² Antonini 1993, p. 257.

³ *Ibidem*.

barocco l'autore aveva accentuato l'asse maggiore prolungando il vano d'ingresso e quello dell'altare maggiore, utilizzato come fondale, accostandosi in ciò alla chiesa ellittica di s. Caterina Martire disegnata da Ferdinando Fuga (1740-45). Nel 1759 vennero collocate le statue del Cornacchini, mentre la decorazione definitiva con dorature e stucchi venne ultimata solo nel 1796⁴.

La chiesa barocca non ebbe però lunga vita, in quanto nel 1888 fu demolita a seguito dei lavori di trasformazione urbana che prevedevano l'allargamento del Corso Vittorio Emanuele e la costruzione dei portici⁵. Già dal 1857 l'abbattimento era stato deliberato dalla Deputazione Provinciale e dal Municipio cui si oppose il *Sodalizio dei Nobili* demandato alla cura e alla conservazione dell'edificio⁶. Un primo progetto di sistemazione elaborato nel 1886 ne escludeva la demolizione prevedendo l'interruzione dei portici che lasciava libera la chiesa e la sua facciata ma tale soluzione poneva delle difficoltà al piano di ampliamento, snaturato sia dal punto di vista compositivo che funzionale. Il progetto del raccordo tra il corpo della chiesa della Concezione e quello dei portici fu eseguito solo nel piano terreno della costruzione, portando a dei risultati insoddisfacenti soprattutto nella parte terminale dei portici, dove questi incontravano le fiancate del braccio anteriore della chiesa⁷. In tal modo il progetto originario dei portici non soddisfaceva le esigenze di ampliamento del Convitto Nazionale e neppure la compiutezza della continuità degli edifici affacciati sul Corso Vittorio Emanuele. Inoltre l'opposizione del citato *Sodalizio* iniziava a comportare ritardi ai lavori, compromettendo l'ambizioso progetto del *Concorso Agrario delle Esposizioni Industriali e didattiche* che avrebbe dovuto conferire un nuovo volto alla città. Alla fine la Congregazione fu costretta ad arrendersi ma dette comunque mandato all'architetto Luigi Filippi – nipote dell'omonimo vescovo dell'Aquila ed autore del progetto non realizzato della facciata del Duomo dell'Aquila della facciata della chiesa di S. Felice Martire di Poggio Picenze (1870) – di «studiare con l'Ingegnere Comunale, entro dieci giorni, un progetto di massima per la demolizione in parte della chiesa e per la riedificazione di un'altra chiesa in quel sito che resterà immune dalla pubblica occupazione»⁸ (fig. 3). Nel 1888 il Rettore della Congregazione chiese l'assenso della S. Sede a che la chiesa fosse demolita solo parzialmente. Il progetto, ottenuto il nulla osta pontificio, venne comunicato all'assemblea consiliare del 18 Aprile 1888, che lo approvò incaricando la Giunta

⁴ Di Francesco, Martella, Medin 1975, p. 275.

⁵ La trasformazione urbana fu avviata a partire dal 1871 ma i lavori di ampliamento del Corso iniziarono nel 1878. In quest'ambito il problema maggiore riguardava l'assetto dei portici poiché all'interno dell'Antico Liceo esisteva la chiesa della Concezione.

⁶ Di Francesco, Martella, Medin 1975, p. 275.

⁷ Stockel 1981, pp. 97-99.

⁸ Di Francesco, Martella, Medin 1975, pp. 276-277.

di stipulare il contratto per la trattativa privata⁹. La chiesa settecentesca venne quindi demolita, anche nelle immagini del 21 Agosto 1888, giorno dell'apertura dell'Esposizione, il tiburio della chiesa compariva ancora svettante dal porticato incompleto nel piano superiore. Nella modifica dell'intero isolato la chiesa della Concezione rimase così l'unico spazio sopravvissuto, seppur completamente trasformato (fig. 4). Il cambiamento radicale dell'ambiente urbano, finalizzato ad un assetto alla "piemontese" con assi viari e portici estesi, non aveva intaccato l'apporto emotivo che questa piccola chiesa ha sempre avuto nella memoria degli aquilani. Alla realizzazione della chiesa, riaperta al culto nel 1892, parteciparono i fratelli Feneziani nelle decorazioni

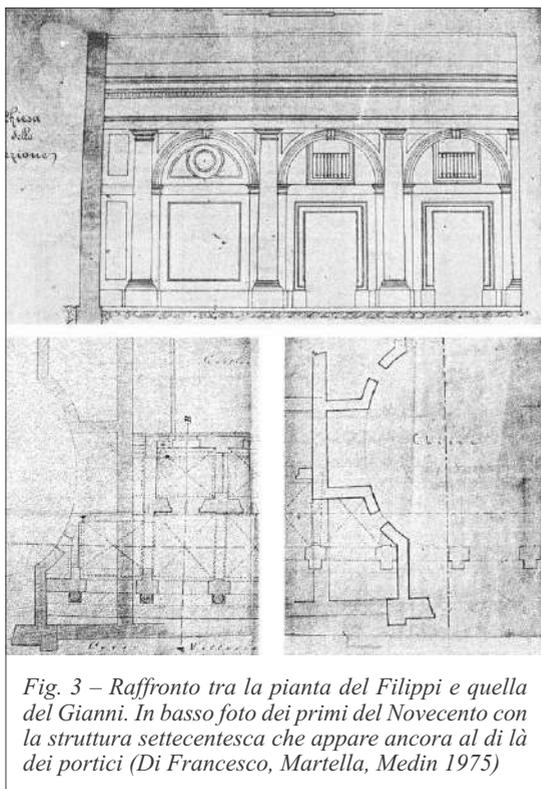


Fig. 3 – Raffronto tra la pianta del Filippi e quella del Gianni. In basso foto dei primi del Novecento con la struttura settecentesca che appare ancora al di là dei portici (Di Francesco, Martella, Medin 1975)

plastiche a stucco nell'interno, mentre Teofilo Patini realizza gli affreschi sui pennacchi della cupola¹⁰ (fig. 5). L'ultimo intervento significativo sull'edificio risale al 1929, quando fu costruito il secondo piano del palazzo del Commercio, con il corridoio posto in corrispondenza della parte anteriore della cupola; in questa stessa data viene autorizzata la sopraelevazione di quattro metri del campanile per restituire all'opera «quella libertà e quell'ampiezza che, per l'innanzi, riscontranvansi»¹¹. La chiesa dopo quest'intervento risultò inglobata all'interno della cortina edilizia costituita principalmente dal palazzo della Camera di Commercio e dai portici sottostanti; il prospetto principale era tra l'altro inesistente essendo completamente nascosto dalla facciata monumentale del palazzo che si affaccia sul corso Vittorio Emanuele. L'unico scorcio del volume dell'edificio si scorge sul retro dei portici, dove occupa una parte di uno dei quattro chiostri francescani e dove si trova anche un avanzo dell'antica torre dell'ex s. Francesco,

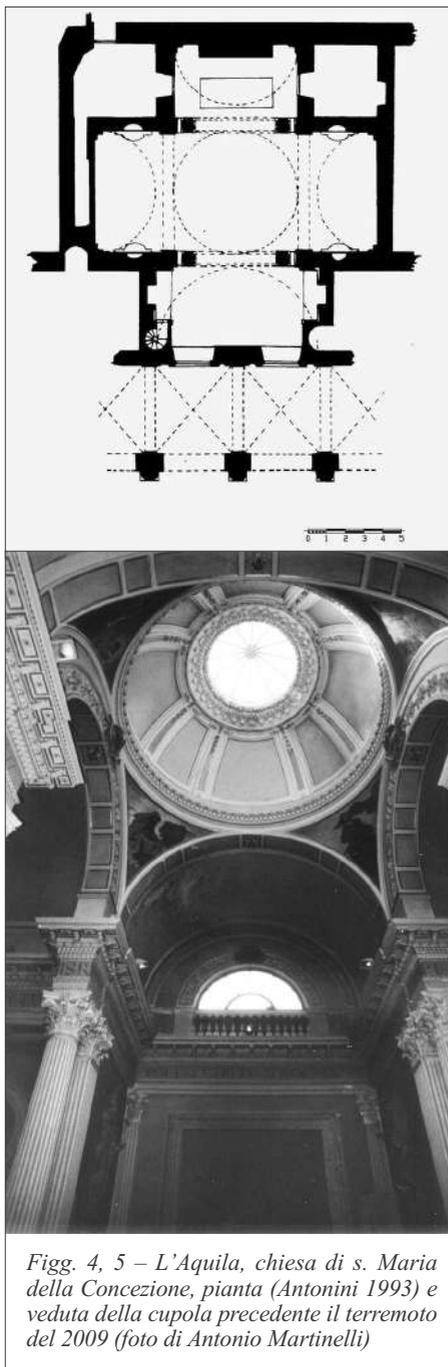
⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Antonini 1993, p. 259.

¹¹ Verbale della seduta del 27 aprile 1929 e lettera del Presidente di Carità, cit. in Di Francesco, Martella, Medin 1975, p. 278.

con il caratteristico *apparecchio aquilano* che forma la base della torre campanaria¹².

Oggi l'ingresso alla chiesa avviene attraverso le due porte poste sotto i portici e marcate all'esterno da due timpani triangolari sugli architravi, sorretti da due piccole mensole a volute che li distinguono dagli altri ingressi che si aprono lungo la galleria porticata. Dalle due porte si accede al primo ambiente interno della chiesa, che occupa per intero tutto il braccio della croce greca di pianta; seguono poi la navata centrale e l'altare posto in asse alla parte opposta all'entrata. Volendo invece esaminare gli aspetti prettamente architettonici, notiamo come l'impianto a croce greca sia stato ideato in condizioni particolari determinate dal breve tempo a disposizione del progettista e dai vincoli dettati dalla particolare situazione dell'intorno, fattori che dovettero lasciare ben poca libertà all'ideazione dell'edificio. In tal senso il semplice schema potrebbe essere il risultato delle successive riduzioni richieste per mantenere le linee di edificazione esistenti. È poi da rilevare che le ridotte dimensioni planimetriche della nuova chiesa furono assunte in contrasto con le altezze inalterate, generando così un organismo spaziale sproporzionato nel quale la verticalità dello spazio predomina sull'estensione della pianta. È da notare come il consueto schema a croce greca venga arricchito in pianta dalla presenza di quattro colonne libere scanalate di ordine corinzio che sembrano conferire maggior risalto all'elemento spaziale trasversale; tali colonne riescono infatti ad articolare l'unità dell'impianto a croce greca in differenti epi-



Figg. 4, 5 – L'Aquila, chiesa di s. Maria della Concezione, pianta (Antonini 1993) e veduta della cupola precedente il terremoto del 2009 (foto di Antonio Martinelli)

¹² Antonini 1993, p. 259.

sodi spaziali: l'ingresso, la campata centrale e infine il braccio della croce destinato all'altare (fig. 6). La composizione per assi adottata per dare maggiore risalto allo spazio trasversale all'ingresso, pur nelle limitazioni e con le dovute cautele dei vari casi, è stato uno dei principali motivi dell'accentuazione barocca (s. Agnese di Borromini, s. Andrea di Bernini) anticipata nel Cinquecento da Michelangelo nelle sue ultime opere di architettura (s. Maria degli Angeli). All'Aquila questo modo di comporre cerca di ovviare alle piccole dimensioni dell'edificio mentre la stessa verticalità espressa dalla cupola viene evidenziata dall'impiego delle colonne libere e dall'intento dell'architetto di creare una illusorietà che correggesse i fattori dimensionali¹³.

Tutto l'interno della chiesa è segnato dall'ordine corinzio utilizzato nelle paraste e nelle quattro colonne che sorreggono una trabeazione molto aggettante, probabilmente chiamata a contrastare l'accentuata verticalità dello spazio. Le colonne corinzie sorreggono gli archi d'ingresso e di coronamento dell'altare maggiore, che fungono anche da arcate d'imposta per i pennacchi della cupola. La cupola emisferica è formata da spicchi radiali incorniciati alla base da una fascia di dentelli e ovoli, mentre in chiave si trova un grande oculo chiuso da una calotta in ferro e vetro, dalla quale la luce piove sullo spazio sottostante. L'utilizzo sulle pareti dell'ordine classico avviene attraverso delle paraste scanalate poste agli angoli e sugli spigoli cui all'incrocio dei due bracci si accoppiano le colonne corinzie libere, anch'esse scanalate e con un capitello riccamente decorato.

La decorazione è costituita da stucchi che formano riquadri sulle pareti terminali del braccio trasversale, mentre quattro nicchie sulle pareti laterali ospitano le statue dei profeti del Cornacchini già presenti nella chiesa settecentesca così come l'altare maggiore, sormontato da un pesante bassorilievo. Sull'ingresso è posta la cantoria dell'organo che per la foggia barocca sembra anch'esso provenire dalla chiesa settecentesca¹⁴.



Fig. 6 – L'Aquila, chiesa di s. Maria della Concezione, una delle colonne libere d'ordine corinzio e la trabeazione aggettante, veduta precedente il terremoto del 2009 (foto di Antonio Martinelli)

¹³ Di Francesco, Martella, Medin 1975, p.279.

¹⁴ *Ibidem*.

La chiesa della Concezione, con il suo interno sobrio e raffinato, risulta, assieme alla piccola chiesa della Lauretana, una delle due uniche nuove costruzioni realizzate in tutto l'Ottocento nella città dell'Aquila in materia di architettura religiosa¹⁵. L'appartenenza stilistica di quest'edificio è chiaramente ispirata al Neoclassicismo, ed appare una delle poche opere di questo filone realizzate in Abruzzo ma l'utilizzo del linguaggio classico avviene quasi alla fine dell'Ottocento, quando ormai lo stile Neoclassico ha lasciato lo spazio all'Eclettismo storicistico, tanto che possiamo parlare di un utilizzo eclettico del Neoclassico, impiegato in quest'opera con uno spirito differente rispetto alla prima metà del secolo (*fig. 7*). Vengono infatti abbandonate le motivazioni di chiarezza, razionalità e "bello ideale" che avevano ispirato le architetture neoclassiche, utilizzando lo stile classico non come "lo stile" ma come uno dei tanti stili da scegliere dal passato storico e da riproporre con motivazioni condizionate dalla ricerca di



Fig. 7 – L'Aquila, chiesa di s. Maria della Concezione, veduta dell'altare maggiore precedente il terremoto del 2009 (foto di Antonio Martinelli)

un estetismo di origine romantica; il Neoclassico viene così riproposto con contaminazioni di diversi stili e diventa una citazione di se stesso¹⁶. È da rilevare inoltre che l'appartenenza della chiesa al nuovo ambiente urbano, costituito principalmente dai portici che involucrano la chiesa, è causa certa della scelta del linguaggio classico, sebbene questo mostri delle differenze stilistiche rispetto ai portici caratterizzati da uno stile che possiamo definire Neorinascimentale. In conseguenza di ciò tutta la trasformazione urbana che avviene negli anni di fine Ottocento segue la moda dell'epoca ispirata all'Eclettismo romantico mentre la piccola chiesa della Concezione, pur rappresentando un episodio minore, costituisce un esempio non trascurabile di Classicismo impiegato nell'architettura sacra del medesimo periodo.

¹⁵ Antonini 1993, p. 447.

¹⁶ Giannantonio 1997, p. 207.

ch'essa scomparsa. Furono infatti le devastazioni delle truppe Alemanne nel 1189 o di quelle Crociate nel 1194 oppure le invasioni di Goti, Saraceni, Longobardi, Ungari e Turchi a determinarne la completa distruzione.

Le notizie di presenze archeologiche nella località di Punta Penna sono riportate da Luigi Marchesani nella sua *Storia di Vasto* (1838) in cui descrivendo il luogo accenna alla presenza della chiesa della Madonna della Penna. Marchesani scrive infatti della presenza di alcuni resti che attribuisce alla città di Buca e alla successiva località medievale di Pennaluce, appartenuta dal 1204, con una Bolla di Innocenzo III, al Monastero benedettino di S. Giovanni in Venere¹⁸. Così in questo lembo di terra panoramico a strapiombo sul mare venne eretta una piccola chiesa, forse a seguito del ritrovamento sugli scogli della statua in legno della Madonna Nera, secondo quanto riporta la tradizione popolare. La «chiesolina», probabilmente eretta sulla preesistenza di un tempio romano ed esistente già sicuramente nel 1499, negli anni dal 1675 al '89 venne restaurata e conferita di una nuova forma da Diego D'Avalos¹⁹. Il papa Innocenzo XI concesse poi indulgenza plenaria a chiunque la visitasse nel lunedì *in albis*, come per le sette chiese di Roma. Tra il 1691 al '97, quando il D'Avalos era Marchese Del Vasto, la stessa «chiesolina» venne arricchita nel patrimonio e si decise di dotarla di un cappellano per la celebrazione delle messe e di custodi armati per difenderla dai pirati²⁰. Il piccolo edificio viene così descritto da Marchesani nel 1838, qualche anno prima che cadesse completamente in rovina:

Prima che la chiesolina e l'eremitaggio rovinino del tutto ne dirò la forma. Muraglia quadrilatera più larga che alta, orlata superiormente da archetti e da triangoli a fabbrica, ne forma il meridional prospetto. Tre aperture vi sono; la media, priva d'imposte, introduce a stretto atrio coperto, dal quale per basso uscio si penetra in chiesa. Unica è la nave, il cui fondo, sormontato da cupola tondeggiante e rivestita di mattoni colorati, resta diviso per mezzo di lapidee balaustre. In nicchia al muro dell'altare è collocata la statuetta della Vergine col Bambino al braccio. Vedesi pinto accanto all'altare lo stemma della casa D'Avalos. A destra e a sinistra della navetta, sono due le statuette parimenti in nicchie, e dal muro pende un grosso Crocifisso di legno, lavorato da tal Santoro nel 1744. La porticina sinistra del mentovato muro meridionale apre l'ingresso a corridoio crollato per gran porzione, il quale serve di stalla, e che cingendo l'edificio della chiesolina termina nell'abi-

¹⁸ Marchesani 1838, p. 150.

¹⁹ La data del 1499 è riportata ivi, p. 154.

²⁰ Ivi, p. 155. Il 10 Gennaio 1695 don Diego D'Avalos, D'Aquino, D'Aragona, Marchese Del Vasto con un atto pubblico dal Notar Antonio Ruggero di Vasto istituì la Badia, ovvero la rendita, che assicurava un compenso per il sacerdote che si prendeva cura delle anime del circondario e celebrava la messa in questa chiesa. (G. Guerriero de' Nobile, La chiesa della Madonna della Penna, nota storica presso la Chiesa della Madonna di Punta Penna, Vasto, s.d.).

turo dell'eremita. Due piani di poche, anguste e cadenti celle formano la cassetta assegnata all'eremita: in questa entransi per la terza porticina. La piccola campana pende da murello elevato sul canto sinistro della navetta²¹.

Ancora il Marchesani, parlando dei pezzi antichi che erano disseminati al tempo nei dintorni della chiesolina, descrive la facciata di quest'ultima:

Vari marmi segati a disegno, ed un pezzo con intagli a festoni miransi incastrati nella facciata quadrilatera della chiesolina: nell'ingresso al breve atrio di questa, a destra, poggia sul suolo un gherone di grossa colonna striata alto circa palmi cinque²².

Da queste descrizioni possiamo ricavare un'immagine dell'antica chiesetta della Madonna della Penna abbastanza simile a quella attuale e che forse ha ispirato il successivo progetto dell'ingegnere Francesco Benedetti. La chiesa del 1838 aveva quindi una sola navata, un portico d'ingresso e ambienti accessori riservati all'accoglienza per un eremita e un custode. La facciata era quadrilatera e aveva nel coronamento un motivo ad archetti e triangoli eseguito presumibilmente a mattoni. A confermare la presenza di archetti di stile romanico è il fatto l'immagine della chiesa antica chiesetta veniva nominata come tardo-gotica²³. Altri elementi atti a descrivere la piccola chiesa provengono da documenti di metà Ottocento relativi ai restauri da farsi nel locale del dormitorio e alla cosiddetta rimessa che fiancheggiava i muri ovest e nord della cappella. Tali ambienti erano in rovina per la caduta del tetto di copertura e anche le mura della chiesa rivelavano danni sostanziali. In una lettera del 6 giugno 1857 conservata nell'ASNA lo stato della chiesa è dichiarato pericolante; i forni richiesti furono approvati, ma non è chiaro se poi vennero effettivamente adoperati per i restauri della chiesa (fig. 10)²⁴. In tal modo i lavori eseguiti nel 1887 su progetto di Fran-

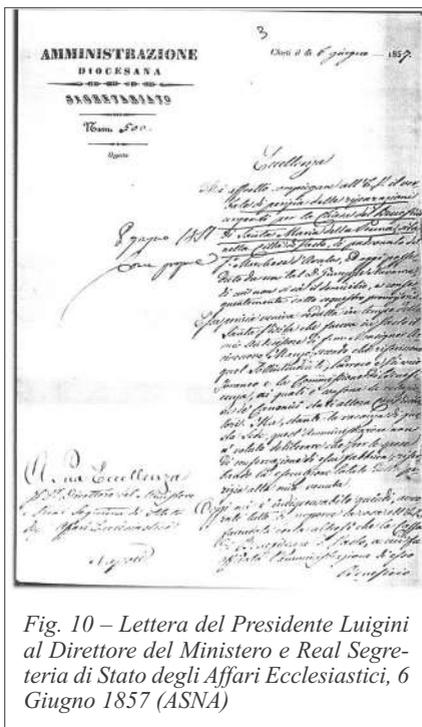


Fig. 10 – Lettera del Presidente Luigini al Direttore del Ministero e Real Segreteria di Stato degli Affari Ecclesiastici, 6 Giugno 1857 (ASNA)

²¹ Marchesani 1838, p. 155.

²² Ivi, p. 143.

²³ Guerriero de' Nobile.

²⁴ Lettera del 6 Giugno 1857 del Presidente Luigini al Direttore del Ministero e Real Segreteria di Stato degli Affari Ecclesiastici (ASNA, Ministero dell'Ecclesiastico, b. 3728).

cesco Benedetti interessarono un edificio in stato di avanzato degrado. L'ingegnere riprese la tipologia ad aula unica, la presenza del portico, dell'ingresso e l'aggiunta di ambienti accessori riutilizzando inoltre nella nuova costruzione alcuni elementi preesistenti, tra cui il campanile a vela. A questi fu aggiunto il motivo ornamentale ad archetti sul cornicione, che però, pur essendo diffusissimo nell'architettura medievale, è sicuramente una interpretazione derivante dal gusto e dalla fantasia del progettista.

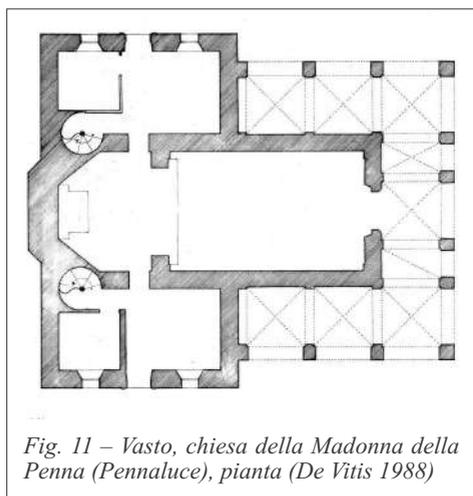


Fig. 11 – Vasto, chiesa della Madonna della Penna (Pennaluce), pianta (De Vitis 1988)

La chiesa attuale è di piccole dimensioni, con lo spazio liturgico racchiuso in un'aula coperta a botte, mentre sul presbiterio si apre il tiburio esagonale (fig. 11). Ai lati dell'edificio si trovano sue ambienti accessori destinati fino a qualche tempo fa ad ospitare il cappellano e la sagrestia; tali ambienti si sviluppano anche su di un piano superiore con accesso attraverso due piccole scale a chiocciola. L'aula è divisa dal presbiterio da un arco ogivale mentre sulle pareti delle nicchie ad arco ogivale contornate da una cornice leggermente aggettante

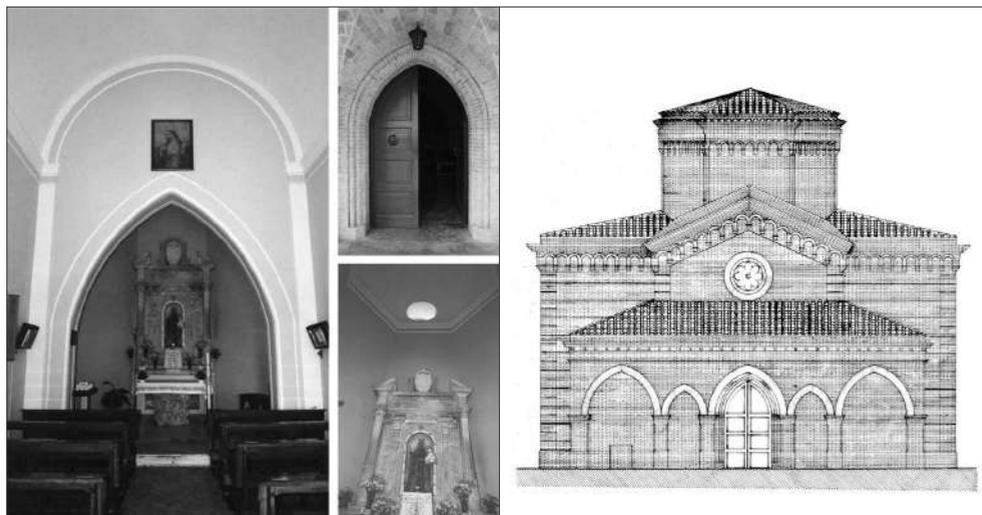
con mensola ospitano sulla destra la statua di S. Giuseppe e sulla sinistra quelle di S. Elena e S. Eustachio.

La statua della Titolare è collocata in una nicchia dell'altare maggiore lapideo con colonne di ordine corinzio a sorreggere un timpano curvilineo spezzato al cui centro una corona baronale testimonia l'appartenenza della chiesa ai D'Avalos. Considerandone lo stile barocco è probabile che l'altare sia stato eretto nel 1695 quando il D'Avalos restaurò la chiesa.

Nel complesso l'interno è molto semplice e tranne che per nell'altare citato non presenta elementi architettonici e decorativi di rilievo, come dimostra anche la pavimentazione in mattoni fabbricati a mano che sembra essere quella originaria dell'antica chiesa (fig. 12)²⁵.

Più interessante risulta invece l'esterno della chiesa, contraddistinto dalla omogeneità assicurata dall'uso del mattone anche negli elementi decorativi. Sul prospetto meridionale si apre il portico coperto da volte a crociera in mattoni, che circonda i lati della chiesa raccordandosi con il volume del transetto; esso presenta tre aperture ad arco ogivale intramezzate da due minori ed è coronato nella parte superiore da un cornicione sorretto da mensole realizzate a fabbrica di laterizio (fig. 13).

²⁵ Anche questa notizia è in Guerriero de' Nobile.



Figg. 12, 13 – Vasto, chiesa della Madonna della Penna, da sinistra: veduta dell'interno con l'arco ogivale che separa il presbiterio dall'aula, portale d'ingresso e altare maggiore con la statua della Madonna della Penna (foto Antonio Martinelli). Facciata orientata verso Sud (De Vitis 1988)

Al di sotto del portico si apre il portale di ingresso costituito da un'apertura ad arco ogivale e una cornice con un leggero motivo di strombatura, anche questo completamente in laterizio. I due prospetti laterali sono invece segnati dal volume della sagrestia e dell'altro ambiente che contiene dei locali accessori; una apertura centrale a tutto sesto e due finestrelle circolari con una vistosa cornice a raggiera in mattoni disegnano la parte inferiore, mentre nella parte superiore si aprono tre finestre con vano ad arco. La parete è decorata con un motivo a fasce sporgenti comune a tutti i lati dell'edificio, tranne che per il muro del portico. Inoltre sugli angoli della parete il motivo a fasce viene raddoppiato, disegnando così un rilievo che lo fa somigliare ad un bugnato angolare.

Nella parte superiore la chiesa è coronata da un cornicione che poggia su di un motivo ad archetti ciechi a sesto pieno di gusto romanico, molto aggettanti e retti da mensole in laterizio. Sulla parete laterale di sinistra, lungo la strada, si erge un piccolo campanile a vela costruito in mattoni ospitante due piccole campane. Sul prospetto principale vi è poi nella parte superiore una apertura ad oculo circonscritta da una cornice in mattoni, al di sopra della quale è una targhetta con la scritta "1896" e sulla cuspide del timpano un basamento che sorregge una croce in ferro. La parte posteriore della chiesa ha un prospetto con solo quattro piccole aperture mentre al centro la parete sporge in corrispondenza del presbiterio dell'aula della chiesa. Al di sopra del volume si erge il tiburio esagonale che presenta su questo lato un'apertura ad oculo, unica fonte di luce che illumina la zona dell'altare. Il cornicione del tiburio è anch'esso contraddistinto dalla fascia di ar-

chetti ciechi con l'aggiunta di una fascia decorativa composta da mattoni disposti in diagonale.

La chiesa quindi si presenta come un compatto edificio in cui le articolazioni dei volumi servono a produrre effetti chiaroscurali dovuti all'alternarsi dei pieni e dei vuoti del portico e delle pareti in laterizio che, grazie all'utilizzo decorativo e cromatico, inseriscono la chiesa in un contesto ambientale dotato all'epoca di un eccezionale valore paesaggistico (*fig. 14*)²⁶.

La figura del progettista Francesco Benedetti (1838-1912) è molto importante nell'ambito della produzione sacra della fine dell'Ottocento nel territorio di Vasto. Egli è infatti il progettista di altre opere religiose come la ricostruzione della Cattedrale di s. Giuseppe (dal 1890), la costruzione del santuario di s. Maria delle Grazie a Montedorisio (1886-95) e la chiesa della Madonna del Carmine a Tornareccio (1897). Francesco Benedetti si laurea a Napoli come ingegnere-architetto e negli anni successivi è molto attivo in numerose città italiane. La formazione napoletana fu senz'altro decisiva e certamente venne influenzato anche dalla figura di Federico Travaglini, architetto napoletano della seconda metà dell'Ottocento, autore dei restauri nella chiesa di s. Domenico (1850) e docente nelle scuole di in-

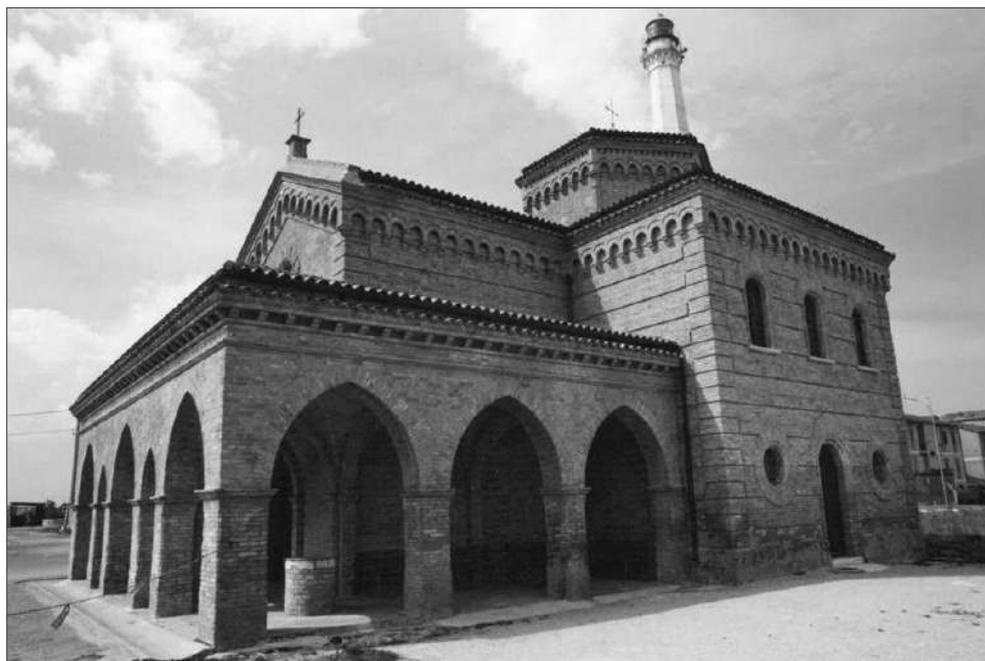


Fig. 14 – Vasto, chiesa della Madonna della Penna, veduta laterale della chiesa e del portico d'ingresso sulla strada (foto Antonio Martinelli)

²⁶ De Vitis 1988, p. 148.

gegneria e architettura napoletane del periodo. Benedetti torna a Vasto nel 1879 e grazie al prestigio acquisito come ingegnere comunale diventa protagonista del rinnovamento urbano della città, nel cui ambito realizza i palazzi Ponza, Martone-Suriani, Sargiacomo e Mattioli, tutti caratterizzati dall'impronta neorinascimentale impressa alle facciate²⁷.

Tornando invece alle sue opere di architettura sacra, Benedetti utilizza in prevalenza lo stile neomedievale in tutte le sue composizioni e nella Madonna di Punta Penna i compresenti elementi di architettura romanica e gotica vengono utilizzati con un significato estraneo a ogni tentativo filologico o di ripristino stilistico (fig. 15). Le architetture sacre di Benedetti sono peraltro caratterizzate dall'uso della bicromia, adoperata nell'interno della cattedrale di s. Giuseppe e, con motivo diverso, nell'esterno della Cappella del Sacro Cuore nella stessa chiesa, in cui viene ottenuta attraverso l'utilizzo di mattoni di differenti colori; medesima tessitura bicroma Benedetti adopera poi nella chiesa della Madonna della Grazie di Monteodorisio²⁸.

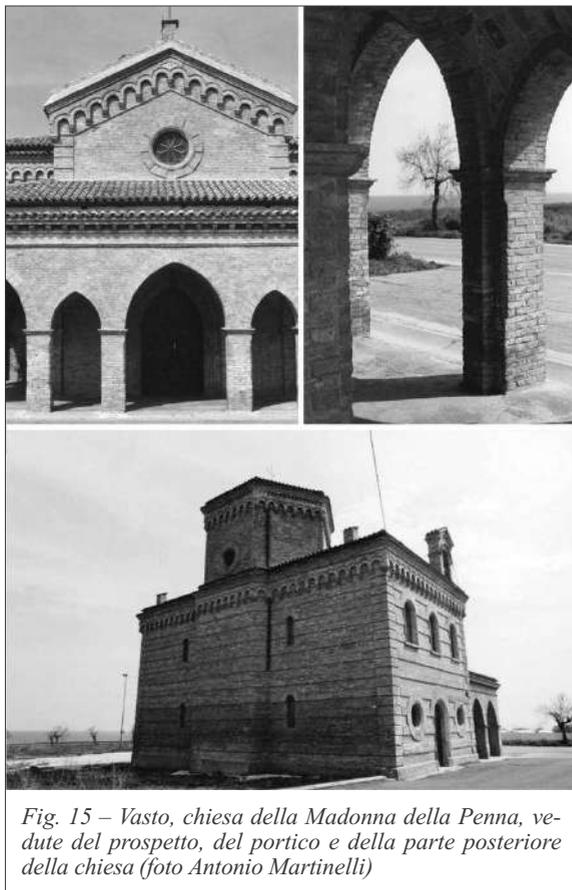


Fig. 15 – Vasto, chiesa della Madonna della Penna, vedute del prospetto, del portico e della parte posteriore della chiesa (foto Antonio Martinelli)

Nella chiesa della Madonna della Penna il motivo bicromatico viene sostituito dall'uso delle fasce orizzontali di mattoni in rilievo che riescono ad animare egualmente la parete attraverso il gioco del chiaroscuro. Inoltre a differenza della cattedrale di s. Giuseppe in questa chiesa Benedetti rinuncia completamente all'uso di ornamentazioni nell'interno proprio per il fatto che questa si posiziona ai margini della città come fosse una cappella di campagna (fig. 16).

Nonostante queste semplificazioni la piccola chiesa, seppure insidiata dalla presenza opprimente del faro e di altre costruzioni, soprattutto palazzine costruite

²⁷ Serafini 2000, p. 185.

²⁸ Ivi, p. 188.

negli anni Sessanta e capannoni industriali sparsi in tutta la zona, rimane unica testimone di un'architettura che possiede dei giusti criteri per rapportarsi intimamente al luogo e al paesaggio (fig. 17).



Fig. 16 – Vasto, chiesa della Madonna della Penna, veduta verso l'ingresso e volta della parte presbiteriale. Sull'altare, sotto lo stemma baronale al centro del timpano spezzato, si scorge lo stemma dei D'Avalos (foto Antonio Martinelli)



Fig. 17 – Vasto, la situazione ambientale e paesaggistica della località di Punta Penna (foto Antonio Martinelli)

4. La chiesa del Sacro Cuore a Pescara

Intorno agli ultimi anni del XIX secolo nel comune di Castellammare Adriatico (*fig. 18*) due erano le parrocchie principali: una è quella della Madonna dei Sette Dolori, situata sulle colline e appartenente alla parte già esistente del nucleo abitato della cosiddetta villa di Castellammare (*fig. 19*), l'altra, nel nuovo insediamento sorto attorno alla stazione ferroviaria, faceva capo alla chiesetta di s. Anna situata nella Villa Muzii, dove in origine era anche localizzato il mercato. La chiesa della Madonna dei Sette Dolori, sorta sul luogo del ritrovamento nel XVI secolo di un'immagine sacra rappresentante la Deposizione della Croce, aveva da molto tempo assunto la forma e la dimensione di una basilica; la chiesa era stata istituita come parrocchia già dal 1665 e nel 1757 venne consacrato il tempio così come appare ancora oggi²⁹. Invece nella chiesa di S. Anna la parrocchia del



Figg. 18, 19 – Castellammare Adriatico, veduta di Corso Umberto dalla stazione di Castellammare alla fine del XIX secolo (De Antonis, Minore 1977); Castellammare Adriatico, chiesa della Madonna dei Sette Dolori, veduta agli inizi del XX secolo (Liberatoscioli 1999)

Sacro Cuore venne istituita a partire dal 1885; questa piccola chiesetta, tuttora consacrata ed aperta al culto, era a disposizione della popolazione ma la posizione decentrata rispetto al nascente nucleo abitato aveva determinato la richiesta di un nuovo edificio più grande e adatto al culto (*fig. 20*). Durante i lavori di costruzione della nuova chiesa la chiesetta continuò ad ospitare, provvisoriamente, la parrocchia del Sacro Cuore. La chiesetta di s. Anna è oggi situata sulla attuale Viale Bovio; venne concessa dalla Curia di Penne a Leopoldo Muzii come cappella di famiglia³⁰ come testimonia un documento datato 6 giugno 1893 in cui è

²⁹ Lopez 1993, p. 113.

³⁰ Ivi, p. 132.



Fig. 20 – Pescara, veduta attuale della chiesa di s. Anna lungo viale Bovio (foto Antonio Martinelli)

citato l'«Elenco degli arnesi e degli oggetti sacri esistenti nella chiesa di S. Anna e di proprietà dei sigg.ri Muzii»³¹.

Nell'agosto del 1885, in occasione della morte dell'arciprete Donato Marchegiani, si accenna alla necessità di costruire una nuova chiesa a favore della quale già si annoverano cospicue oblazioni private. La decisione viene presa nella seduta del Consiglio Comunale del 27 Agosto 1885, ribadendo anche il diritto di patronato nel nominare il nuovo arciprete, come previsto dalla bolla vescovile del 3 agosto 1851³². Il nuovo arciprete nominato è Antonio Giannantonio, il quale farà anche parte, come vedremo in seguito, della commissione per l'edificazione del nuovo edificio sacro. Il progetto della chiesa del Sacro Cuore viene redatto dall'ingegnere Alberto Porta di Torino il 28 Febbraio del 1893, come è possibile dedurre dal preventivo che l'ingegnere Lino De Cecco di Castellammare presenta nel 1923 per il completamento dell'interno della chiesa, nel cui frontespizio si legge:

Preventivo della spesa occorrente a completare l'interno della chiesa del Sacro Cuore in Castellammare Adriatico ed annessa Sagrestia in conformità

³¹ ASPE, Archivio Comunale di Pescara, b. 2009, f. 3.

³² Colapietra 1980, p. 124.

La costruzione dell'edificio comunque non iniziò subito, ma solo tre anni dopo: infatti il 19 Dicembre del 1897 il Consiglio Comunale di Castellammare in una sua delibera dichiara di doversi costituire una apposita "Commissione per la costruzione della Chiesa Parrocchiale del Sacro Cuore di Gesù"³⁵, formata dal Sindaco Enrico Iasonni Presidente e da altri due membri nelle persone dell'arciprete Antonio Giannantonio e di Leopoldo Muzii. Viene anche definito di costruire la chiesa nella piazza Vittorio Emanuele rinominata "piazza del Mercato"³⁶.

I lavori per la costruzione della chiesa iniziano il 23 marzo 1898, data del contratto con il quale viene affidato l'appalto all'impresa di Francesco Del Greco³⁷. I personaggi che fanno parte della costruzione dell'edificio sono il già nominato Francesco Del Greco costruttore, l'ingegnere Lino De Cecco Direttore dei Lavori, l'ingegnere Antonino Liberi autore di due revisioni di contabilità parziale dei lavori, Giuseppe Coppa geometra assistente di Liberi, e poi i già citati membri della Commissione. Una prima fase della chiesa venne quindi terminata nell'agosto del 1900, come risulta dal riepilogo del Registro di Contabilità tenuto dalla Direzione dei Lavori; l'ammontare complessivo dei lavori eseguiti fino a questa data è di L. 61.124 con una lieve differenza secondo la revisione svolta dall'ing. Liberi di L. 3.839. Le opere murarie erano state tutte eseguite, tranne gli archi e le volte costolonate della navata centrale³⁸ (fig. 22).

L'opera quindi, nel periodo intorno all'inizio del secolo risulta terminata e la chiesa può essere preparata per essere aperta al culto. L'apertura della chiesa è indicata in una lettera del 20 Novembre 1900 della Commissione alla Banca Popolare di Teramo, in cui si legge:

l'opera, essendo nel suo complesso ultimata, tanto che venne nel mese di luglio inaugurata, trovasi già destinata all'esercizio del culto³⁹.

I lavori vengono sottoposti alle due revisioni di cui è incaricato l'ingegnere Antonino Liberi, una redatta nel gennaio 1899⁴⁰ e l'altra nel gennaio del 1901⁴¹. Negli anni successivi vengono realizzati altri interventi e migliorie, tra cui nel 1905 la costruzione del campanile in ferro, progettato da Lino De Cecco.

La chiesa quindi nei primi anni del Novecento è perfettamente funzionante e all'esterno la sua immagine è ampiamente documentata dalle immagini fotogra-

³⁵ Delibera del Consiglio Comunale di Pescara del 19 dicembre 1897 n. 41 (*Ibidem*).

³⁶ Colapietra 1980, p. 141.

³⁷ Stato di avanzamento dei lavori eseguiti a tutto il 10 Aprile 1900, in cui è nominato anche il contratto con Del Greco e la data del contratto (ASPE, Archivio Comunale di Pescara, b.1198, f.17 Chiesa del Sacro Cuore di Gesù).

³⁸ Ivi, Costruzione della Chiesa del Sacro Cuore di Gesù.

³⁹ Ivi, b. 1198, f. 17.

⁴⁰ Relazione 11/1/1901 dell'ing. Antonino Liberi (*Ibidem*).

⁴¹ Nota dell'arciprete Giannantonio (*Ibidem*).

fiche contemporanee; l'interno della chiesa invece è ancora incompleto, perché mancano le intonacature e le volte sulla navata centrale, gli infissi alle finestre e la sistemazione del finestrone centrale e del portale principale (fig. 23). Durante gli anni a seguire l'edificio essendo incompleto ha bisogno di diversi interventi, testimoniati dai continui appelli che l'arciprete Alfonso Cervone fa al Sindaco; si tratta tra l'altro della sistemazione del finestrone centrale e delle carenze nelle chiusure e nella copertura del tetto, come riferito dall'ingegnere De Cecco in una relazione del 17 Gennaio 1917⁴².

Nel 1915 viene invece donato alla chiesa l'altare maggiore dalla famiglia Felice-Del Giudice, la cui collocazione è richiesta dal parroco al Sindaco approfittando del periodo in cui vi sono poche funzioni parrocchiali⁴³. Nel 1923 l'ingegnere Lino De Cecco elabora una "Perizia Sommaria per completare l'interno della chiesa del Sacro Cuore e della Sagrestia in Castellammare Adriatico" in cui afferma che occorre «renderla più decorosa e di sistemarla con volte, con intonaco, con pavimento, e con l'apertura delle finestre murate» e che inoltre sistema la "piccola gabbia" posta sul tetto in luogo della torre campanaria⁴⁴.

La chiesa viene sistemata nell'interno a partire dal 1924 e negli anni subito successivi come descritto dal computo metrico di De Cecco, assieme alla costruzione dell'edificio della sagrestia connesso all'edificio della chiesa.

Per quanto riguarda poi la vicenda della torre campanile, pur non conoscendosi l'esatto inizio dei lavori di costruzione, si sa come la sua realizzazione fosse già in avanzato stato di completamento nel 1935, come riportato da una richiesta del parroco di un contributo per l'ultimazione del campanile. Il campanile viene inaugurato nel 1938, come testimoniato dalla memoria contenuta in un foglio pubblicato in occasione dell'inaugurazione della torre e del XXV anniversario di episcopato del Vescovo Carlo Pensa⁴⁵.

Ma questo campanile, a lungo tempo voluto dalla popolazione, avrà una cattiva sorte: il 31 agosto del 1943 tre ondate di bombardieri americani colpirono l'agglomerato centrale della città e nella piazza del Sacro Cuore rimase in piedi solamente la chiesa. Il campanile della chiesa rimase in piedi fino al mese di febbraio del 1944 quando venne abbattuto dai guastatori tedeschi. Il campanile che oggi affianca la chiesa è quello ricostruito nel 1952, celebrato con un solenne *Te Deum* il giorno del termine dei lavori⁴⁶.

⁴² ASPE, Archivio Comunale di Pescara, b. 2343, f. 11.

⁴³ Lettera dell'Arciprete Cervone al Sindaco del 14 gennaio 1915 (*Ibidem*).

⁴⁴ Relazione dell'ingegnere De Cecco del 24 maggio 1923 (ASPE, Archivio Comunale di Pescara, b. 2343, f. 21).

⁴⁵ Il foglio è conservato presso la Biblioteca Provinciale di Pescara ed è datato all'anno 1938 (Pel Campanile 1938).

⁴⁶ Colapietra 1980, p. 493.



Fig. 23 – Castellammare Adriatico, veduta della chiesa in avanzato stato di costruzione riferibile agli anni 1898-99 (ASPE)

Volendo esaminare la chiesa del Sacro Cuore sotto il profilo architettonico, notiamo come essa sia impostata su un impianto a tre navate che riprende delle regole compositive romaniche (fig. 24). Gli elementi principali sui quali si fonda la pianta della chiesa sono: la navata centrale suddivisa in quattro campate, le due navate laterali, l'abside poligonale posta sulla parte centrale, e l'ingresso segnato da un narcece a tre vani. Le campate della chiesa hanno una dimensione prossima al quadrato, e quindi si utilizzano in questo impianto il metodo per il quale il quadrato della navata laterale viene poi raddoppiato per costruire la navata più grande; per cui possiamo ravvisare in quest'edificio sacro l'utilizzo del cosiddetto sistema obbligato, regola derivante dall'architettura romanica. Ricordiamo per appunto, che negli edifici di epoca romanica l'uso del sistema obbligato serviva a dare un'articolazione ritmica sia alle strutture portanti (alternanza di pilastri semplici e composti) sia di quelle portate (archivolti che marcano le coperture in successive volte a crociera); questo serviva anche a dare un valore plastico e chiaroscurale alle chiese, carattere preminente nelle opere del periodo. Infatti l'architettura dell'età romanica nasce e si sviluppa da quella rinascita dell'economia, delle città, della vasta diffusione dei monasteri e da tutte quelle condizioni che determinarono, at-

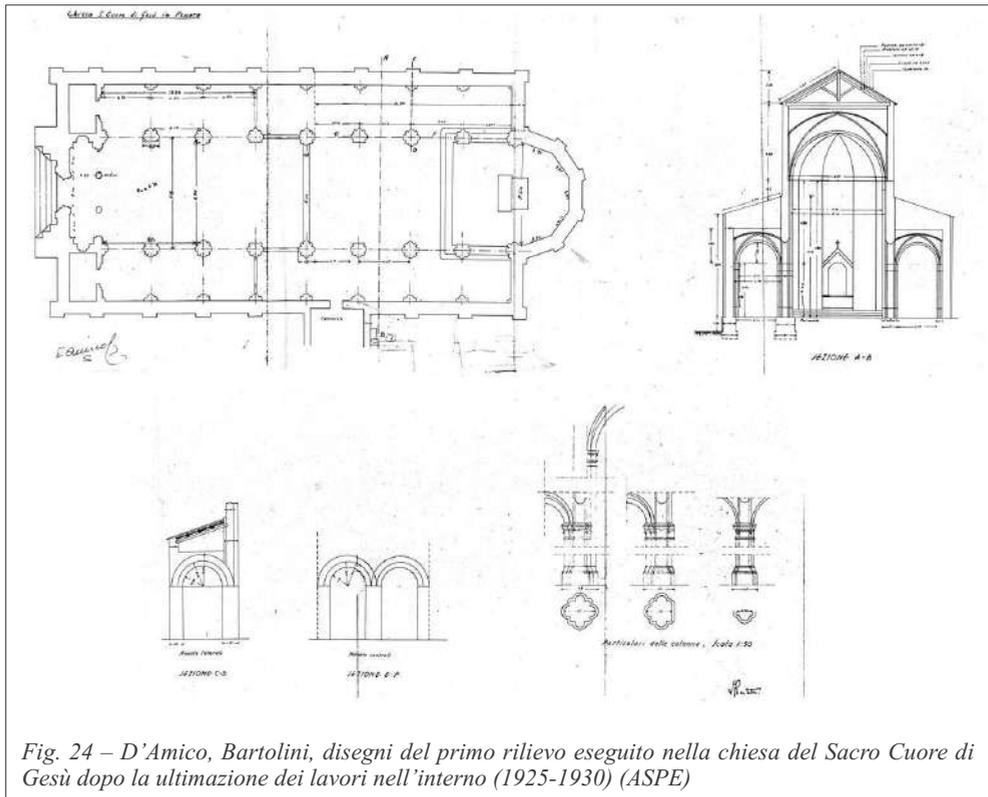


Fig. 24 – D'Amico, Bartolini, disegni del primo rilievo eseguito nella chiesa del Sacro Cuore di Gesù dopo la ultimazione dei lavori nell'interno (1925-1930) (ASPE)

torno al XI secolo, il sorgere di un'arte più varia nella qualità e nelle tecniche architettoniche. Tutto questo comportò ad esempio negli edifici sacri la sostituzione delle coperture in legno, materiale troppo deteriorabile che era soggetto a frequenti incendi, con volte in muratura, prima nel tipo a botte e poi evolute nella crociera. Nel caso della chiesa del Sacro Cuore lo spazio centrale è coperto da volte a crociera con costoloni, che come abbiamo visto vennero costruite in un secondo momento della costruzione della chiesa, così come le navate laterali che sono anch'esse coperte da volte a crociera con costoloni. I costoloni sono a sezione circolare e in verità sembrano più rispondere a necessità estetiche che ad assolvere ad una funzione strutturale, nonostante la luce da coprire sia abbastanza ampia.

I pilastri della chiesa invece sono tutti di forma polistila e sulla navata grande sono disposti in modo da alternarsi tra quelli di campata, che arrivano a sostenere gli archi delle crociere, e quelli che scandiscono lo spazio delle navate laterali, in modo da collegare l'una e l'altra navata. I pilastri maggiori sono terminati da un capitello in pietra artificiale con decorazioni floreali.

La navata centrale è direttamente illuminata da grandi finestre circolari che si aprono sulla parte alta delle pareti, provviste di vetri colorati che diffondono la luce sullo spazio centrale. Le navate minori invece prendono la luce dalle monofore, anch'esse provviste di vetri policromi, che si aprono direttamente sui fianchi dell'edificio (*fig. 25*).

L'altare maggiore è contenuto nello spazio absidale, ovvero nella parte più rappresentativa dell'edificio, dalla quale proviene anche la maggior quantità di luce grazie alle finestre con vetri policromi.

Le pareti interne della chiesa, così come le volte e i pilastri, tranne che per i capitelli e le basi di questi ultimi, sono completamente intonacate; questo probabilmente incide negativamente alla percezione spaziale dell'edificio, che pur evocando dei caratteri provenienti dall'architettura medievale, in questo caso appare molto distante dai valori chiaroscurali che sono propri delle chiese del periodo romanico.

Il pavimento invece è costruito in graniglia di marmo con degli inserti colorati sempre in marmo che segnano la parte centrale della navata principale e riportano il ritmo delle campate.

Sulle pareti della navata centrale, al di sopra delle arcate, vi sono due fasce composte da piccole colonne e riquadri e al di sotto di questa una decorazione a stucco composta da una serie di archetti ciechi che riprendono quelli dell'esterno dall'inequivocabile sapore romanico⁴⁷. Il presbiterio è rialzato rispetto al piano del pavimento della chiesa di tre gradini, l'abside è coperta da una volta a spicchi e costoloni.

⁴⁷ Giannantonio 1997, p. 208.

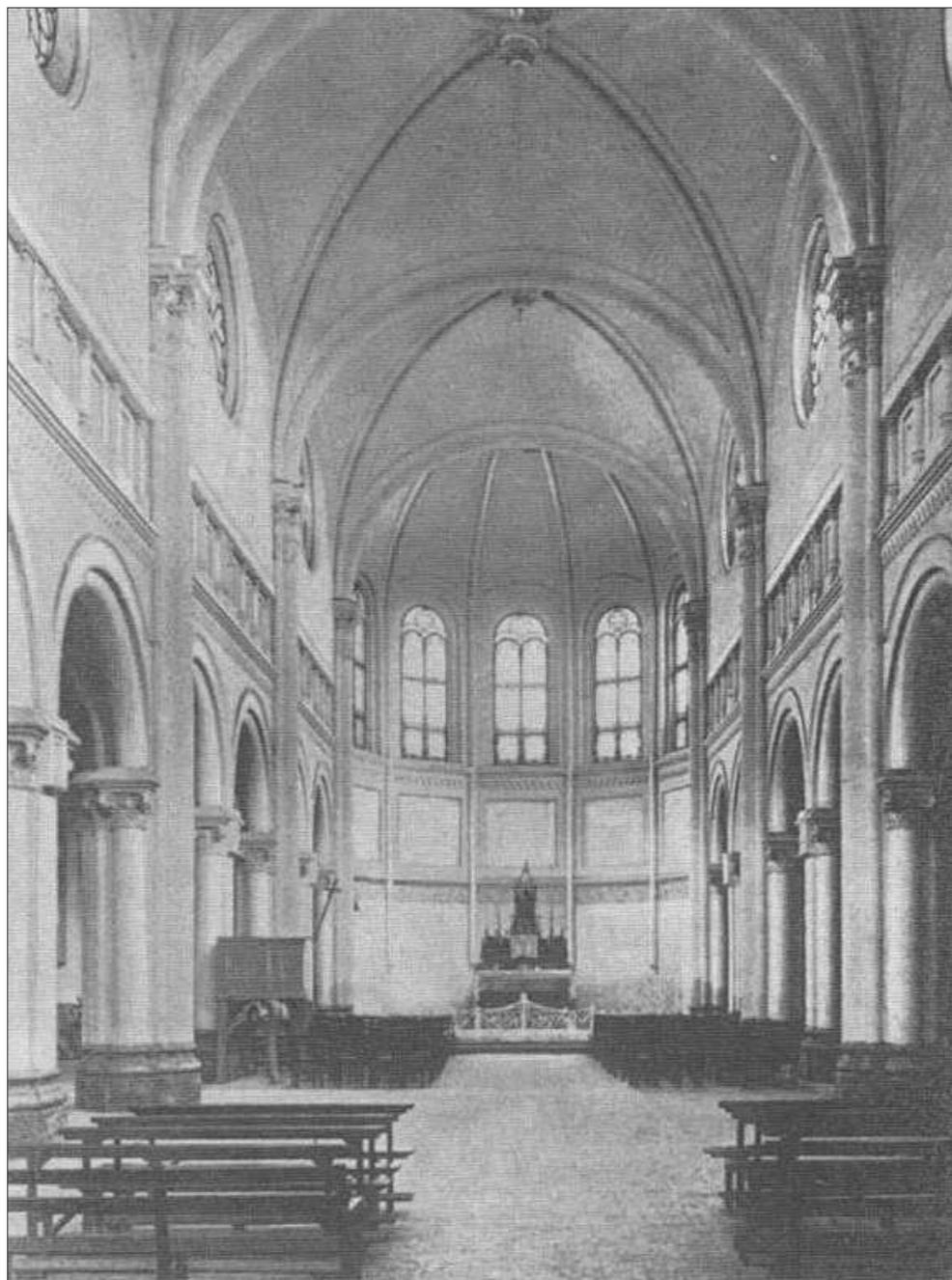


Fig. 25 – Castellammare Adriatico/Pescara, chiesa del Sacro Cuore, veduta dell'interno con il pavimento in mattoni a secco (Liberatoscioli 1999)

Si tratta quindi di uno spazio interno molto semplice, probabilmente ideato dal progettista Alberto Porta in maniera più adorna, così com'era solito operare nelle sue realizzazioni a Torino⁴⁸. Infatti dal capitolato della chiesa si vede che egli aveva previsto per l'interno un trattamento ad arricchitura delle pareti, con l'uso di opere da pittore e decorazioni per tutta la chiesa⁴⁹.

L'aspetto interno della chiesa comunque rimase ancora più semplice negli anni successivi all'inaugurazione, visto che come abbiamo detto esisteva un pavimento a mattoni e l'interno della chiesa era presumibilmente con mattoni a faccia vista, con i capitelli ancora abbozzati e molto simili a quelli delle colonne sulla facciata, cosa che possiamo dire con certezza guardando all'immagine dell'interno durante la sua costruzione, dove si vedono i capitelli in mattoni che poi sono stati ricoperti con decorazioni a stucco bianco. In questo caso quindi possiamo dire che l'interno della chiesa è stato ridefinito in modo da sembrare più razionale, con accenni decorativi a motivi floreali, come ad esempio nei capitelli dal carattere *Liberty*.

Un elemento spaziale significativo è invece la grande abside che conclude la chiesa. Quest'elemento, come si può raffrontare con quello del Santuario della Madonna della Libera di Pratola, funge da elemento polarizzante dello spazio della navata, così come accadeva nelle basiliche romane o paleocristiane. In questo caso la sua funzione è ancora di più evidenziata dal fatto che, mancando altri elementi caratterizzanti (cupola, transetto), essa rimane la sola a distinguersi, anche se l'utilizzo di materiali inappropriati ne hanno alterato il significato.

In definitiva possiamo dire che l'interno della chiesa anche se è stato completato nell'arco di trent'anni, conserva ancora quel gusto eclettico e ispirato ad un certo laicismo derivante dalla diffusione di una moda che tendeva anche alla semplificazione degli ornamenti interni, i cui risultati ricordano ormai in certi aspetti lo "stile banca"⁵⁰ (fig. 26).

La parte esterna dell'edificio è sicuramente quella più importante ed interessante soprattutto nella facciata. Infatti è qui che l'edificio emerge nel suo aspetto di rappresentazione di un architettura dell'Ottocento in Abruzzo eclettica e ispirata al medioevo lombardo e piemontese.

Il fronte della chiesa ha un profilo che riporta le altezze delle navate ed è contraddistinto dall'uniformità degli elementi decorativi che sono tutti realizzati in laterizio (fig. 27). La parte centrale della facciata è leggermente aggettante ed è molto più alta delle due parti laterali; questa presenta un profilo a cuspide ed è segnata da un grande arcone strombato a tutto sesto che sembra essere sorretto dalle

⁴⁸ Tesi Martinelli.

⁴⁹ ASPE, Archivio Comunale di Pescara, b. 1198, f. 17.

⁵⁰ Griseri, Gabetti 1973, p. 111.



Fig. 26 – Pescara, chiesa del Sacro Cuore, foto attuale dell'interno (1925-1930) (Elaborazione grafica di Salvatore Mancini)

coppie di colonne che lo affiancano lateralmente. L'intera parte centrale è inquadrata da colonne binate poste ancora di più in aggetto, disposte su due livelli, che arrivano a sorreggere anche il timpano a cuspide della facciata. Le colonne inoltre sono poste su dei basamenti che le rialzano rispetto al livello d'ingresso. Al centro dell'arcone sono sistemati il portale e il rosone nella parte superiore; il primo è formato da un vano rettangolare e da una cornice in pietra bianca decorata all'esterno da una fascia a motivi di tralci floreali, con dei capitelli sulle imposte, mentre gli elementi della strombatura sono costituiti da colonnine tortili. Il rosone è anch'esso in pietra bianca, incastonato nella muratura laterizia, e ha la raggiera formata da colonnine tortili con capitelli che sorreggono la ripetizione del motivo dell'arco intrecciato sull'esterno.

Sia il portale che il rosone, come abbiamo detto, sono stati aggiunti negli anni Trenta del Novecento, e sono completamente estranei al progetto originario di Alberto Porta. Infatti al posto del portale ad arco strombato esistente oggi, doveva essercene uno con forme goticheggianti da realizzare in pietra, molto somigliante alle due finestre laterali, mentre del rosone originale non abbiamo nessuna indicazione in merito. Le ali laterali della facciata sono concluse da una coppia di colonne, di ordine più piccolo di quelle centrali; esse portano la trabeazione superiore che segna il termine della navata. La cornice è in questo caso decorata da

una serie di archetti ciechi che percorrono anche i lati della chiesa, mentre sul fronte sono interrotti dall'arcone centrale.

Sui due lati della facciata vi sono due finestre che hanno un vano arcuato a sesto pieno dentro una cornice in mattoni; esse costruiscono una finestrella dal carattere gotico con cuspide e due piccole guglie agli estremi dei piedritti. L'interno del vano è ripartito da una decorazione in pietra con colonne tortili e archetti disposti su due ordini. Va rilevato come la decorazione in pietra delle finestre abbia gli stessi motivi decorativi del rosone e del portale principale, in quanto probabilmente vennero inserite nel fronte nello stesso momento, dopo che la chiesa era rimasta incompleta dalla sua costruzione⁵¹. La finestra a sinistra del fronte, come si vede dalle immagini d'epoca, venne così provvista di una finestra che è stata poi rimossa e sostituita con quella attuale, mentre quella di destra venne temporaneamente richiusa. Gli elementi decorativi del fronte sono costruiti tutti in laterizio, così i capitelli delle colonne, che sono stati per questo semplificati in modo da poter essere eseguiti con tale materiale. Vediamo ad esempio che i capitelli delle colonne hanno solo un piccolo accento decorativo, come ad imitare delle foglie d'acanto dell'ordine corinzio. Le parti laterali dell'edificio sono anch'esse contraddistinte dal paramento completamente in laterizio, che viene utilizzato in ogni elemento decorativo. Sui lati della chiesa si aprono delle monofore a tutto sesto e in alto, nel volume della nave maggiore, le finestre ad oculo.

Il fianco della chiesa è ritmato da paraste che riportano tutta la struttura della chiesa che così appare chiaramente anche all'esterno. A corona-

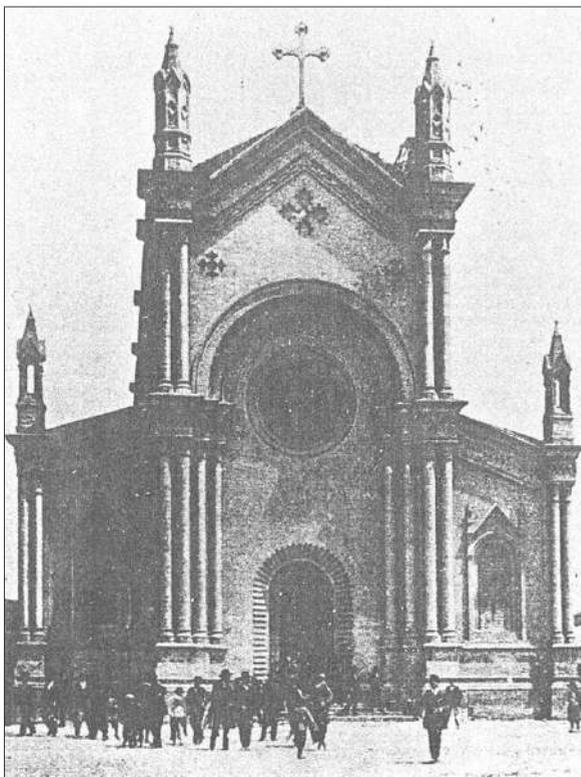


Fig. 27 – Castellammare Adriatico, chiesa del Sacro Cuore sulla piazza del Mercato ai primi Castellammare Adriatico (Colapietra 1980)

⁵¹ Lettera dell'ing Lino De Cecco al Comune di Castellammare del 29 maggio 1923 (ASPE, Archivio Comunale di Pescara, b. 2343, f. 21).

mento di questa parte c'è una decorazione formata da una serie di archetti ciechi e un cornicione a più modanature che arriva fino alla linea di gronda (fig. 28).

La parete della navata centrale è anch'esso ripartita con paraste simili a quelle inferiori, ma disposte secondo gli arconi della navata principale; per questo si viene a creare una trasposizione del sistema obbligato, utilizzato nell'impianto della chiesa, all'esterno della stessa. Le paraste sono sormontate dal cornicione che si raccorda per tutto il perimetro della chiesa fino alla facciata. In questo non ci sono gli archetti ma al loro posto appare un motivo decorativo di fantasia realizzato in mattoncini. L'abside della chiesa è invece ormai nascosta in uno spazio



angusto, stretta tra le palazzine intorno alla chiesa, che per questo finisce per sembrare un elemento estraneo al contesto edilizio. Il volume dell'abside è segnato per tutta la sua altezza da paraste che segnano la scansione dei lati delle pareti; esse appoggiano su di un basamento simile a quello in facciata e all'estremità portano una trabeazione continua a più modanature, con il cornicione che risulta aggettante all'incrocio delle paraste formando così un disegno ad ingranaggio. La parasta che collega l'abside al muro della chiesa ha la particolarità di essere ribattuta all'esterno. Fra le nervature dell'abside si aprono le finestre che sono formate da un'apertura a tutto sesto e presentano una strombatura sull'esterno; gli infissi in ferro delimitano delle vetrate policrome che raffigurano scene sacre.

Altro elemento di importanza della chiesa è il campanile (fig. 29); come abbiamo già detto quello attuale è stato ricostruito a partire dal 1952⁵² sul luogo

⁵² Ivi, b.1293 bis, Costruzione del campanile della chiesa del Sacro Cuore, carteggio, anno 1952.



Fig. 29 – Castellammare Adriatico, veduta della piazza del Sacro Cuore e del campanile della chiesa ormai terminato databile ai primi anni Quaranta del Novecento (per concessione del sig. Emidio Taglieri) (Bertillo, Franco 2001)

dove sorgeva quello precedente, abbattuto dai tedeschi nel febbraio del 1944⁵³ (*fig. 30*). Il campanile che oggi vediamo è composto da una struttura su tre livelli dei quali il primo contiene l'ingresso alla torre mentre il secondo, segnato dalle due aperture ad arco e dall'orologio, è impostato su due paraste d'angolo che terminano in una trabeazione superiore. Il terzo e ultimo livello contiene il vano delle campane e presenta due coppie di paraste disposte su due ordini per i quattro lati del campanile, ad incorniciare l'apertura ad arco della torre. Conclude in alto il campanile un tempietto ottagonale coperto a cuspide. Possiamo quindi concludere come il campanile non sia stato ricostruito seguendo l'immagine di quello preesistente come rivelano gli elementi non confrontabili con il gusto neomedievale che contraddistingue la chiesa. Notiamo infatti come la parte terminale abbia delle connotazioni classiche, con un unico riferimento decorativo nella presenza di due piccole serie di archetti ciechi, ponendosi all'esterno di ogni ripresa stilistica della preesistenza (*fig. 31*).

⁵³ Di Russo 1997, p. 31.



Fig. 30 – Pescara, chiesa del Sacro Cuore, veduta del campanile abbattuto nel 1944 dai guastatori tedeschi sulle macerie delle altre abitazioni (Bertillo, Franco 2001)



Fig. 31 – Pescara, chiesa del Sacro Cuore, foto attuale dell'esterno sulla piazza (Elaborazione grafica di Salvatore Mancini)

BIBLIOGRAFIA

Antonini 1993:

Antonini, Orlando, *Architettura religiosa aquilana*, vol. II, Edizioni Gallo Cedrone, L'Aquila 1993.

Bertillo, Franco 2001:

Bertillo, Antonio; Franco, Dimitri, *Pescara nella bufera: album fotografico 1940-1944*, Progetto incontro, Montesilvano 2001.

Colapietra 1980:

Colapietra, Raffaele, *Pescara 1860-1960*, Costantini, Pescara 1980.

De Antonis, Minore 1977:

De Antonis, Pasquale; Minore, Renato, *Pescara le immagini la storia*, Cassa di Risparmio di Pescara e Loreto Aprutino, Pescara 1977.

De Nino 1879-97:

De Nino, Antonio, *Usi e costumi abruzzesi*, Tip. Barbera, Firenze 1879-1897.

De Vitis 1988:

De Vitis, Franco, *L'Ecclettismo nella città di Vasto: tematiche e nell'architettura civile e religiosa*, in *L'Ecclettismo ed il Liberty nella Frentania. Architettura del XIX-XX secolo in Lanciano e Vasto*, Edigrafital, Teramo 1988, pp. 137-232.

Di Francesco, Martella, Medin 1975:

Di Francesco, Arturo; Martella, Luigi; Medin, Anna Maria, *La chiesa della Concezione e la ristrutturazione del Filippi*, in *Bullettino della Deputazione abruzzese di storia patria*, 1975, vol. I, pp. 273-281.

Di Russo 1997:

Di Russo, Alfonso, *Pescara e la guerra, 31 Agosto 1943-10 Giugno 1944*, Studiocongressi, Pescara 1997.

Giannantonio 1997:

Giannantonio, Raffaele, *Tendenze dell'architettura dell'Ottocento in Abruzzo*, in *L'Abruzzo nell'800*, cit., pp.187-218.

Griseri, Gabetti 1973:

Griseri, Andreina; Gabetti, Roberto, *Architettura dell'ecclettismo. Un saggio su G. B. Schellino*, Einaudi, Torino 1973.

Liberatoscioli 1999:

Liberatoscioli, Roberto, *Pescara in posa, 600 Immagini per 100 anni di storia fotografica della città*, Carsa, Pescara 1999.

Lopez 1993:

Lopez, Luigi, *Pescara dalle origini ai giorni nostri*, Nova Italica, Pescara 1993.

Marchesani 1838:

Marchesani, Luigi, *Storia di Vasto, città in Apruzzo Citeriore*, da' Torchi dell'Osservatore Medico, Napoli 1838 [introduzione, cronologia e indice dei nomi a cura di Luigi Murolo] Amministrazione comunale, Vasto 1982.

Murolo 1984:

Murolo, Luigi, *Tracce. Insediamenti umani arcaici nel territorio di Vasto*, in *Immagini di Vasto, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato*, Roma 1984, pp. 25-34.

Pel Campanile 1938.

Pel Campanile della Chiesa del Sacro Cuore di Gesù, inaugurato in occasione del XXV Anno di Episcopato di Sua Eccellenza Monsignor Carlo Pensa, Tipografia De Arcangelis, Pescara 1938.

Serafini 2000:

Serafini, Lucia, *Invenzione di una Cattedrale: la fabbrica ottocentesca di S. Giuseppe a Vasto e i suoi autori*, in Civita, Mauro; Varagnoli, Claudio (a cura di), *Identità e stile, Monumenti, città e restauri tra Ottocento e Novecento*, Gangemi, Roma 1988, pp. 157-192.

Stockel 1981:

Stockel, Giorgio, *La città dell'Aquila – Il Centro Storico tra il 1860 ed il 1960*, Edizioni del Gallo Cedrone, L'Aquila 1981.

INDICE DELLE ABBREVIAZIONI

ASNA: Archivio di Stato di Napoli

ASPE: Archivio di Stato di Pescara

b.: busta

f.: foglio

p.: pagina

vol.: volume

PRATOLA PELIGNA: EVOLUZIONE URBANA DALLA NASCITA ALLA FINE DEL XVIII SECOLO

Luigi Paolantonio

Pratola Peligna: urban evolution from birth to late XVIII century

The origin of the Pratola Peligna village dates around 1000 with the birth of the first settlement, identifiable with part of the current district “Dentro la Terra”, arisen on the top of a hill from the surrounding territory so that it could be easier to defend. Pratola was first owned by the monastery s. Vincenzo al Volturno and then by Restaino Cantelmo, lord of Popoli; on 29 September 1294 it was transferred by king Charles II of Naples to the monastery s. Spirito al Morrone which in the centuries to follow applied its feudal pressure. The built-up area developed around the original centre, occupying the current fabric of “Dentro la Terra” and building walls, currently only partly visible because of the construction of new buildings. During the XVI century the village started expanding outside the castrum in the so-called “Ara della Corte” and “Dietro il Castello” zones. This continued into the 1600’s and was associated to a remarkable increase in population which determined the formation of peripheral settlements. Further to the violent earthquake which destroyed most of the city of Sulmona on 3 November 1706 causing huge damage to Pratola, in the 1700’s and in the early 1800’s a medium-scale urban recovery took place. Such a recovery resulted in the expansion of existing villages and in the creation of new ones while significant works inside the village were carried out. With the dissolution of the Celestine Order, ratified by Napoleon on 13 February 1807, Pratola became part of the Province of Abruzzo Ulteriore II.

Pratola Peligna: evolución urbana desde el nacimiento hasta el final del siglo XVIII

El origen de la ciudad de Pratola Peligna se coloca alrededor del año 1000, con el nacimiento de un primer núcleo de asentamiento, identificable con parte del actual barrio «Dentro la Terra», surgido de una colina respecto al territorio circundante para poder defenderse mejor. Pratola fue primero posesión del monasterio de S. Vincenzo al Volturno y después de Restaino Cantelmo, Señor de Popoli; el 29 de septiembre de 1294 fue cedida por el rey Carlos II de Anjou al monasterio de S. Spirito al Morrone, que en siglos posteriores hizo valer su presión feudal. El asentamiento se desarrolló alrededor del núcleo original, pasando a ocupar el tejido actual de «Dentro la Terra», y rodeándose de muros, visibles en la actualidad solo parcialmente a causa de la construcción de nuevos edificios. Durante el siglo XVI, el pueblo comenzó a tener una expansión fuera del castrum en las zonas denominadas «Ara della Corte» y «Dietro il Castello». Un fenómeno que se prolonga en el siglo XVII y que se asoció a un aumento consistente de la población que determinó la formación de los asentamientos periféricos. Tras el violento terremoto que el 3 de noviembre de 1706 destruyó la mayor parte de la ciudad de Sulmona provocando grandes daños a Pratola, en el siglo XVIII y en la primera parte del XIX se produjo una recuperación urbanística de entidad media. Dicha recuperación amplió las aldeas existentes y creó otras nuevas, mientras que al mismo tiempo se realizaban intervenciones importantes dentro de la ciudad. Con la disolución de la Orden de los Celestinos, reconocida por Napoleón Bonaparte el 13 de febrero de 1807, Pratola entró a formar parte de la provincia de Los Abruzos Ulteriores II.

1. Prima di Pratola: Età romana e tardoantica

Le notizie sull'esistenza di un centro abitato antico nei pressi del territorio di Pratola Peligna sono poche a causa della scarsità di documenti e altre fonti alle quali attingere. Le poche informazioni che si hanno sono dovute all'opera di uomini di elevata cultura e di interesse per la storia locale che hanno posto attenzione nei confronti di questa cittadina, che ha nelle sue radici un legame con le sorti del popolo dei Peligni anticamente abitante in questi luoghi. Tra gli studiosi che si interessarono a questo tema, il più noto è sicuramente Antonio De Nino (1833-1907)¹. Questi svolse numerosi studi e documentò una serie di rinvenimenti archeologici che fornirono una base importante in base alla quale Frank Van Wonterghem, nella sua opera *Forma Italiae*, riuscì a ricostruire il territorio dell'area Peligna prima e dopo di Roma.

Nell'accurato studio del Van Wonterghem, *Supeaequum Corfinium Sulmo*, si parla di ritrovamenti archeologici situati principalmente sulle principali vie di comunicazione, in particolare presso la località denominata Taverna della Chitarra, tra Pratola e Corfinio². Sulla base di questi rinvenimenti è possibile individuare un pago di epoca antica, che sorgeva tra i due paesi, lungo l'antico Tratturo Celano-Foggia. Altri pagi individuati dal De Nino sono quelli nei pressi delle località Fonte S. Angelo e S. Lorenzo³.

Prima dell'anno Mille la situazione insediativa nell'attuale territorio di Pratola Peligna era quindi rappresentata da piccoli villaggi situati lungo le principali vie di comunicazione. Il nome *Pratule* compare solamente nel 997 d.C. in un documento del *Chronicon Vulturnese* in cui si parla della cessione di un terreno in una località così denominata ad opera dell'abate di s. Vincenzo al Volturmo a favore di *Alberico del fu Transarico di Valva*⁴. All'interno del *Chronicon Vulturnese* vi sono comunque altri documenti che riportano il termine *Prata*⁵.

¹ Antonio De Nino (1833-1907), archeologo e storico nato a Pratola Peligna, si occupò dell'antropologia del suo popolo che descrisse con linguaggio scientifico nei sei volumi facenti parte degli *Usi e costumi abruzzesi* (1879-97). Collaborò con Gabriele D'Annunzio in alcune tragedie, in merito alla ricerca delle fonti, delle tradizioni e del contesto storico in cui le azioni sarebbero state collocate. In qualità di ispettore della Provincia dell'Aquila, indagò la necropoli di Alfedena la valle dell'Alento e il territorio di San Benedetto in Perillis. Sulla sua figura cfr. La figura e l'opera di Antonio De Nino 1987; Antonio De Nino e la Terra Peligna 2001.

² Van Wonterghem 1984, pp. 193-194.

³ Per "pago" si intendono nuclei sparsi in età tardoantica, facenti parte della cultura insediativa di matrice italiana.

⁴ *Chronicon*, doc n. 155, luglio 997.

⁵ Ivi, docc. n. 134 febbraio 976, n. 133 giugno 958, n. 28 giugno 816.

2. Dall'Anno Mille al XVI secolo

Il momento preciso della nascita di Pratola Peligna non è conosciuto ma osservando la nascita di paesi vicini determinatasi intorno all'anno Mille in seguito al fenomeno dell'*incastellamento*, è probabile ipotizzare che anche Pratola seguì la stessa sorte. Fu così che nacque un primo nucleo insediativo, rialzato su di una collina rispetto al territorio circostante, in modo da essere meglio difendibile; tale primo nucleo è identificabile con parte dell'attuale rione "Dentro la Terra". Possedimento del monastero di S. Vincenzo al Volturno per più di un secolo, il feudo di Pratola venne donato nel 1269 da Carlo I d'Angiò a Restaino Cantelmo, signore di Popoli⁶. In seguito, con il duplice intervento del re Carlo II d'Angiò prima e del papa Celestino V poi, il feudo divenne un possedimento dell'abbazia di s. Spirito al Morrone. Il 29 settembre 1294 fu infatti ceduto da Carlo all'Abate e al monastero di s. Spirito⁷ mentre il papa il 13 novembre 1294 annullò la donazione del feudo verso gli Ospedalieri di Raiano per opera del milite Andrea di Brancaleone⁸. Nel corso dei due secoli successivi l'ordine dei Celestini fece valere la propria pressione feudale, esercitando il diritto di enfiteusi⁹; avvalendosi inoltre della consuetudine di escludere le donne dalla linea di successione del feudo, riuscì a divenire proprietario di gran parte dell'abitato in seguito alla morte del censuario, avvenuta senza lasciare eredi maschi.

Per proprio conto l'abitato si sviluppò attorno al nucleo originario, andando ad occupare l'attuale tessuto di "Dentro la Terra" e circondandosi di mura, tuttora visibili nella zona di piazza Garibaldi e negli scantinati di edifici costruiti addossati nel corso dei secoli successivi.

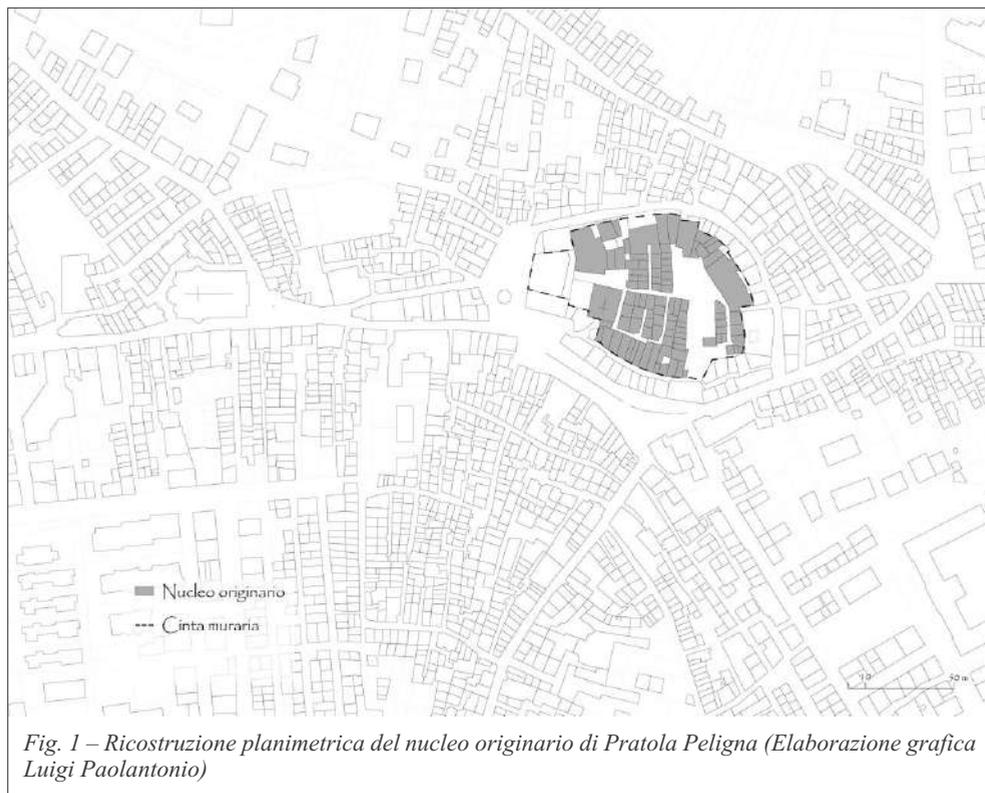
Il borgo era dotato di due porte d'accesso, una collocata verso sud, sull'attuale via della Terra denominata "Arco d'Angiò", e l'altra che si apriva verso nord, sull'attuale Salita della Terra (*fig. 1*).

⁶ Restaino Cantelmo ricevette il feudo come dono del re Carlo I d'Angiò, in seguito allo scontro armato in Abruzzo contro gli Svevi nel 1268.

⁷ CDS, doc. XC, 20 settembre 1294.

⁸ Ivi, doc. XCIII, 13 novembre 1294.

⁹ L'enfiteusi è un diritto reale di godimento su cosa altrui che si concretizza nell'utilizzo del fondo altrui con la percezione dei frutti e si ha l'obbligo di migliorarlo e di pagare un canone periodico in denaro o in natura. La costituzione, per sempre o per tempi lunghi, è quasi di fatto una vendita virtuale.



3. Dal XVI secolo al terremoto del 1706

Nel corso del XVI secolo il borgo subì una piccola espansione al di fuori del *castrum* nella zona denominata “Ara della Corte”, a ridosso dell’attuale piazza Garibaldi. Nacque così una prima cortina di case in località “Dietro il Castello”, lungo la parte finale dell’odierna via Luigi Meta; inoltre si assisté allo sviluppo di un abitato attorno alla cappella delle sette Marie, costruita nel 1540¹⁰.

Nella seconda metà del secolo, nella parte sud del borgo originario vennero costruiti due dei più significanti edifici storici del paese, ovvero la chiesa di s. Pietro Celestino ed il palazzo baronale De Petris. La chiesa, intitolata al fondatore dell’Ordine dei Celestini, presenta una pianta basilicale a tre navate separate da arcate. Delle origini dell’edificio si hanno poche notizie e gli unici indizi sull’anno di costruzione derivano dalla fonte battesimale che riporta la data 1545 e dalla parte sommitale del campanile che reca il 1599. Il palazzo baronale si af-

¹⁰ ASS, doc. not. Simone Bartolomeo Leonelli di Vittorito, atto del 29-12-1704 b 152, vol. 9, c. 58v.

faccia sulla piazza antistante la chiesa e verso valle a nord-est mediante un'ampia facciata con tre file di finestre con cornice e trabeazione. L'edificio venne costruito nel 1586 da Pietro di Pietro, come riporta l'iscrizione nell'architrave di una delle finestre della terza fila del fronte principale¹¹.

Il secolo successivo vide invece un consistente aumento della popolazione residente che portò ad un'ulteriore espansione al di fuori delle mura, con la formazione di altri insediamenti abitativi. In particolare lungo il versante nord del borgo originario furono realizzate diverse costruzioni nell'area che ricadeva tra le località "Dietro il Castello" ed "I Fossi", tra le attuali vie Luigi Meta ed Enrico Toti.

Altro borgo che andò a costituirsi fu quello compreso tra la chiesetta di s. Liberata e l'"Ara della Corte" con l'ampliamento dell'adiacente zona tra le odierne piazze Madonna della Libera e Garibaldi. Inoltre il borgo andò ad espandersi nei pressi della cappella delle Sette Marie mentre alle spalle di questo, a valle e verso est, nacque il consistente abitato degli "Schiavoni", formatosi a seguito allo stabilirsi in Pratola della popolazione di origine slava proveniente dall'attuale Albania.

Significativi edifici sorti nel Seicento e a cavallo del XVIII secolo sono la chiesa di s. Liberata che va a sostituire la precedente cappella nel sito dove ora sorge il santuario di Maria ss. della Libera, l'oratorio della ss. Trinità, adiacente alla chiesa di s. Pietro Celestino, e la chiesa di s. Rocco ad est del borgo degli *Schiavoni*.

All'alba del terremoto del 3 novembre 1706, Pratola Peligna era dunque costituita dal borgo originario di "Dentro la Terra" posto in posizione elevata rispetto ad una serie di insediamenti abitativi periferici. Dallo "Stato delle anime" redatto soli pochi mesi prima, si rileva che Pratola aveva 326 nuclei familiari e 1670 abitanti (*fig. 2*)¹².

4. Dal post-terremoto alla fine del XVIII secolo

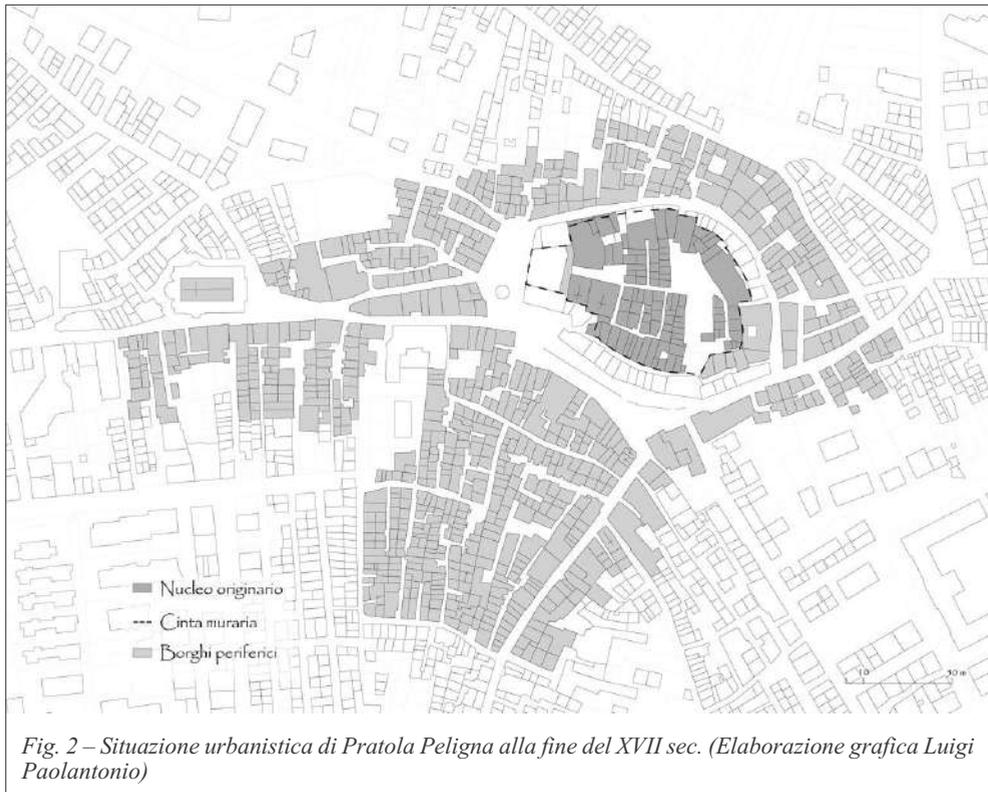
Il violento terremoto che colpì la Valle Peligna il 3 novembre 1706 distruggendo in gran parte la città di Sulmona a Pratola fece solamente quattro vittime; molti furono però gli edifici che subirono ingenti danni o rovinarono a terra, come riportato nella relazione del vicerè Marchese di Vigliena¹³. Il quadro della situazione post-sisma si desume dagli atti depositati presso l'Archivio di Stato di Napoli e in particolare dalla relazione redatta il 15 ottobre 1707 dai mastri Domenico Pioda e Giuseppe Ballone di Scanno¹⁴. Le zone maggiormente colpite fu-

¹¹ *Ibidem*.

¹² Descrizione dello stato delle anime.

¹³ Cfr. Distinta Relazione.

¹⁴ I due mastri vennero incaricati della relazione dal Regio Tesoriere della Provincia d'Abruzzo Citra (Pizzoferrato 2016, pp. 31-32).



rono i borghi di “Dentro la Terra” e di “Santa Liberata”, la località “i Fossi” e la zona “Dietro il Castello”; subirono ingenti danni le chiese di s. Pietro Celestino, di s. Liberata e della Madonna della Neve (situata esternamente all’abitato) e l’oratorio della ss. Trinità, per il cui rifacimento fu stanziata una spesa di 2.400 ducati. Inoltre gli immobili di proprietà privata caduti, lesionati o comunque interessati dal sisma destinati ad abitazione furono 74 di cui due abitazioni signorili; per il loro rifacimento fu invece quantificata una spesa equivalente ad un importo di 6.979 ducati¹⁵.

Nel corso del Settecento e della prima parte dell’Ottocento si assisté ad una ripresa urbana di media entità che andò sia ad ampliare i borghi periferici esistenti che a crearne di nuovi mentre nel contempo si realizzavano significativi interventi all’interno del costruito. Nacquero così i borghi di “San Rocco”, a lato della Schiavonia¹⁶, e di “San Lorenzo”, al di sotto della località “I Fossi”, mentre si ampliarono i borghi di “Santa Liberata” e della Schiavonia, e quelli in località “I

¹⁵ Ivi, p. 31 ss.

¹⁶ Denominato fino a quel tempo borgo “gli Schiavoni”.

Fossi” e “Dietro il Castello”. Scomparvero poi visivamente le mura che difendevano il borgo originario di “Dentro la Terra”, in quanto una serie di abitazioni venne costruita addossata a gran parte del perimetro delle mura stesse. Una ricostruzione della situazione urbanistica dell’epoca è visibile in una planimetria moderna realizzata da Vincenzo Pizzoferrato basandosi sui dati del Catasto Onciario del 1753¹⁷ (fig. 3).

Dal punto di vista architettonico numerosi interventi interessarono le chiese esistenti, le quali, nel periodo seguente il sisma del 1706, vennero ricostruite o re-

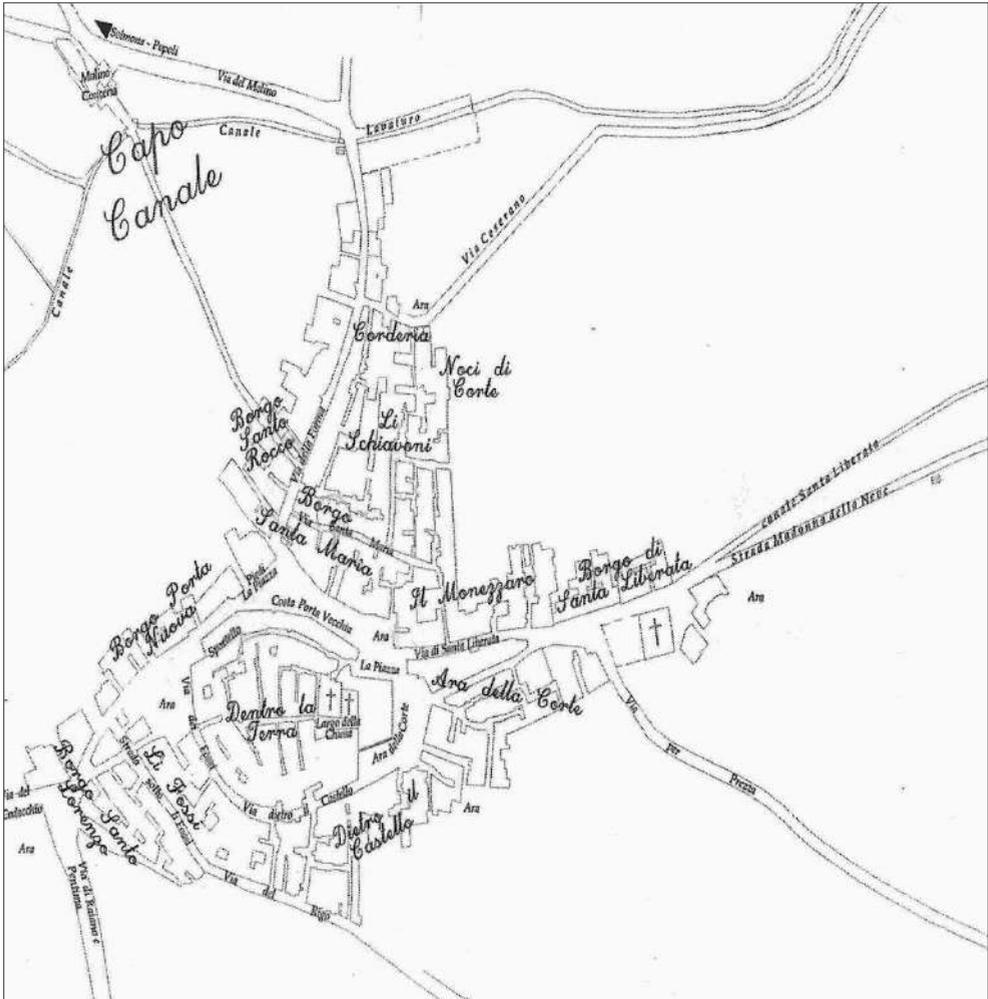


Fig. 3 – Planimetria di Pratola Peligna ricostruita dai dati del Catasto Onciario del 1753 (elaborazione grafica Luigi Paolantonio)

¹⁷ Pizzoferrato 2014, p. 105.

staurate, acquisendo una nuova veste barocca secondo la tendenza prevalente dell'epoca¹⁸. I più significativi sono: l'intervento di "barocchizzazione" della chiesa madre di s. Pietro Celestino, la ricostruzione dell'oratorio della ss. Trinità nell'aspetto attuale e della chiesa di s. Rocco, la cui facciata venne poi modificata agli inizi del Novecento con l'aggiunta di decorazioni in stile *Liberty* e di un nuovo campanile centrale "a cipolla".

Gli edifici sacri di Pratola costruiti in questo periodo vengono descritti assieme a quelli esistenti in una visita pastorale svolta da Cherubino Leognani Ferramosca, Abate di s. Spirito al Morrone¹⁹, il quale nel 1801 passa in rassegna le chiese del paese.

Sotto il profilo politico e sociale nel corso del XVIII secolo si verificò un calo della pressione feudale esercitata dall'ordine dei Celestini, che scomparve del tutto a seguito dello scioglimento dell'Ordine, sancito il 13 febbraio 1807 dal decreto di Napoleone Bonaparte.

Con la Restaurazione Pratola passò alla provincia dell'Abruzzo Ulteriore II ed il potere esercitato dall'Ordine venne sostituito da una sorta di oligarchia esercitata dalle famiglie più facoltose della cittadina.

¹⁸ Cfr. Giannantonio 1988.

¹⁹ Cfr. Carrozzo 2016.

BIBLIOGRAFIA

Antonio De Nino e la Terra Peligna 2001:

AA.VV., *Antonio De Nino e la Terra Peligna, Atti nel 90° della morte, Castelvecchio Subequo*, Quaderno 13 del Gruppo Archeologico Superequano, La Moderna, Sulmona 2001.

CDS:

Codice Diplomatico Sulmonese, raccolto da Nunzio Federigo Faraglia, Rocco Carabba, Lanciano 1888.

Carrozzo 2016:

Carrozzo, Roberto, *Le chiese della Terra di Pratola nella visita pastorale del 1801*, in Petrella, Marco Antonio (a cura di), *Viaggio nella storia di Pratola*, vol. II, Dal terremoto del 1706 alla fine del XIX secolo, Edizioni Amaltea, Raiano 2016, pp. 53-70.

Chiaverini 1981:

Chiaverini, Antonino, *Pratola dall'antico archivio dell'Abbazia Morronese*, a cura dei Padri Maristi di Pratola Peligna, Arsgrafica, Pratola Peligna 1981.

Chronicon:

Chronicon Vulturnese, del monaco Giovanni scritto intorno all'anno 1130, *Libellum Valva*.

Descrizione dello stato delle anime:

Descrizione dello stato delle anime della Parrocchia chiamata della Terra di Pratola fatta addì 22 del mese di marzo 1706 da me d. Giovanni Serrau monaco celestino ed arciprete della detta Terra.

Distinta Relazione:

Distinta Relazione del danno cagionato dal Tremuoto succeduto a di 3 di Novembre 1706, Vicerè Marchese di Vigliena, Niccolò Bulifoni, Napoli 1706.

Giannantonio 1988:

Giannantonio, Raffaele, *Il terremoto del 1706 a Sulmona: la ricostruzione degli edifici sacri*, in "Opus. Quaderno di storia architettura restauro", 1 (1988), pp. 119-144.

La figura e l'opera di Antonio De Nino 1987:

AA.VV., *La figura e l'opera di Antonio De Nino, Atti del Convegno nell'80° della morte (Castelvecchio Subequo 28 novembre 1987)*, Quaderno 5 del Gruppo Archeologico Superequano, La Moderna, Sulmona 1988.

Pizzoferrato 2014:

Pizzoferrato, Vincenzo, *Il Castrum Pratularum*, in Petrella, Marco Antonio (a cura di), *Viaggio nella storia di Pratola*, vol. I, Dal Lago Peligno ai Celestini, Raiano 2014, pp. 91-105.

Pizzoferrato 2016:

Pizzoferrato, Vincenzo, *Il terremoto del 1706 a Pratola*, in Petrella, Marco Antonio (a cura di), *Viaggio nella storia di Pratola*, vol. II, cit., pp. 31-44.

Van Wonterghem 1984:

Van Wonterghem, Frank, *Forma Italiae*, Serie I, VOL. 32, *Supeaequum Corfinium Sulmo*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1984.

INDICE DELLE ABBREVIAZIONI

ASS:

Archivio di Stato dell'Aquila. Sezione di Sulmona

ASNA:

Archivio di Stato di Napoli

ADSV:

Archivio della diocesi di Sulmona-Valva

Doc: documento

Not.: notaio

I LAVORI DI SOMMA URGENZA PER LA MESSA IN SICUREZZA
DEL SANTUARIO DI MARIA SS. DELLA LIBERA
IN PRATOLA PELIGNA

Paolo Petrella

The extremely urgent works for the implementation of safety measures in the sanctuary Maria ss. della Libera in Pratola Peligna

Further to the earthquake of 6 April 2009 the church had been declared not fit to live in and, as a consequence, closed to worship. The citizens of Pratola Peligna set up a committee to raise the necessary funds for the execution of the works of implementation of the safety measures required to reopen the place of worship, also partly. The works had both provisional and final character, concerning the bearing elements of the structure. Then, with a loan from the Senate of the Republic, the replacement works of the roof covering the Sanctuary were made. Further to the earthquake of 24 August 2016 other important works were made. In particular, the reinforcement of the pillars of the main nave was innovative since it was the fruit of a previous experiment carried out in the railway sector by the same designer in the consolidation of arch bridges in bricks or stone. Despite the many restructuring works already performed, the bearing structure of the church was still damaged because of the earthquake. That's why the shoring of the transversal arches of the two side naves was maintained since the allocated funds weren't enough to guarantee the complete recovery of all the structural elements. That's why a completion project was prepared for the consolidation of both the transversal arches and their connected pilasters. The execution of the above-mentioned works doesn't change nor alter the planimetric and volumetric structure of the building; demolition works of part of the building or opening of new apertures or closing of existing ones will not be performed, but only the mechanical

characteristics of the concerned structural elements will be improved. With the works already subject to tender, the series of works will be completed to restore the damage caused by the earthquake and to improve the structure of the Sanctuary. In conclusion, it's worth noting that all the above-described works were designed by engineer Paolo Petrella from Pratola Peligna.

Las obras de máxima urgencia para la seguridad del santuario de María SS. della Libera en Pratola Peligna

Tras el terremoto del 6 de abril de 2009 la iglesia había sido declarada inutilizable y, por lo tanto, cerrada al culto. Los ciudadanos de Pratola Peligna formaron un comité para recaudar los fondos necesarios para la ejecución de las intervenciones de «seguridad» necesarias para permitir la reapertura del lugar de culto, incluso de manera parcial. Las obras realizadas tuvieron un carácter provisional y definitivo afectando a los elementos portantes de la estructura. Posteriormente, con una financiación por parte del Senado de la República, se realizaron las obras de sustitución del forjado de cobertura del Santuario. Después del terremoto del 24 de agosto 2016 se realizaron otras intervenciones importantes. En especial, el refuerzo de los pilares de la nave principal fue de tipo innovador ya que fue el resultado de una experimentación previa realizada en el ámbito ferroviario por el mismo diseñador en la consolidación de puentes con arco de ladrillo o piedra. A pesar de las diferentes intervenciones de reestructuración ya realizadas, la estructura principal de la iglesia seguía presentando daños debidos siempre a los eventos telúricos. Por esta razón se mantuvieron los apuntalamientos de las arcadas transversales de las dos naves laterales ya que los fondos asignados no habían sido suficientes para garantizar el completo restablecimiento de todos los elementos estructurales. Por este motivo se elaboró un diseño de finalización que preveía la consolidación tanto de las arcadas transversales como de las protecciones conectadas a estas. Con la realización de estas intervenciones no se modifica ni altera lo que es la planta planivolumétrica del edificio, no se realizarán obras de demolición de partes del edificio ni de apertura de nuevos orificios o de cierre de existentes, sino que solo se mejorarán las características mecánicas de los elementos estructurales afectados. Con las obras ya en fase de contratación, se procederá a completar después la serie de intervenciones de restablecimiento de los daños causados por los eventos telúricos y de mejora estructural que han afectado al Santuario. Como conclusión cabe indicar que todas las intervenciones descritas anteriormente han sido diseñadas por el ingeniero Paolo Petrella de Pratola Peligna.

Sotto il profilo strutturale il santuario della Maria ss. della Libera è un edificio con struttura portante in muratura di pietra con volte realizzate con mattoni in laterizio. In particolare le centine rompitratta della volta della navata centrale, oltre ad essere state costruite con elementi in laterizio, sono provviste di profili in ferro tipo “upn”, anomali in relazione all’epoca di realizzazione del manufatto, i quali hanno garantito una maggiore stabilità alle volte e una maggiore efficacia dell’intero organismo strutturale in relazione alle azioni sismiche. Dal punto di vista dimensionale il Santuario possiede invece un fronte di circa 29,00 metri, una lunghezza di 45,00 metri e un’altezza interna dal pavimento all’intradosso della volta della navata centrale pari a 19,00 metri e un’altezza pari a 24,00 metri in corrispondenza del cervello della cupola.



Fig. 1 – Pratola Peligna, santuario di Maria ss. della Libera, lavori di somma urgenza a seguito dei sismi del 2009 e 2016, progettista e direttore dei lavori ing. Paolo Petrella: consolidamento pilastri, perforazione (archivio Paolo Petrella).

A seguito degli eventi sismici del 6 aprile 2009 la chiesa era stata dichiarata inagibile dal Sindaco di Pratola Peligna e, di conseguenza, chiusa al culto. Vista la lunghezza dei tempi riscontrata nell'elargizione di finanziamenti pubblici per la messa in sicurezza del Santuario, i cittadini di Pratola Peligna costituirono un comitato con l'obiettivo di raccogliere i fondi necessari per l'esecuzione degli interventi di "messa in sicurezza" necessari a consentire la riapertura del luogo di culto anche in maniera parziale.

I lavori eseguiti in questa fase emergenziale hanno avuto sia carattere provvisorio che definitivo interessando gli elementi portanti della struttura che, a causa dello stato di danneggiamento causato dagli eventi sismici, avevano determinato lo stato di inagibilità del luogo di culto. Gli interventi definitivi operati in questa prima fase di messa in sicurezza hanno riguardato la cupola nella quale sono state realizzate cerchiature con lamine protruse in fibra di carbonio a costituire un reticolo tridimensionale su tutta la calotta e successivamente applicata in una rete bidimensionale, sempre in fibra di carbonio, ancorata alla struttura portante con fiocature, anch'esse in carbonio. In maniera provvisoria sono state realizzate le cerchiature dei pilastri di separazione della navata centrale da quelle laterali, utilizzando profili in acciaio verticali controventati tra loro con fasce in poliestere a tensione controllata. Da ultimo, unitamente alle tirantature di controvento delle centinature della volta principale, sono stati realizzati dei puntellamenti provvisori delle arcate della navata con elementi tubolari e giunti.

I lavori di messa in sicurezza sono stati regolarmente realizzati e collaudati e, di conseguenza, è stata consentita la riapertura del luogo di culto limitandone la fruizione alla sola navata centrale, ai due transetti laterali, all'altare e alla sagrestia.

Successivamente, con un finanziamento da parte del Senato della Repubblica, sono stati eseguiti i lavori di sostituzione del solaio di copertura sommitale del Santuario in quanto oltre ad essere eccessivamente pesante (essendo realizzato con putrelle in ferro e voltine in mattoni e quindi sicuramente non coevo con l'epoca di costruzione della chiesa) esso risultava spingente direttamente su murature in pietra. *In primis* è stato realizzato un cordolo di coronamento in cemento armato di limitato spessore e poi è stato realizzato un "cordolo diffuso". In altre parole sono state consolidate le murature di adiacenza del cordolo per una altezza di circa 1,20 metri prevedendo delle iniezioni con calcestruzzi micofini a ritiro controllato in maniera disomogenea in relazione alla quota al fine di aumentare la rigidità della muratura portante esistente in maniera progressiva dal basso verso l'alto onde evitare un'area di forte disconnessione tra cordolo e muratura stessa. Sulla cordonatura così realizzata è stato posato un solaio di copertura in legno con un sistema cerniera carrello.



Fig. 2 – Pratola Peligna, santuario di Maria ss. della Libera, lavori di somma urgenza a seguito dei sismi del 2009 e 2016, progettista e direttore dei lavori ing. Paolo Petrella: consolidamento arcate navate laterali, preparazione del sottofondo (archivio Paolo Petrella).

A seguito degli eventi sismici del 24 agosto 2016, successivamente alla segnalazione del Parroco, sono stati eseguiti dei sopralluoghi da parte dei tecnici della Soprintendenza, sia all'interno sia all'esterno del Santuario. I tecnici incaricati hanno riscontrato un importante peggioramento del danneggiamento delle volte della chiesa e un parziale distacco della facciata in pietra con le murature perimetrali. A seguito di una ispezione accurata delle parti strutturali del santuario sono stati previsti e realizzati alcuni importanti interventi a partire dal rinforzo strutturale delle volte eseguito con la posa in opera su tutto il loro sviluppo di un sistema di rinforzo strutturale costituito da rete di carbonio bidirezionale e matrice inorganica stabilizzata di natura pozzolanica. Inoltre sulle costolature trasversali di irrigidimento delle volte è stato collocato un ulteriore sistema di rinforzo flessionale mediante l'applicazione di compositi costituiti da lamine poltruse di carbonio a medio modulo e adesivo epossidico. In corrispondenza delle murature perimetrali, dove è stato eseguito l'ancoraggio delle reti, sono state realizzate le lavorazioni di consolidamento delle stesse previa spicconatura, rimozione di intonaci ammalorati e pulizia del paramento, con successiva applicazione di malta

strutturale premiscelata tixotropica pozzolanica ad alta resistenza e ritiro compensato, con fibre di polipropilene per la realizzazione di una cappa collaborante sulla muratura. L'intervento sul tamburo della cupola, di entità minima rispetto al precedente, è stato eseguito con la posa in opera della stessa rete in carbonio utilizzata per le volte ma incollata con adesivo epossidico. Gli interventi di collegamento ed inghisaggio della facciata del Santuario con i muri laterali della navata centrale sono stati eseguiti con una serie di barre di ancoraggio ad aderenza migliorata, inghisate con malte tixotropiche a ritiro controllato. Il rinforzo strutturale dei pilastri della navata centrale è stato realizzato da chiodature con barre di fibra di vetro ad aderenza migliorata iniettate con miscela di malta a base di calce, previa realizzazione di opportuna perforazione della stessa. Il sistema impiegato per il ripristino delle caratteristiche prestazionali dei pilastri è stato di tipo innovativo in quanto frutto di una precedente sperimentazione eseguita in ambito ferroviario dallo stesso progettista nel consolidamento di ponti ad arco in mattoni di laterizio e/o in pietra e pile. Tale sistema, adottato per la prima volta in assoluto in un restauro conservativo di un monumento storico, oltre a garantire efficacia strutturale, limita l'impatto estetico sugli elementi trattati limitando al minimo gli interventi di ripristino e di restauro dei parametri superficiali.

Gli archi della navata centrale sono stati a loro volta rinforzati mediante l'applicazione di compositi costituiti da lamine pultruse in fibra di carbonio a medio modulo e adesivo epossidico. Infine è stato operato il rinforzo strutturale del cornicione della cupola e dell'arco adiacente mediante l'applicazione di rete di carbonio bidirezionale e matrice inorganica stabilizzata di natura pozzolanica.



Fig. 3 – Pratola Peligna, santuario di Maria ss. della Libera, lavori di somma urgenza a seguito dei sismi del 2009 e 2016, progettista e direttore dei lavori ing. Paolo Petrella: consolidamento arcate navate laterali, chiusura sommitale con rete bidirezionale in fibra di carbonio (archivio Paolo Petrella).

Nonostante i diversi interventi di ristrutturazione già eseguiti, la struttura portante della chiesa in muratura di pietra presenta ancora alcuni danneggiamenti dovuti sempre agli eventi tellurici. Per questo motivo sono stati mantenuti i puntellamenti delle arcate trasversali delle due navate laterali (realizzati nella prima fase di messa in sicurezza) in quanto i fondi stanziati non erano stati sufficienti a garantire il completo ripristino di tutti gli elementi strutturali.

Per questo motivo è stata redatta una progettazione di completamento che prevede il consolidamento sia della arcate trasversali che delle paraste a queste connesse.

In tal senso, per il recupero totale del Santuario sono state progettate e mandate in appalto le opere di completamento ed integrazione riguardanti appunto le dieci paraste perimetrali delle navate laterali e gli archi che si sviluppano tra esse e i pilastri della navata centrale. È previsto inoltre il consolidamento e restauro delle murature fessurate e fratturate sopra il primo arco di entrambe le navate laterali con prospetto sui transetti laterali. L'intervento in fase di avvio è dunque fi-



Fig. 4 – Pratola Peligna, santuario di Maria ss. della Libera, lavori di somma urgenza a seguito dei sismi del 2009 e 2016, progettista e direttore dei lavori ing. Paolo Petrella: consolidamento del tamburo con fibra di carbonio da posizionarsi sopra rete bidirezionale (archivio Paolo Petrella).

nalizzato all'eliminazione di tali dissesti ed al rinforzo e consolidamento cautelativo degli stessi al fine di offrire un incremento delle loro caratteristiche meccaniche. In tal modo sarà eseguito il consolidamento dei dieci paraste perimetrali mediante l'esecuzione di un sistema di rinforzo strutturale analogo a quello già eseguito per i pilastri, con chiodature con barre di fibra di vetro ad aderenza migliorata iniettate con miscela di malta a base di calce. Allo stesso modo verranno consolidati gli archi trasversali e longitudinali tra le colonne delle navate laterali mediante un rinforzo strutturale, analogo a quello già eseguito in precedenza, che prevede l'applicazione di lamine pultruse e connettori entrambi in fibra di carbonio, oltre a tiranti in ferro. Ulteriore consolidamento e restauro verrà operato sulle murature fessurate e fratturate sopra il primo arco di entrambe le navate laterali con prospetto sui transetti, mediante iniezione di adesivi con malta idraulica eseguibile su stucchi monocromi e policromi o dorati, previa rimozione dei detriti e dei depositi dall'interno della fessura o frattura. Il tutto è reso solidale dall'applicazione di perni di sostegno in teflon o in fibre di polipropilene durante le fasi di ristabilimento dell'adesione degli intonaci.

Il restauro finale della muratura prevede infine il preconsolidamento delle fessurazioni/crepe e distacchi tramite iniezioni di resina acrilica, la pulitura della superficie dipinta con idonei solventi, il consolidamento definitivo della superficie decorata con resina acrilica in diluizione, il fissaggio della superficie dipinta con resina acrilica, la stuccatura superficiale dei fori creati per l'armatura indotta, la riproposizione pittorica del finto marmo e la protezione finale della superficie decorata con leggera nebulizzazione di resina acrilica in diluizione.

Con la realizzazione dei suddetti interventi non si modifica o altera quello che è l'impianto planivolumetrico dell'edificio, non vengono eseguiti lavori di demolizione di parti di fabbricato né di apertura di nuove bucaure o di chiusura di esistenti ma si va unicamente a migliorare le caratteristiche meccaniche degli elementi strutturali interessati attraverso un rinforzo strutturale a loro abbinato.

Ad eccezione della sostituzione del solaio di copertura che ha prodotto una diminuzione significativa dei carichi, gli interventi finora realizzati sono da considerarsi quali "interventi locali" e pertanto non incidono in maniera diretta su di un miglioramento sismico inteso come rapporto tra Capacità e Domanda. Ad ogni modo le opere realizzate ripristinano ed accrescono le capacità dell'organismo strutturale a resistere nel caso di eventi sismici in quanto tendono a riportare le capacità prestazionali dei materiali esistenti e delle connessioni tra i vari elementi alle condizioni iniziali dell'epoca di costruzione. In relazione alla peculiarità dell'immobile non è possibile prevedere interventi che ne accrescano in maniera significativa le capacità in quanto andrebbero ad alterare e distruggere le prerogative



Fig. 5 – Pratola Peligna, santuario di Maria ss. della Libera, lavori di somma urgenza a seguito dei sismi del 2009 e 2016, restauro artistico degli apparati decorativi, direzione tecnico-scientifica dott.ssa Anna Colangelo, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio dell’Abruzzo, ditta esecutrice “Impresa Ricci Guido S.r.l.” Castel di Sangro (AQ), restauratrici Serena Brioli – Vilma Di Luigi – Maria Chiara Tonucci: pennacchi, I quattro evangelisti – San Luca, tassello di pulitura (archivio Paolo Petrella).

artistiche ed architettoniche del Santuario distruggendo ogni opera d’arte presente all’interno ed all’esterno. Scegliere pertanto se ripristinare e/o incrementare le capacità di resistenza degli organismi strutturali del monumento o in alternativa intervenire con la modifica integrale dei vuoti e dei volumi mediante l’inserimento di nuovi elementi in calcestruzzo armato o in acciaio, equivale a decidere se mantenere il santuario nello stato come è stato pensato e costruito dai nostri padri oppure apportare un rimaneggiamento totale e complessivo di tutta la struttura il cui risultato produrrebbe un edificio profondamente diverso da quello esistente.

Va inoltre precisato che una strategia d’intervento basata esclusivamente sull’analisi di vulnerabilità strutturale così come la norma impone non darebbe informazioni esaustive sull’effettivo rischio sismico del Santuario. Evitando dunque di addentrarci in argomenti non pertinenti si può comunque certificare come gli interventi realizzati, pur essendo locali, accrescono le capacità di resistenza statica e sismica dell’edificio determinando un concreto aumento del comportamento “scatolare” della struttura muraria in caso di terremoto. Con i lavori già in fase di

appalto si andrà dunque a completare la serie di interventi di ripristino dei danni causati dagli eventi tellurici e di miglioramento strutturale che hanno interessato il Santuario.

In conclusione si precisa come tutti gli interventi sopra descritti siano stati progettati dall'ingegnere Paolo Petrella di Pratola Peligna.



Fig. 6 – Pratola Peligna, santuario di Maria ss. della Libera, lavori di somma urgenza a seguito dei sismi del 2009 e 2016, restauro artistico degli apparati decorativi, direzione tecnico-scientifica dott.ssa Anna Colangelo, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo, ditta esecutrice "Impresa Ricci Guido S.r.l." Castel di Sangro (AQ), restauratrici Serena Brioli – Vilma Di Luigi – Maria Chiara Tonucci: arco trionfale-tassello di pulitura cartiglio (archivio Paolo Petrella).

IL CORREDO D'ARTE NELLA CHIESA DELLA MADONNA DELLA
LIBERA DAI QUADRI PIÙ ANTICHI AI DIPINTI
DEL PATINI E DEI SUOI ALLIEVI PATRIGNANI E TEDESCHI

Cosimo Savastano

The works of art in the church Madonna della Libera from the oldest paintings to the paintings by Patini and his apprentices Patrignani and Tedeschi

Starting from the 1890's some paintings were commissioned to Teofilo Patini and some time later other paintings were also requested to his apprentices Carlo Patrignani and Amedeo Tedeschi in order to add to the works of art that the Sanctuary dedicated to the Virgin already had. The painting San Giovanni Evangelista had already been made by Domenico Gizzonio in 1720 for the previous building built between the late Renaissance and the 1600's and then moved to the new Sanctuary. The painting Anime sante del Purgatorio, made by an unknown Abruzzo painter, located in the closest altar to the entrance, should also date back to the XVIII century. In the new Sanctuary of the small ruined church s. Maria, in the contrada Torre, the fresco Madonna del popolo, attributed to a modest late XV-century local painter, was transferred to the main chapel devoted to Maria ss. della Libera. The first painting and the first altar pieces destined to the new Sanctuary were commissioned to Ferdinando Palmerio from Guardiagrele near the second half of the 1800's. In the painting made in 1869 for the chapel s. Giuseppe he portrayed L'ultima cena, while for the chapel ss. Trinità, the namesake Confraternity commissioned him the altar piece, made in 1872. In 1893 Teofilo Patini was called to give his contribution, with the large altar piece of the chapel in the apse of the right transept, devoted to Sant'Antonio da Padova. The composition is surely by Patini while the painting was mainly made by Carlo Patrignani, a L'Aquila painter who trained under Patini. Maybe the heed opinion of Patini helped in the decision to commission the painting placed on the Madonna delle Grazie altar to this apprentice - Patrignani portrayed Guarigione

miracolosa per intercessione della Vergine. *This work is reminiscent of the junior apprentice Gabriele Tedeschi, whose collaboration added to that of Patrignani. When examining the Visione di Sant'Antonio da Padova, placed in front of the chapel of the Saint, one may assume that the main contribution was from Tedeschi, just like the contribution of Tedeschi is also clear in the circular wall painting La Trinità, placed on the top of the arch opposite the namesake chapel. The work was made on Patini's "drawing" by Gabriele Tedeschi, his apprentice. It's also inevitable to reach the same conclusion with regards to the execution of the four Evangelists painted in the "merlons" of the dome, even if in that of San Marco, together with the date 1900, the signatures of Teofilo Patini and Amedeo Tedeschi are together. However, it was assumed that only Tedeschi made them. The same Gabriele Tedeschi in 1902 was appointed to make four large wall tempera paintings on the vault of the central nave, in which he developed the theme of Annunciation, Crucifixion, Assumption and Coronation or Glorification of Mary in Heaven.*

La dotación de arte en la iglesia de la Madonna della Libera va desde los cuadros más antiguos a los cuadros del Patini y de sus alumnos Patrignani e Tedeschi

A partir de los años noventa del siglo XIX se encargaron a Teofilo Patini algunos cuadros y otros lienzos también fueron pedidos poco después a sus alumnos Carlo Patrignani y Amedeo Tedeschi con el fin de enriquecer la dotación de arte de la cual ya se había empezado a dotar al nuevo Santuario dedicado a la Virgen Liberadora de las epidemias. Ya había sido realizado para ser albergado en el anterior edificio construido entre finales del Renacimiento y del siglo XVII el lienzo que representa a San Juan Evangelista por Domenico Gizzonio de 1720 y desde allí se trasladó al nuevo Santuario. También el cuadro de las Almas Santas del Purgatorio, del desconocido pintor de Los Abruzos, colocado en el altar más cercano a la entrada, debe referirse al siglo XVIII. En el nuevo santuario de la iglesia derruida de S. María, en el lejano barrio de Torre, se trasladó a la capilla principal dedicada a María SS. della Libera el fresco de la Virgen del pueblo, atribuido a un autor local modesto de finales del siglo XV. El primer cuadro y el retablo destinados al nuevo Santuario fueron encargados a Ferdinando Palmerio de Guardiagrele hacia la segunda mitad del siglo XIX. En el lienzo realizado en 1869 para la capilla S. José, representó La última cena, mientras que, para la capilla de la Santísima Trinidad, la archiconfraternidad del mismo nombre le encargó el retablo, terminado en 1872. En 1893, Teofilo Patini fue llamado para hacer su contribución, con el gran retablo de la capilla en el ábside del transepto derecho, dedicado a San Antonio de Padua. La composición es, sin duda, de Patini, mientras que se debe predominantemente a Carlo Patrignani, pintor del Aquila formado bajo la guía del propio Patini. Probablemente, la opinión escuchada de Patini no fue del todo ajena a la decisión de confiar a este alumno el encargo de realizar para el Santuario el lienzo aún colocado en el altar de la Virgen de las Gracias, en el cual Patrignani representó la Curación milagrosa por interce-

sión de la Virgen. *Esta obra recuerda al alumno más joven Gabriele Tedeschi, cuya colaboración se añade a la de Patrignani. Examinando la Visión de San Antonio de Padua, situada en frente de la capilla del Santo, se puede suponer una colaboración predominante de Tedeschi. Asimismo, la aportación de Tedeschi también resulta evidente en el cuadro mural de forma circular que representa La Trinidad, colocada en el ápice de la arcada de delante de la capilla del mismo nombre. De hecho, la obra fue realizada en «cartón» de Patini por Gabriele Tedescho, su colaborador. También es inevitable llegar a la misma conclusión en lo que respecta a la realización de los cuatro evangelistas representados en las «pechinas» de la cúpula, aunque en la de San Marcos, junto a la fecha de 1900, también están las firmas de Teofilo Patini y Amedeo Tedeschi. Sin embargo, también se ha hipotizado que solo fuera Tedeschi el que las realizara. El propio Gabriele Tedeschi recibió en 1902 el encargo de realizar cuatro grandes pinturas murales en la bóveda de la nave central, en las cuales desarrolló los temas de la Anunciación, la Crucifixión, la Ascensión al cielo y la Coronación o Glorificación de María en el Paraíso.*

A partire dagli anni Novanta del XIX secolo furono commissionati a Teofilo Patini¹ alcuni dipinti e altre tele vennero poco dopo richieste pure a suoi allievi Carlo Patrignani² e Amedeo Tedeschi³ allo scopo di arricchire il non abbondante corredo d'arte del quale si era già cominciato a dotare il nuovo Santuario mariano dedicato alla Vergine Liberatrice dalle epidemie, più comunemente noto sotto la denominazione di chiesa della Madonna della Libera o di s. Maria o Maria ss. della Libera venerata in Pratola Peligna da epoca lontana.

Erano dunque trascorsi quasi tre decenni da quando, fra il 1860 e il 1863, fu portata a compimento la costruzione di questo tempio intrapresa nel 1851 allo scopo di sopperire con la solenne ampiezza dei suoi spazi alle più modeste porzioni, non più adeguate al crescente afflusso di pellegrini⁴, della preesistente chiesa elevata fra il 1500 e il 1600 nella stessa area, corrispondente all'odierna Piazza antistante al sagrato di quella attuale, in cui già in precedenza campeggiava la sola cappella edificatavi fin dal 1540 e che, per farle spazio, dovette essere a sua volta abbattuta, nonostante fosse particolarmente cara alla devozione del popolo da cui fu fortemente voluta per accogliervi l'effigie miracolosa della Vergine amata e venerata con tale intensità di trasporto da venire additata quale la *Madonna del popolo*.

Fu con ogni evidenza realizzata per essere accolta all'interno delle sacre mura elevate fra età tardo rinascimentale e seicentesca la tela raffigurante *San Giovanni Evangelista* (fig. 1) da qui poi trasferita e collocata sul secondo altare a lui dedicato nel nuovo Santuario. Occorre dedurlo dalla data del 1720 che, al momento di licenziarla, vi appose Domenico Gizzonio a cui ne era stata affidata l'esecu-

¹ Per eventuali approfondimenti vd., per tutti, i saggi critico-biografici in Bologna 1990; per gli aggiornamenti bibliografici, le riproduzioni e schedature delle opere di recente recupero vd. Savastano 2011.

² Per le notizie bio-bibliografiche e i riferimenti alla produzione di Patrignani vd. Savastano 2007, vol. 8, pp. 77 e ss.

³ Per le notizie bio-bibliografiche e i riferimenti alla produzione di Tedeschi vd. Savastano 2007, vol. 10, pp. 57 e ss. e p. 307.

⁴ È innegabile d'altronde che la devozione crescente e sempre più intensamente avvertita per la Beata Madre di Cristo e per il Suo miracoloso simulacro, qui custodito, ha richiamato fin da epoca lontana l'arrivo di pellegrini e credenti, i quali, se fino a qualche decennio addietro giungevano a folti gruppi dai Centri d'Abruzzo e dalle Regioni limitrofe percorrendo a piedi lunghi e impervi tragitti aggregandosi in *Compagnie* come quella tuttora vitale in Gioia dei Marsi donde ancora ripercorre l'antico, tradizionale cammino, oggi provengono, soprattutto nel mariano mese di maggio, a stuoli decisamente più numerosi da luoghi e Paesi anche molto lontani.



Fig. 1 – Domenico Gizzonio, San Giovanni Evangelista, olio su tela, Pratola Peligna, santuario di Maria ss. della Libera (studio fotografico Guido Paradisi)

zione. A questo non molto noto pittore, nato verso la metà del 1600 nell'assai prossima Roccacasale e ancora felicemente attivo in quell'epoca, nonostante l'avanzata età, vengono assegnati alcuni dipinti conservati a Napoli e a Sulmona⁵. Nella prova in parola, non priva di qualità e valenze pittoriche, egli seppe evocare in primo piano, fra memorie classicheggianti e ascendenze di Maestri coevi, il Santo che, mentre è assiso su quella sorta di balastra rupestre delimitante l'altura protesa verso l'ampia vallata dominata da un turrato maniero, repentinamente interrompe l'elaborazione del sacro Testo, in cui era stato fino a poc'anzi impegnato, per l'improvvisa apparizione della SS. Vergine, che, quasi a suggerirgli ulteriori elementi per l'opera a cui attende, gli si mostra mentre, circondata dagli angeli e sollecitata dalla implorazione del Beato inginocchiato alla sua sinistra,

colpisce a morte e fa precipitare il Demone dalle sette teste che, ormai sconfitto, vomita tutta la sua bile oltre l'intensa luce solare che illumina di rosseggianti riflessi la catena dei monti lontani.

Anche il dipinto che fu destinato a corredare, nel nuovo Santuario, l'altare più prossimo all'ingresso, deve essere ritenuto della stessa provenienza, tenuto conto di come la sua elaborazione sia da riferire al XVIII secolo. Autore ne fu un ignoto pittore, ritenuto abruzzese, il quale vi sviluppò il tema delle *Anime sante del Purgatorio* (fig. 2), descrivendone e distribuendo i protagonisti in piani sovrapposti in una sorta di spirale. Dal gruppo degli spiriti penitenti, evocati in primo piano fra bagliori di fiamme, e in particolare dalla donna che fra di loro viene sollevata da un angelo verso l'alto, si leva l'invocazione di una sollecita conclusione della loro condizione di penitenti che viene ascoltata e raccolta addirittura da un Pontefice, identificato in Papa Gregorio Magno, e da un alto prelato, i quali ne affidano ansie ed attese alla Vergine, la quale, inginocchiata sulla nube celeste appena sovrastante, intercede a capo chino per le sorti di quei Sofferenti presso il Figlio,

⁵ Pelino 1976, p. 61.

su cui si irradia dall'alto la luce del Padre e dello Spirito, raffigurati nell'ovalizzante spazio superiore della tela centinata.

Non furono queste, però, le sole opere da qui pervenute nel nuovo Santuario, in cui difatti fu trasferita, per essere collocata sul grandioso altare marmoreo della principale cappella dedicata a Maria ss. della Libera, l'appena rammentata effigie della *Madonna del popolo* (fig. 3), evocata da un ignoto artefice del passato nell'affresco miracolosamente sopravvissuto fra i ruderi di una chiesetta dedicata a s. Maria, diroccata e semisperduta nella lontana contrada Torre, quasi ai confini dell'agro pratolano con il tenimento di Sulmona e della cui esistenza fa fede la menzione individuata in un documento del XV secolo⁶. Il rozzo contadino, non appena rinvenne quasi casualmente fra le sparse macerie quel remoto e scrostato frammento di intonaco, si affidò senza esitazioni alla SS. Vergine su di esso raffigurata e fu subito liberato dal contagio della peste che, assai probabilmente diffusasi nel corso della stessa



Fig. 2 – *Ignoto Maestro del XVIII sec, Anime Sante del Purgatorio, olio su tela, Pratola Peligna, santuario di Maria ss. della Libera (studio fotografico Guido Paradisi)*

epidemia richiamata in un documento del XVI secolo, infieriva e mieteva vittime per tutto il territorio. Fu lo stesso miracolato a diffondere la notizia fra gli abitanti del Paese e delle campagne, che rapidamente accorsero in preghiera presso la sacra effigie e immediatamente dopo la rapida scomparsa del terribile morbo, attribuita alla Sua intercessione, decisero di rimuoverla dalle cadenti rovine per trasportarla nella già ricordata cappella appositamente edificata in Pratola Peligna nel 1540, come attesta la prima iscrizione apposta alla base del dipinto raffigurante la sacra immagine che fu successivamente «restorata (...) nel 1855», come informa la seconda annotazione aggiunta quindici anni dopo. Si trattò in effetti di un vero e proprio rifacimento di gusto ottocentesco rimosso nel corso del restauro

⁶ Santilli 1995, p. 13 e Santilli 1987, p. 6.

eseguito nel 1955⁷ favorendo, per quanto possibile, la migliore lettura fino ad oggi consentita del dipinto in cui, nonostante i limiti della fattura da assegnare quasi certamente ad un modesto autore locale, è stata ravvisata una «buona testimonianza del gusto pittorico provinciale della fine del XV secolo, interpretazione rurale e semplificata di un tipo di Madonna molto diffusa nel '400, il cui modello è senz'altro da ricercare nell'ambito della scuola umbro-toscana»⁸.

Il primo quadro e la prima pala d'altare destinati al nuovo Santuario vennero commissionati a Ferdinando Palmerio, il non trascurabile per quanto non molto diffusamente conosciuto pittore venuto alla luce in Guardiagrele (Chieti) verso la seconda metà dell'Ottocento e fattosi meritoriamente apprezzare e conoscere per i lavori, non raramente di considerevoli dimensioni, richiestigli ed eseguiti per varie località della regione, fra cui quelli per la chiesa di s. Maria Maggiore della sua cittadina.

In entrambe le prove destinate a Pratola Peligna, il Pittore si espresse serbandosi sempre viva, come in gran parte della sua produzione, l'impronta del classicismo rinascimentale di matrice soprattutto raffaellesca, ma non meno attenta all'opera di Michelangelo, Tiziano, Guido Reni e Annibale Carracci, additatigli a principale modello e riferimento nel corso dei fondamentali indirizzi formativi ricevuti nella sua patria da Nicola Ranieri⁹, alcun gusto estetico, ai criteri e ai modi pittorici del



Fig. 3 – *Ignoto Maestro del XIV sec, Madonna della Libera, Pratola Peligna, santuario di Maria ss. della Libera (studio fotografico Guido Paradisi)*

⁷ Come concorre ad evincere la relativa riproduzione inserita in Puglielli, De Dominicis 1987, p. 176.

⁸ Santilli 1995, p. 34.

⁹ «Pictor famosus nec non eruditus historiae sacrae et profanae», Nicola Ranieri, dopo avere approfondito per vari anni dal 1797 gli studi sui maggiori Maestri rinascimentali attraverso l'esame diretto dei loro capolavori presenti a Roma, diede vita, a partire dal 1810/11, in Guardiagrele (CH) – dove era nato nel 1749 e dove scomparve ultracentenario nel 1850

quale si mantenne fedele anche se ne venne talora evolvendo e modellando i criteri non senza aprirsi, nella maturità, verso più articolati, anche se sostanzialmente non dissimili, orientamenti e suggerimenti interpretativi invalsi nei contemporanei più legati al magistero cinquecentesco.

Nella più ampia tela licenziata nel 1869 per la cappella di s. Giuseppe in cui raffigurò *L'ultima cena* (fig. 4), siffatte ascendenze e il riferimento a modelli del passato, specie rinascimentali, si direbbero più palesi, come inducono a ritenere tanto le classicheggianti strutture architettoniche dello sfondo, con particolare riguardo all'arco dischiuso verso l'esterno, quanto i modi adottati sia nel descrivere le figure e nel panneggiarne le vesti sia nell'immaginare i dodici Apostoli, che si affollano intorno al Cristo circondato di luce nell'atto di benedire pane e vino e che egli seppe rappresentare in gruppo serrato, strutturato e racchiuso, con indubbia efficacia, nella ideale compattezza dello schema ellissoidale tutt'altro che immemore delle strutture geometrizzanti additate e perseguite dagli antichi per iscrivervi i loro personaggi.

Gli fu invece commissionata per l'altare della cappella della ss. Trinità, posta nell'abside del transetto di sinistra e affidata al patronato della omonima Arciconfraternita, la non meno imponente pala d'altare, portata a compimento nel 1872, in cui, fra influenze di ascendenza classicheggiante e non discostandosi molto dalle simbologie tradizionali, evocò il mistero delle tre Figure divine (fig. 5).

Dovevano ancora trascorrere più di dieci anni prima che venisse convocato Teofilo Patini a fornire il suo contributo.

A contrassegnare l'inizio del non breve periodo nel corso del quale egli attese all'elaborazione dei vari dipinti progressivamente commissionatigli per il nuovo



Fig. 4 – Ferdinando Palmerio, *L'ultima cena*, olio su tela, Pratola Peligna, santuario di Maria ss. della Libera (studio fotografico Guido Paradisi)

operoso fino all'ultimo – a un “cenacolo” in cui si formò e operò una nutrita schiera di giovani artisti destinati a divenire pittori, scultori, architetti ed ebanisti di non modesta notorietà, fra i quali particolarmente si distinse Ferdinando Palmerio, che nello stile e nella tematica delle sue opere validamente seguì gli insegnamenti del Maestro.



Fig. 5 – Ferdinando Palmerio, SS. Trinità, olio su tela, Pratola Peligna, santuario di Maria ss. della Libera (studio fotografico Guido Paradisi)

Santuario di Pratola Peligna, è l'ampia pala destinata a sormontare l'altare della cappella ricavata nell'abside del transetto di destra, dedicata a Sant'Antonio da Padova e affidata al patronato della Confraternita a lui intitolata.

Gli era stato chiesto di raffigurarvi questo Santo; e il Maestro ne evocò la figura (fig. 6) immaginandolo nell'assorta intensità del soprannaturale momento in cui dai misteriosi, remotissimi spazi della Residenza celeste sopraggiunge un angelo recante fra le mani il serto fiorito da adagiare sul capo chino dell'ancor giovane frate seguace di Francesco d'Assisi e suo inesausto imitatore nell'ardente fede con intensa totalità vissuta durante tutta la breve esistenza precocemente consunta dalle penitenze, dalle fatiche profuse negli studi e dai lunghi viaggi affrontati a piedi per diffondere il sacro Verbo con carità, grande sapienza e profonda umiltà. Doti e meriti di tal fatta, acquisiti con ferrea e

fidente disciplina monastica unitamente all'obbedienza e alla castità, si direbbero richiamati e simboleggiati dal Pittore in quei gigli, nella contemplazione dei quali lo ritrasse a mani protese, quasi a suggerire l'intimo moto dell'animo da cui è spinto a protendersi, in una sorta di abbraccio ideale, verso il loro candore e verso la intensa luce proveniente dalle stesse remote lontananze da cui giunge il Messaggero divino, dalla quale sono circumfusi e in virtù del cui splendore gli si sono ora materializzati dinanzi quei profumatissimi fiori, simbolo delle virtù e della purezza dello spirito conquistate attraverso la dura lotta contro il Male e la generosa dedizione alla divulgazione della fede.

Indubbiamente gli elementi simbolico-contenutistici assumono, in Patini, un ruolo di fondamentale incidenza tanto nella ideazione e nella gestazione quanto nelle forme e nei modi della elaborazione dei temi, pur senza mai sopraffare, sofferocare o compromettere, però, l'efficacia e la freschezza della resa pittorica. Se ne coglie apprezzabile riprova anche in questo dipinto, che evidenzia una peculiare eleganza nella composizione e una indiscutibile efficacia nelle soluzioni stilisti-

che prescelte. La figura del Santo vi fu intenzionalmente evocata fra memorie e riferimenti classicisti ai quali l'Autore si sentiva indotto da quella piena consapevolezza della statura e insostituibile funzione di riferimento dei Maestri antichi e specie seicenteschi a cui aveva riservato approfonditi studi, la quale gli impediva di distogliere la mente dall'esempio del loro alto magistero e gli suggeriva di avvalersi degli aspetti più congeniali alla sua ispirazione, come in effetti fece, in questa come in non poche altre prove, con la rispettosa, misurata discrezione e nei termini decisamente personalizzati suggeritigli dalla sua colta e raffinata sensibilità.

A consigliare una opportuna rilettura del *Sant'Antonio da Padova* è la ricollocazione temporale della sua esecuzione che studi relativamente recenti inducono a riferire a un'epoca che precede di sei anni quella fino a non molto tempo addietro perentoriamente additata.

Patini, infatti, licenziò questa tela nel 1893 come attesta l'annotazione dell'anno che egli vi appose di suo pugno unitamente alla firma e come ribadisce la Ricevuta di pagamento da lui sottoscritta, tuttora conservata nell'archivio

della Confraternita intitolata al Santo¹⁰ che gli aveva commissionato l'opera per l'altare della cappella a lui intitolata nel nuovo Santuario mariano.



Fig. 6 – Teofilo Patini, *Sant'Antonio da Padova*, olio su tela, Pratola Peligna, santuario di Maria ss. della Libera (foto Sandro Lupi, archivio Cosimo Savastano)

¹⁰ Il documento è conservato nel Faldone *Carte sciolte 1800-1899*, Archivio della Confraternita di S. Antonio.

Ulteriore conferma ne è emersa dagli esami e controlli che hanno consentito di accertare come «il restauro conservativo del 1999 ha erroneamente modificato la data di esecuzione dell'opera», che proprio nel corso di tali lavori fu «riscritta 1898 invece di 1893», data che si trova chiaramente «confermata», grazie alla comprensibile scansione grafica delle sue cifre, nelle «fotografie precedenti il restauro»¹¹. L'inesatto contrassegno ha tratto in inganno anche studiosi dalle indiscusse qualità che ne hanno riferito l'elaborazione al 1898¹², anno in cui quella pala era già stata collocata ad arricchimento dell'altare al quale era stata destinata e dove è tuttora presente.

Riportandone l'elaborazione al 1893 sulla base delle documentate motivazioni appena richiamate, occorre di conseguenza reinterpretare i caratteri pittorici e i criteri delle scelte linguistiche in questo caso adottati dall'Autore ponendoli in più o meno stretta correlazione e connessione con quelli da lui seguiti nella elaborazione delle tele affrontate presso a poco nello stesso volgere di tempo fra inclinazioni, interessi e propensioni del gusto sostanzialmente affini.

Se ne coglie già un segnale nel particolare criterio da cui è contraddistinta la fattura del quasi diafano cespo di gigli, che risulta tratteggiato e descritto ricorrendo a campiture dalla fine e delicata gamma cromatica in cui predominano i toni del rosa, del verde chiaro, del turchino attinti con particolare e non dissimile finezza da una tavolozza a lui particolarmente cara in quegli anni specialmente nell'elaborare vesti indossate dai personaggi.

Ed è lo stesso bagliore di origine divina, da cui questo elegante cespuglio fiorito è generato, a tradursi nella fonte luminosa da cui, quasi a ribadirne il primario ruolo simbolico e di centro focale, prende corpo e vigore l'evocazione plastica e pittorica della figura a braccia dischiuse e del panneggio formato dal saio che ricopre il fisico snello del giovane frate; ed è sempre il diffondersi di quella luce a tornire il bell'ovale del volto dai tipici tratti patiniani, che con colta sensibilità

¹¹ Cfr. l'ampia didascalia da cui è corredata la riproduzione del quadro in parola in Santilli 2016, Fig. 8, p. 244. Il dipinto, che viene qui denominato *Visione di Sant'Antonio*, si trova citato dalla stessa A. sotto il titolo *Sant'Antonio da Padova incoronato da un angelo* (Santilli 1995, p. 37).

¹² In tale novero va compreso anche Ferdinando Bologna, il quale, nel *Regesto della vita e dell'opera di Teofilo Patini* da lui pubblicato sia nel Catalogo per la *Mostra di Teofilo Patini* (pp. 17-25) sia in *Patini* (pp. 195-205), entrambe editate, a suo nome perché ne fu il curatore, dal Comitato per le Celebrazioni Patiniane, L'Aquila – Castel di Sangro 1990, annotò, rispettivamente a p. 23 e a p. 201, come nel 1898 Patini «firma e data il *Sant'Antonio da Padova* di Pratola Peligna» e dà inizio al periodo in cui «lavora a un gruppo di dipinti per la Chiesa di Santa Maria della Libera a Pratola Peligna». Il dipinto risulta assegnato al 1898 anche da Rosanna Cioffi nella sezione del *Catalogo delle opere* del Maestro a lei affidata e inserita, a compendio del suo saggio *1888-1906, Pittura religiosa e implicanze massoniche*, in Bologna 1990, scheda n. 149, p. 340.

e sapienza pittorica l'Autore modellò classicamente per quel suo *Sant'Antonio da Padova*.

Le scelte formali che presiedettero all'evocazione di questa testa sembrano trovare corrispondenza anche nei criteri seguiti nella elaborazione del viso della giovane merlettaia, vinta dal sonno mentre ancora lavora al tombolo, che fu dal Maestro evocata nella prima edizione delle *Orfanelle* (in Collez. Di Rienzo, Scanno), firmata e datata nel 1894 ed alla quale, poiché fu definitivamente conclusa solo l'anno successivo, non è da escludere che il Maestro stesse ancora attendendo mentre portava a compimento questa pala d'altare. Quegli stessi particolari criteri furono, per altro, ripresi, o quanto meno rammentati dal Patini nella raffigurazione del volto della non dissimile merlettaia riproposta nella seconda edizione delle *Orfanelle*, portata a compimento non oltre il 1899, e di quello della più tarda *Mater dolorosa* contraddistinta da soluzioni pittoriche nuove rispetto alla precedente produzione.

Le luci alquanto fredde fra cui è evocata la figura del Santo, secondo inclinazioni invalse più tardi anche nella seconda edizione delle *Orfanelle*, non consentono di dare eccessivo risalto, per altro neppure voluto, al pannello del saio, la cui descrizione sembra quasi equivalere in varie sezioni a una sorta di monocroma stesura fra grigio e marrone che riconduce la mente all'affine modo di descrivere i vestimenti dello stesso tipo indossati dai due monaci di *Pancia e cuore*, l'altro quadro, a cui Patini stava probabilmente lavorando nella stessa epoca, visto che la sua esecuzione va collocata entro il 1893.

Certo è comunque che nel 1898 la pala era già sull'altare del Santo che raffigurava. «Nella Chiesa della Madonna della Libera c'è da vedere il Sant'Antonio da Padova, opera del pittore Patini, uno dei pochi che sentono profondamente l'arte»¹³ comunicava infatti quell'anno Antonio De Nino al suo illustre amico conterraneo Giacinto Pannella; e il netto giudizio valutativo che vi espresse sull'Autore attesta tutta la particolare considerazione in cui lo teneva e, pur ribadendo la stima e l'apprezzamento su di lui ripetutamente dimostrati e dichiarati in vari scritti e corrispondenze su quotidiani e periodici, sembra assumere un particolare significato nel contesto delle vicende su cui si va riportando l'attenzione.

Quel lapidario ma eloquente paragone con altri pittori che vi è esplicitato, tanto più perché manifestato nello specifico volgere di tempo, contribuisce in qualche

¹³ Mosca 1972, p. 204. Studioso abruzzese dai non pochi meriti, Bruno Mosca è stato fra i più attenti e documentati esegeti di Antonio De Nino, al quale per altro era legato anche da vincoli familiari e del quale, forse proprio per tale ragione, ebbe in affidamento non pochi manoscritti dello studioso peligno con tutto o buona parte del suo archivio privato. Malauguratamente questo prezioso insieme di materiale documentario andò interamente e irrimediabilmente perduto nel corso del secondo conflitto mondiale proprio mentre Bruno Mosca tentava di porlo in salvo. Cfr. in proposito: Mosca 1959.

modo ad avvalorare la supposizione di come sulla decisione di affidare al Patini l'esecuzione di alcuni dipinti destinati al nuovo Santuario possa avere avuto un peso non secondario l'autorevole parere di Antonio De Nino, particolarmente ascoltato e tenuto in conto nella natia Pratola Peligna dai suoi concittadini migliori, più colti e avveduti, ai quali non sfuggiva di certo che in quel volgere di tempo egli si era già andato imponendo, e neppur solamente in campo nazionale, per i meriti di archeologo e di antropologo fra i primi d'Italia insieme al palermitano Pitré, oltreché per i suoi volumi sull'arte, del cui cospicuo patrimonio, con particolare riguardo a quello disseminato in Abruzzo, aveva approfonditamente studiato e fatto conoscere molti aspetti fino ad allora trascurati e in gran parte ignorati.

Patini, in realtà, non aveva certo bisogno di presentazioni tanto la sua notorietà era diffusa soprattutto dopo che *L'erede*, il quadro che aveva licenziato nel 1880, «segnò nell'arte italiana dell'Ottocento uno dei successi più clamorosi» fin da quando fu veduto e premiato nella Esposizione Nazionale di Milano del 1881, al punto che, come testimoniò Primo Levi detto l'Italico, «l'Artista, la notorietà del quale era ristretta a Napoli e Roma (...) divenne celebre in un giorno e acclamato da tutti»¹⁴. Per tale ragione solo dal successivo anno 1882 Patini fu chiamato a dirigere la Scuola di Arti e Mestieri, che, in precoce consonanza con il più incisivo evolversi delle prospettive culturali europee, era stata fondata ad Aquila, dove, con il suo trasferimento, si concretizzò la viva aspirazione ad avvalersi della presenza del Pittore anche al fine di potenziare il ruolo di polo culturale e la funzione di terziario ritenuti l'unico sbocco possibile per favorire le nuove sorti economiche e il nuovo benessere auspicati per la città di cui, mirando proprio a tali scopi, si era sconvolta la precedente e improntata la nuova fisionomia architettonica.

Il supposto intervento del De Nino contribuì quasi certamente a far prescegliere il Patini fra altri Pittori dagli indubbi meriti operanti non solo in Abruzzo, ma con ogni probabilità valse pure a ottenere da quel Maestro costi più accessibili rispetto a quelli che avrebbe richiesto per l'esecuzione delle opere da eseguire nel Santuario dopo il *Sant'Antonio da Padova*, il cui ammontare difatti parrebbe di entità spesso notevolmente più modesta rispetto a quelli fino ad allora corrispostigli per i dipinti di soggetto religioso, ivi compresi quelli praticati tanto per il *Crocifisso*, realizzato nel 1896-97 per l'antica cattedrale basilica di s. Pelino a Corfinio, quanto per il *Sant'Antonio da Padova*, firmato e datato al 1889 per la chiesa di s. Gemma nell'appena più distante centro di Goriano Sicoli¹⁵.

¹⁴ Levi 1907, p. 255.

¹⁵ È possibile affrontare qualche eventuale approfondimento ponendo a confronto le cifre emerse dai documenti presenti negli Archivi del Santuario e quelle riportate accanto ai dipinti segnalati nell'Elenco delle opere prodotte da Teofilo Patini nel corso della sua attività e dei relativi costi pubblicato in Savastano 1982, *Appendice N. 3*, p. 97.

Ai maggiori di Pratola Peligna, al cui novero appartenevano spesso anche esponenti delle Confraternite, non sfuggiva certamente che al loro illustre concittadino non difettavano conoscenze e rapporti anche stretti non solo con alcuni fra i più affermati pittori della regione, specialmente fra quanti frequentarono per breve tempo o anche saltuariamente lo studio di Michetti a Francavilla al Mare, dove lo studioso trascorreva le estati insieme alla amatissima consorte.

Francesco Paolo Michetti lo volle come la più qualificata guida desiderabile nelle sue numerose e ripetute visite ai vari santuari, da Miglianico a Casalbordino e a Cocullo, nei quali affluiva il maggior numero dei pellegrini per manifestarvi con una intensità spesso esasperata il loro ancestrale trasporto religioso da cui trasse ispirazione per alcune delle sue tele più note e apprezzate, per le quali largamente si avvale dei numerosi studi grafico-pittorici e fotografici eseguiti al cospetto di quei personaggi fin da quando si erano messi in cammino.

Ma non solo a tal fine e in tali occasioni Michetti lo raggiunse a Sulmona, dove lo studioso risiedeva, o nella natia e sempre amata Pratola Peligna, in cui soggiornava quando gli era possibile e dove ospitò spesso anche suo fratello Quintilio ed altri valenti artisti, oltre a scrittori, storici, letterati, archeologi non solo italiani dal non comune valore e dalla diffusa notorietà europea con cui ebbe stabili contatti. Anche d'Annunzio apprezzò l'ospitalità con cui in vari tempi fu accolto in quella sua dimora, «la casa delle ranocchie», come in una lettera scherzosamente la definì, fin da quando vi fu per la prima volta accompagnato da Michetti e Costantino Barbella perché teneva a conoscerlo di persona anche allo scopo di avvalersi dei canti popolari, raccolti dal multiforme impegno profuso dall'instancabile antropologo peligno, per giovarsene e farvi ricorso nell'elaborazione dei suoi versi¹⁶.

Ma fu solo e soprattutto con Patini che il De Nino fu davvero «amico fraterno», come tenne più volte a sottolineare. Con lui intrattenne «una fitta corrispondenza», attraverso la quale, prima che andasse completamente perduta durante la seconda guerra mondiale, Emidio Agostinone poté ampiamente commisurare «di quanti legami fosse intessuta la loro amicizia»¹⁷.

¹⁶ La corrispondenza fra di loro intercorsa attesta la sua ripetuta esigenza di ricorrere alla consumata esperienza del folklorista e di attingere alle sue vaste e collaudate conoscenze di generoso ed impareggiabile ricercatore sul campo, come si evince dalle richieste di spedirgli qualche esemplare della sua fortunata serie di volumi sugli *Usi e costumi abruzzesi*, testi di canti popolari inediti, peculiari informazioni sulle antiche comunità agro – pastorali e notizie di vario genere sulla cultura popolare sia mentre componeva il *Trionfo della morte* del 1893 sia e in particolar modo, più tardi, durante l'elaborazione intensa e febbrile della *Figlia di Iorio*, rappresentata con successo nel 1904, e, quasi un anno dopo, per l'altra tragedia, *La fiaccola sotto il moggio*, ambientata nella prossima Anversa degli Abruzzi.

¹⁷ Cfr. Agostinoni 1908. Se la considerazione che ebbe per lui si riflette anche in più di un articolo che gli dedicò, l'affetto grande che gli portò traspare pienamente forse soprattutto

E se specialmente i più valenti artisti abruzzesi che frequentarono la sua casa gli testimoniarono la loro grata considerazione pure con il dono di qualche loro opera appositamente per lui realizzata e solo in parte oggi individuate fra quanto, della sua raccolta successivamente dispersa, conservò a Padova una sua nipote¹⁸, di particolare valore simbolico è il dono, non unico con cui il Patini ancor prima di quel volgere di tempo contraccambiò il suo affetto e la sua stima, costituito dal fresco e immediato studio preparatorio della metà degli anni '80, l'unico a tutt'oggi noto, per *Vanga e latte* e dalla tavoletta di eccezionale valenza pittorica in cui aveva fissato, di getto al cospetto del "vero" come aveva fatto pure nell'altra prova, la prima impressione per l'imponente *Bestie da soma*, non senza annotarvi sul bordo «Patini all'amico Anto / nio de Nino – 1881».

A far immaginare che, durante gli incontri intercorsi con il «fraterno amico» De Nino, il Pittore potrebbe avere espresso un qualche parere anche in merito ai dipinti e arredi sacri provenienti dalla preesistente chiesa cinque-seicentesca, concorre perfino l'acquerello a firma "Patini" raffigurante la statua della Madonna della Libera (*fig. 7*) con qualche variante rispetto all'originale.

La piccola prova potrebbe anche equivalere alla rapida annotazione pittorica richiestagli dallo studioso per tenerla eventualmente presente a mo' di esempio

dalla costernazione provata nell'apprendere la notizia dell'improvvisa scomparsa del pittore, della quale trascrisse, quasi a caldo, l'essenziale e pressoché lapidario resoconto con cui contribuì al "Numero unico" pubblicato *ad memoriam* meno di un mese dopo, nel dicembre del 1906 (cfr. il testo s. t., in AA. VV. "Numero unico", L'Aquila, dicembre 1906). L'A. dà conto, riportandone qualche passaggio, del fitto carteggio epistolare intercorso fra il Patini ed il De Nino, che, insieme ad altri manoscritti dello studioso peligno, andò interamente perduto nel corso del secondo conflitto mondiale, mentre Bruno Mosca, che lo aveva in affidamento, tentava di porlo in salvo (cfr. Mosca 1959).

¹⁸ Francesco Paolo Michetti, per esempio, ritrasse, in un bel pastello, la amatissima moglie dello studioso peligno e Quintilio, tracciò le di lui fattezze in una straordinaria pagina di grafica, fedelmente interpretandone il carattere con quella finezza di tratto che ne contraddistinse la genialità creativa, ancora ai nostri giorni, per altro, immeritadamente sottratta all'adeguato riconoscimento, che spetterebbe, invece, a tutta l'evidenza dei suoi meriti. Costantino Barbella modellò per lui almeno due piccole sculture. Nella prima raffigurò una *Donna di Introdacqua*, che aveva quasi certamente concepita leggendo la bella pagina dedicata dal De Nino alle origini ed alle fogge del costume femminile adottato in quel Comune, come lascia ritenere anche lo specifico riferimento contenuto nella essenziale dedica, «All'autore dei "Costumi d'Abruzzo" / Comm. A. De Nino», incisa nella creta ancora fresca, lungo il bordo dello scialle della protagonista, insieme alla firma e alla data del 1894. Con l'altra statuina, evocante una *Fanciulla addormentata*, firmata e datata "C. Barbella '95", lo scultore intese suggellare una delle loro felici occasioni di incontro, come, anche in questo caso, si evince dalla dedica: "Al carissimo / Comm. Antonio De Nino / a ricordo della sua visita / nel mio studio / Roma luglio / 1896". Né furono improntati a spirito molto diverso i rapporti che De Nino finì con l'intrecciare pure con l'ampia e variegata schiera degli studiosi italiani e stranieri con cui ebbe rapporti di lavoro e di collaborazione, oltretutto con i letterati con cui ebbe occasione di entrare in amicizia.



Fig. 7 – Teofilo Patini, Statua della Madonna della Libera, acquerello, Castel di Sangro (AQ), collez. privata (foto Sandro Lupi, archivio Cosimo Savastano)

ove fosse maturato il proposito di riqualificazione e restauro, se non addirittura della sostituzione, della parte strutturale della antica statua della Vergine, probabilmente affacciandosi in quanto «l'abito ed il mantello, sontuosi e ricchi di ricami di fili d'oro, ricoprono», nell'antico simulacro, «un'impalcatura di legno» che ne costituisce la struttura interna. Senonché, quella stessa immagine miracolosa, che si tramanda «donata dai frati celestini della Badia di Santo Spirito» e che fu solennemente «consacrata nel 1741», ancora oggi «compare nelle manifestazioni relative al suo culto e ai festeggiamenti in suo onore» senza aver subito alcuna trasformazione, ad eccezione dei «lunghi riccioli», ora costituiti da «capelli veri, dono delle ragazze di Pratola», che solamente negli anni Sessanta «sostituirono la parrucca originale ormai deteriorata dal tempo»¹⁹.

Per quanto attiene agli altri dipinti commissionati per il Santuario al Patini è opportuno e necessario attenersi alle conclusioni già validamente attinte dagli studiosi che se ne sono occupati, a principiare dalla datazione ad essi assegnata sulla base delle poche notizie certe e attraverso l'analisi comparata fra i loro caratteri pittorici.

L'intervallo dei quasi cinque anni presumibilmente intercorso fra l'elaborazione del *Sant'Antonio da Padova* e quella delle altre opere prodotte per Pratola Peligna, che è stata indicativamente fissato a partire dal 1898, può aver trovato una sua motivazione anche nella necessità di consentire al Maestro il tempo necessario per portare a compimento i vari impegni già assunti in precedenza.

Nel non modesto novero di tali opere, ove si tenga presente la retrodatazione al 1893 fissata sulla scorta della nuova documentazione emersa in merito al *Sant'Antonio da Padova*, vanno fra le altre comprese per esempio, oltre ad alcune

¹⁹ Santilli 1995, p. 35.

prove minori, la tela raffigurante la *Baccante* e le quattro coppie di puttini dalle più modeste dimensioni, destinate a contornarla, già pronte nel suo studio nell'ottobre del 1894 per essere collocate sulla volta della Sala Baiocco dell'Albergo Italia all'Aquila²⁰; la pressoché coeva prima edizione delle *Orfanelle* già rammentata; la imponente terza edizione del *Pulsazioni e palpiti* completata verso la metà dello stesso decennio per la Collezione di Luigi Frasca in Calascio. Accanto ad esse è opportuno rammentare in particolare modo il *Crocifisso*, che per quanto fu accolto e solennemente presentato nel 1896 nella antica cattedrale di s. Pelino in Corfinio del tutto prossima a Pratola Peligna, risulta dall'Autore datato al '97 quasi certamente a conclusione del rifacimento, a cui procedette, della sezione inferiore pronunciatamente danneggiata dalla fiamma dei ceri. Nella esecuzione di questo dipinto, fra i più diffusamente conosciuti delle sue opere a tema sacro, Patini, pur lasciandosi guidare da intenti fortemente veristici, si mostrò propenso a ricondurre la sua ispirazione nell'alveo della pittura napoletana del Seicento, non senza risentire, specialmente nell'acuta indagine anatomica tesa a rimarcare con crudezza la sofferenza umana del Cristo immolato, dell'influenza del pittore spagnolo Ribera, da lui ammirato fin dalla giovinezza. Nel medesimo 1897 il Maestro firmò e datò pure la tela raffigurante *Sant'Antonio da Padova nella visione di un angelo che gli reca una ghirlanda biancospina* destinata alla chiesa del Suffragio all'Aquila, nella quale predispose e coordinò i lavori di restauro e nuova decorazione affidandone l'esecuzione «a valenti artisti paesani, tra i quali vari alunni della scuola di arti e mestieri» da lui diretta²¹. Nel paragonare quest'ultimo dipinto, che secondo Ferdinando Bologna «non può essere in nessun modo ritenuto autografo del Patini»²², alla pala d'altare dallo stesso soggetto prodotta per Pratola Peligna è stato opportunamente posto in evidenza che in esso «emergono tali differenze nella stesura pittorica e nella qualità, da far ritenere certo, nonostante la firma, un largo intervento di collaborazione, sicuramente di Carlo Patrignani, magari intervenuto in secondo tempo»²³, collaborazione che fu sempre più di frequente destinata a ripetersi a causa delle sempre più precarie condizioni di salute del Maestro. Tali problemi si accentuarono durante gli anni in cui lavorò nel Santuario della Madonna della Libera rendendogli sempre più ardua la possibilità di salire sulle impalcature predisposte per fargli affrontare i dipinti murali, al punto che non molto tempo dopo, «per curarsi la malattia che lo tormentava», fu costretto a «circa un anno di permanenza a Napoli», donde rientrò all'Aquila nel 1903²⁴.

²⁰ Cfr. l'apposito articolo s. f. comparso sul "Corriere dell'Aquila" il 28 ottobre 1894.

²¹ Cfr. il relativo articolo comparso nel periodico "L'Aquila", I, n. 33, del 3 ottobre 1897.

²² Bologna 1990, p. 23.

²³ Cioffi 1990, scheda n. 148, p. 340.

²⁴ Cfr. le notizie riportate in merito sul periodico aquilano "L'Avvenire" del 24 maggio 1903.

Per cui anche nella trasposizione dei bozzetti eseguiti di suo pugno nelle opere da realizzare sulle mura del Santuario dovette avvalersi del già collaudato aiuto di Carlo Patrignani, il suo allievo quasi coetaneo che stimava come pittore, sempre pronto ad assolvere ad ogni suo incarico quasi con devozione, e in cui riponeva grande fiducia. Dal canto suo, Patrignani era a lui legato al punto da imporre al primogenito il nome Teofilo in suo onore.

Per quanto il cattivo stato di conservazione non «permette una precisa lettura stilistica» del *Sant'Antonio da Padova predica ai pesci* (fig. 8), considerato «una delle opere religiose più interessanti soprattutto per l'ambientazione paesaggistica», in questa ampia tempera murale di forma ovalizzante realizzata nel coronamento dell'altare dedicata al Santo appare evidente che la «composizione è certamente di Patini», mentre la sua «esecuzione lascia vedere evidenti segni di collaborazione»²⁵ prevalentemente dovuta, a mio parere, a Carlo Patrignani.

Pittore dai non pochi meriti e dalle qualità non ancora adeguatamente poste in luce, Carlo Patrignani nacque il 31 dicembre 1869 da Giacomo e Domenica Vittorini in Aquila, città in cui intraprese e portò a compimento la sua formazione artistica e dove fin dall'inizio ebbe l'opportunità di avvalersi della guida di Teofilo



Fig. 8 – Teofilo Patini, Sant'Antonio da Padova predica ai pesci, Pratola Peligna, santuario di Maria ss. della Libera (foto Sandro Lupi, archivio Cosimo Savastano)

Patini, del quale cominciò presto a frequentare assiduamente lo studio meritando di divenirne, al pari del più maturo ed altrettanto stimato alunno stuccatore e scultore Giovanni Feneziani, il fidato custode. Il suo lungo apprendistato si compì quasi esclusivamente fra quelle mura, secondo modi e forme che riportano alla mente le antiche e sperimentate consuetudini dei secoli passati, quando la perizia dei maestri veniva trasmessa agli allievi soprattutto attraverso l'esempio del lavoro quotidianamente affrontato nelle appartate botteghe. Né una tale laboriosità densa di frutti fu la sola ragione per cui egli nutrì sempre una ammirazione ed una gratitudine incondizionata per il Maestro, dal quale per altro, senza che mai se ne inorgogliesse, fu particolarmente apprezzato e stimato.

²⁵ Cioffi 1990, scheda n. 152, p. 340.

D'altronde Patini lo volle accanto persino nell'insegnamento e nella gestione della Scuola di decorazione pratica, da lui aperta all'Aquila verso la fine del secolo nel palazzo Berardi di via Fortebraccio. Del suo aiuto si avvale fino all'elaborazione delle tarde pale d'altare per la chiesa di s. Maria dei Raccomandati a San Demetrio de' Vestini, in gran parte affrontate durante l'acuirsi della grave forma di debilitazione fisica, che determinò un largo intervento del Patrignani nel completamento dell'*Angelo custode*, del quale aveva sicuramente avviato di suo pugno la stesura, ma soprattutto per le altre tele, la *Redenzione o Purgatorio*, l'*Immacolata e santi* e una nuova versione del *San Carlo Borromeo fra gli appestati*.

Probabilmente l'ascoltato parere del Patini non fu del tutto estraneo alla decisione di affidare a questo allievo l'incarico di realizzare per il Santuario la tela tuttora collocata sull'altare della Madonna delle Grazie, nella quale Patrignani raffigurò la *Guarigione miracolosa per intercessione della Vergine* (fig. 9), di una giovane malata che, mentre va smarrendo le forze, ne vede comparire in alto l'immagine quasi eterea di fanciulla serena e appena sorridente in atto di rivolgersi e avanzare verso di lei circondata da un coro di angeli. È un dipinto in cui il clima e l'atmosfera sembrano ricondurre alla lezione patiniana, forse anche più scopertamente di quanto non suggeriscano certe affinità sia con i criteri compositivi e pittorici, che sembra di cogliere tanto nei modi seguiti nell'evocare la donna semisdraiata e sostenuta da più guanciali con il braccio proteso verso la dolente bambina seduta accanto a lei, intenzionalmente strutturate in una sorta di serrato gruppo dalla efficace compattezza, quanto in qualche chiara memoria di alcune soluzioni descrittive adottate dal Maestro nella ideazione del suo racconto sviluppato dal Patrignani, quali, per esempio, sia la postura del corpo e il particolare della coltre e del lenzuolo che ricoprono fino al petto la sofferente protagonista in modo non molto dissimile rispetto al giovane contadino morente in *Pulsazioni e palpiti*, sia la rappresentazione del letto in cui ella giace ove lo si metta a confronto con la portantina del *San Carlo Borromeo fra gli appestati*.

Quest'ultima imponente tela, destinata a essere collocata sul maestoso altare del corno destro del duomo dell'Aquila, in cui fu solennemente inaugurata il 4 novembre del 1888, festività del Santo, protettore della città, è considerata fra le sue più apprezzate, efficaci e meritatamente note del genere sacro, Patini parve spesso lasciarsi guidare da un affiorare di memorie riconducibili ad espressioni della pittura seicentesca, con particolare riguardo ad alcuni bozzetti di Mattia Preti, e da soluzioni adottate da qualcuno di quei coevi pittori spagnoli vicini al Fortuny da lui ammirati a Roma. Nella sezione centrale, quasi a dar conto dell'attenzione rivolta alle più significative opere d'arte antica presenti nel capoluogo regionale e nel suo circondario, mise in bella evidenza il raffinato trittico ligneo portato in processione dai notabili e prelati al seguito del Santo Vescovo di Milano, che è uno dei capolavori assegnati al Maestro dei polittici crivelleschi, proveniente dal convento di s.

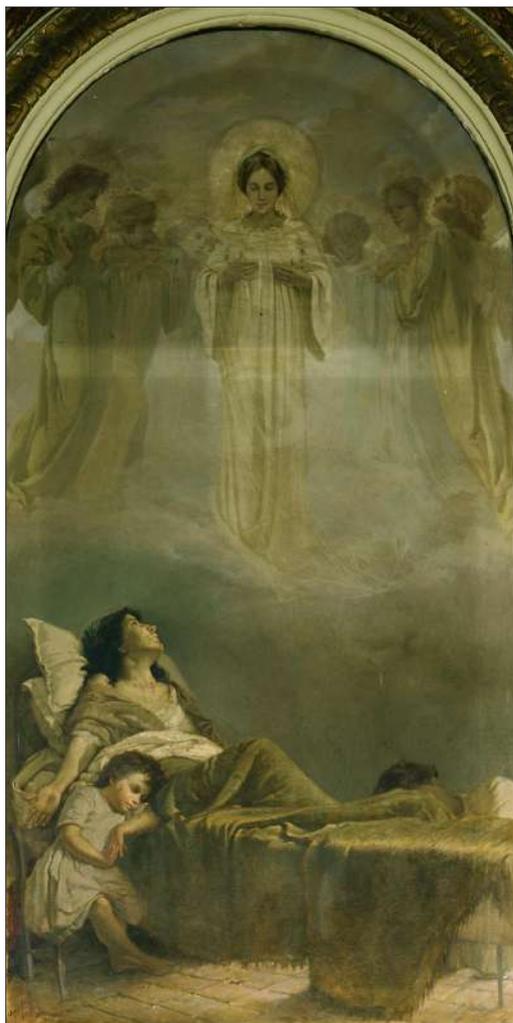


Fig. 9 – Carlo Patignani, *Guarigione miracolosa per intercessione della Vergine*, olio su tela, Prato Peligna, santuario di Maria ss. della Libera (foto Sandro Lupi, archivio Cosimo Savastano)

Angelo d'Ocre ed oggi conservato nel Museo Nazionale d'Abruzzo presso il castello dell'Aquila nato dal primo nucleo museale della città che il Pittore fu chiamato a costituire qualche anno più tardi.

È un'opera che per altre ragioni riconduce la mente all'altro e assai più giovane allievo Gabriele Tedeschi, dal Maestro guidato e decisamente stimato fin dagli anni ancora acerbi per le qualità pittoriche precocemente dimostrate, la cui apprezzata collaborazione presto si aggiunse a quella che il Patignani gli veniva prestando.

Ad attestare come, una volta avviato agli studi di pittura nella Scuola di Arti e Mestieri dell'Aquila diretta dal Patini, egli avesse precocemente dimostrato le capacità e la serietà di impegno, necessarie a mettere in luce e a far fruttificare l'istintiva versatilità e le doti naturali, è il fatto stesso che, fin da quando era ancora poco più che fanciullo, quel Maestro, piuttosto severo nel selezionare i suoi allievi e ancor più nel guidarli all'apprendimento della pittura, lo annoverò fra gli alunni migliori e meritevoli di venire ammessi a frequentare il suo studio, dove Tedeschi, «in quella fine di secolo», fu fra i discepoli presenti «in

permanenza», come annotò in una pagina del suo diario l'appena più giovane aspirante pittore sulmonese Vincenzo Alicandri, il quale, per incontrare Patini, soltanto «saltuariamente» poteva recarsi all'Aquila e trattenervisi «solo pochi giorni per avere consigli e ammirare le sue belle opere»²⁶.

²⁶ Savastano 2003, p. 11. Apprezzato pittore e incisore, Alicandri si affermò in campo nazionale soprattutto per i grandi manifesti litografici illustranti le maggiori città e i più suggestivi luoghi e panorami d'Italia richiestigli dall'Ente Nazionale per il Turismo, a principiare dai primi anni Venti del XX sec. (cfr. pp. 46, 47 e ss.).

Ed è del tutto probabile che a rendere fin dall'inizio più caldo e confidente quel rapporto di allunato sia stato l'amico De Nino, che ben conosceva quel promettente ragazzo quanto meno perché il suo beneamato genitore era imparentato con Giustino Tedeschi, padre di Amedeo; e, avendone potuto individuare le entusiaste e non superficiali, ma ben radicate inclinazioni naturali, al pari di quanto aveva fatto per altri giovani appassionati della pittura²⁷, lo segnalò al Pittore.

Certo è comunque che egli ne frequentava lo studio con diligente continuità e con profitto già prima del quattordicesimo anno di età, epoca in cui sicuramente, e non senza renderglisi in qualche modo utile, gli fu accanto mentre Patini stava lavorando al *San Carlo Borromeo tra gli appestati*, opera per la quale lo fece posare per lo sbarazzino chierichetto che evocò, con cotta indosso e pila dell'acqua santa in mano, nel primo piano, alla destra del Santo, rimarcandone la poca compunzione nell'istintivo ma alquanto plateale gesto con cui si tura il naso per il diffuso afrore di morte.

Altrettanto precoce e sicuramente caldeggiata e agevolata da Patini, immediatamente dopo il conseguimento del diploma, fu anche la sua iscrizione all'Accademia di Belle Arti in Napoli, ove seguì dapprima i corsi tenuti da Domenico Morelli e poi quelli di Antonio Mancini.

Si ha la certezza che Tedeschi frequentasse con assiduità il Maestro e il suo studio aquilano ancora nei primi anni Novanta in cui cominciò a dipingere per il Santuario di Pratola Peligna. Aiuta a ritenerlo pure il convincimento, radicato e diffuso in quella sua patria, volto a sostenere che Patini ne avesse nuovamente evocato i lineamenti nel volto del *Sant'Antonio da Padova* realizzato per quel Tempio. Né sussistono particolari motivi per metterne in dubbio la veridicità.

Nel periodo a cui risale la sua collaborazione per le opere del Santuario, aveva da non molto superato i venti anni, per essere nato a Pratola Peligna il 20 luglio del 1874 da uno dei rami più influenti della nota e accreditata famiglia di cui faceva parte anche Eusebio Tedeschi, il giovane ingegnere suo zio, nato in quella stessa cittadina e ad essa molto legato, per quanto attivo nella Napoli in cui si era formato e visse fino all'ultimo, al quale era stato affidato il compito di redigere il progetto per la realizzazione di quel Tempio.

Né una tale condizione fu probabilmente estranea alla decisione di assegnare a Patini le altre opere qui successivamente eseguite e che venne probabilmente caldeggiata, attraverso i suoi stimati e autorevoli familiari, proprio da Gabriele Tedeschi per la considerazione in cui teneva il Maestro e forse anche nel desiderio di collaborare con lui e affinare le sue già promettenti qualità e capacità di pittore, come difatti avvenne.

Il suo apporto all'esecuzione dei dipinti commissionati al Patini, infatti, si intrecciò e presto cominciò a predominare su quello del Patrignani.

²⁷ Cfr. in proposito Savastano 2010, pp. 15 e ss.

Esaminando in effetti l'ampia tempera murale, evocante la *Visione di Sant'Antonio da Padova* (fig. 10) sulla sommità della IV campata antistante la cappella del Santo, «si può supporre una collaborazione», a mio parere decisamente prevalente, «di Tedeschi, soprattutto nel bambino e negli angeli», nei quali specialmente, per quanto «l'imperfetto stato di conservazione rende difficile una lettura precisa del dipinto», parrebbero affiorare i caratteri pittorici a lui cari. L'opera fu con ogni evidenza desunta da un felice bozzetto del Maestro (fig. 11), nel quale, come è stato puntualmente e dettagliatamente osservato, «la composizione della Vergine col Bambino, di chiara ispirazione rinascimentale, ricorda il quadro che Patini fa dipingere al Parmigianino nella tela» in cui interpretò nel 1864 un episodio narrato dal Vasari sul *Sacco di Roma* del 1524. «La posa ginocchioni del santo appare attinta da un modello arcaico; gli angeli del coro si rifanno anch'essi alla grazia e all'equilibrio di un repertorio classicheggiante. Ma non si pensi che a causa di questi riferimenti stilistici Patini cada in una composizione eclettica. Grazie alle sue capacità espressive, tradotte in una sapiente stesura pittorica che non è mai puramente decorativa, ma sempre sentita rappresentazione di "affetti", egli rende omogeneo il dipinto caratterizzato dalla presenza più umana che mistica delle creature raffigurate»²⁸. Il contributo e gli apporti di Tedeschi risultano evi-



Fig. 10 – Teofilo Patini, *Visione di Sant'Antonio da Padova*, *Pratola Peligna, santuario di Maria ss. della Libera* (foto Sandro Lupi, archivio Cosimo Savastano)



Fig. 11 – Teofilo Patini, *Visione di Sant'Antonio da Padova*, *bozzetto, olio su tela, cm 100×73, Caserta, collez. privata* (archivio Cosimo Savastano)

²⁸ Cioffi 1990, schede n. 151 e 150, p. 340.

denti pure nel dipinto murale di forma circolare raffigurante *La Trinità* (fig. 12), che si accampa al culmine dell'arcata antistante la cappella dedicata al mistero delle tre Figure divine distinte pur nella loro indissolubile unità e affidata alle cure della omonima Arciconfraternita committente.

L'attestato di ringraziamento a Teofilo Patini «per aver accettato di dipingere il quadro» sulla «volta della cappella nel Santuario» per £ 500²⁹ è riportato nello stesso documento dell'archivio parrocchiale di Pratola Peligna³⁰ in cui si indica il Pittore «quale titolare della commissione di questo dipinto che egli accettò di realizzare» per quella Arciconfraternita. Sennonché, come ha ben osservato Rossanna Cioffi, l'«avere accettato l'incarico non significa averlo anche eseguito: i caratteri stilistici di questo dipinto escludono un intervento diretto del maestro». L'opera, infatti, «fu realizzata su cartone di Patini dal suo aiuto Tedeschi»³¹.

Alla stessa conclusione è inevitabile pervenire pure per quanto attiene alla elaborazione dei quattro Evangelisti raffigurati nei pennacchi della cupola (fig. 13) anche se in quello del *San Marco*, unitamente alla data 1900, si trovano congiun-



Fig. 12 – Teofilo Patini, *La Trinità*, dipinto murale, Pratola Peligna, santuario di Maria SS. della Libera (foto Sandro Lupi, archivio Cosimo Savastano)

tamente apposte le firme di Teofilo Patini e di Amedeo Tedeschi (fig. 14). In realtà essi «sono da attribuire (...) esclusivamente al Tedeschi». È opportuno, però, precisare che, come sicuramente era nei propositi del Maestro, risultano «chiaramente esemplati»³², a mio parere, sui bozzetti preparatori (fig. 15) forse più che sui dipinti in cui il Pittore li trasse e sviluppò sui peduncoli della cupola della piccola e centrale chiesa aquilana della Concezione, che era stata da non molto riedificata, nel corso di una ricostruzione dal fortemente contestato «carattere speculativo», in dimensioni molto ridotte rispetto alla precedente, anch'essa inglobata nel medesimo corpo di fabbrica del

²⁹ Santilli 1995, nota n. 2, p. 29.

³⁰ *Archivio dell'Arciconfraternita SS.ma Trinità. Deliberati 1898 – 1901*, p. 45.

³¹ Cioffi 1990, scheda n. 154, p. 341.

³² Ivi, scheda n. 155, p. 341.

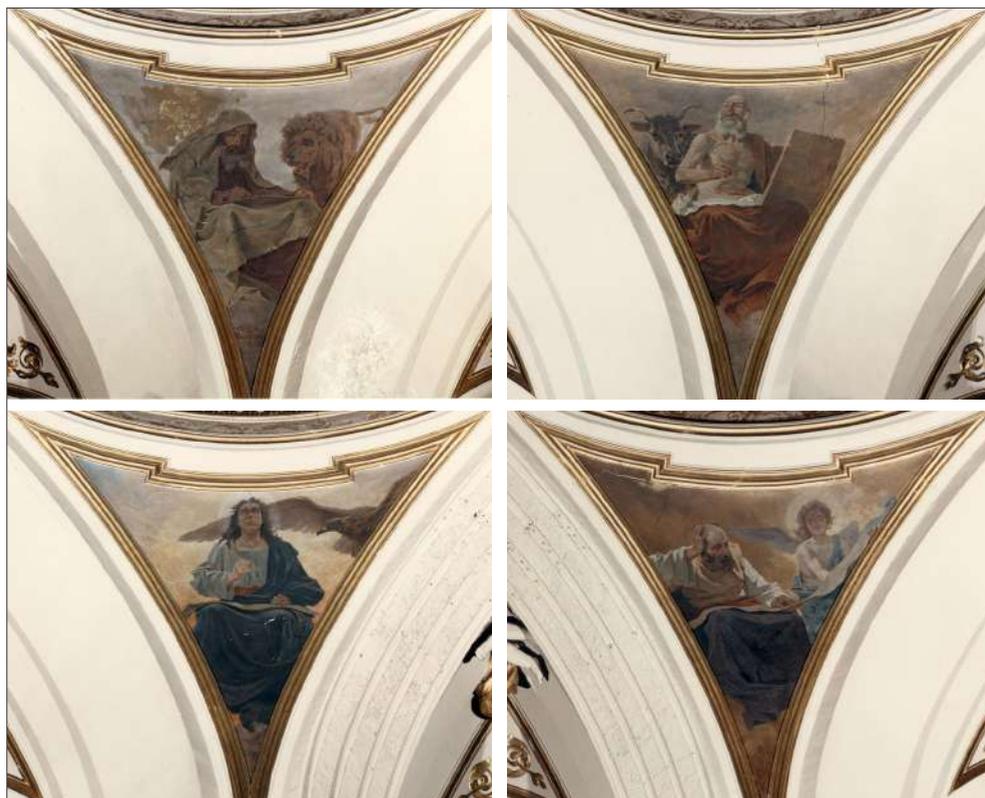


Fig. 13 – Teofilo Patini e Amedeo Tedeschi, I quattro Evangelisti (in ordine: Marco, Luca, Giovanni e Matteo), dipinti murali, Pratola Peligna, santuario di Maria ss. della Libera (foto Sandro Lupi, archivio Cosimo Savastano)



Fig. 14 – Amedeo Tedeschi, L'evangelista Marco, dipinto murale, particolare delle firme, Pratola Peligna, santuario di Maria ss. della Libera (foto Sandro Lupi, archivio Cosimo Savastano)

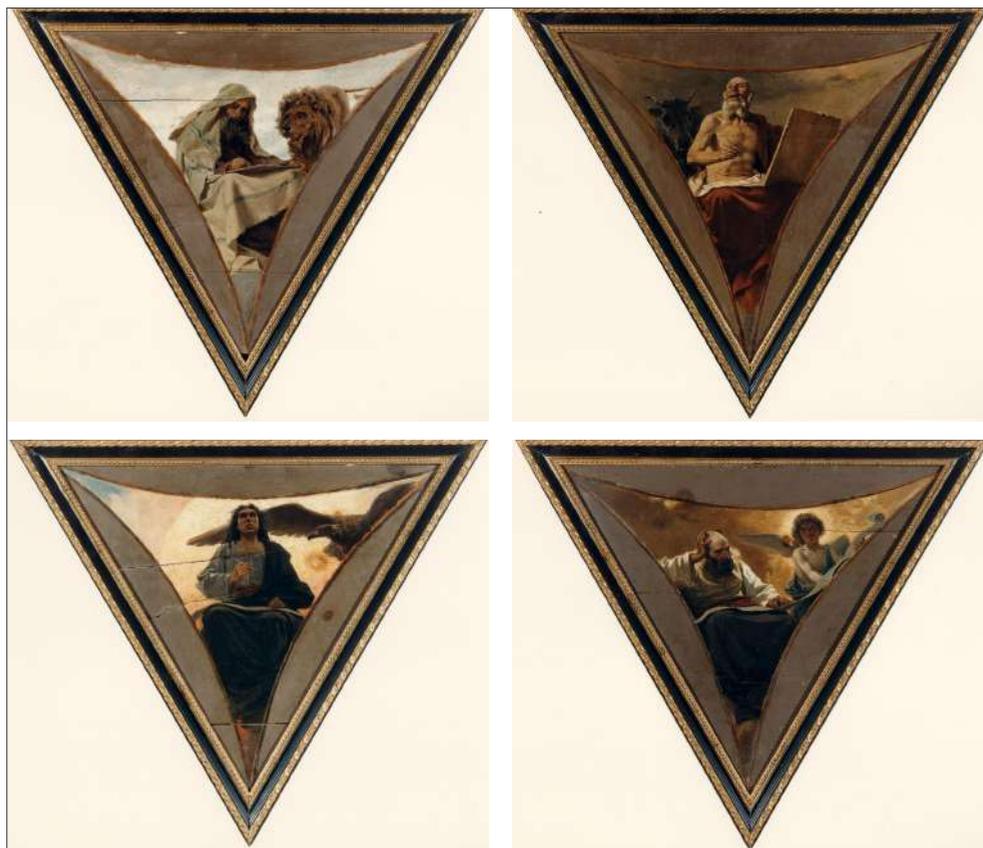


Fig. 15 – Teofilo Patini, I quattro Evangelisti (in ordine: Marco, Luca, Giovanni e Matteo), bozzetti, olio su tavola, cm 43×28, *L'Aquila*, collez. private (foto Sandro Lupi, archivio Cosimo Savastano)

“Palazzo di Provincia” in cui aveva realizzato *L'aquila* nel 1882³³. Nella vigorosa denuncia e nell'animato dibattito riportati dalla stampa locale in merito ai criteri con cui erano stati affrontati quei lavori di edilizia e finanziate le opere d'arte e decorazioni commissionate per esservi accolte, non si esitò a mettere in evidenza come il peso e la mortificante limitazione dei mezzi fra cui era stato costretto ad operare il Patini avessero concorso a determinarne l'esito pittorico non del tutto felice, deludente anche per l'Autore, il quale, a quanto si sostenne, «è scontento dell'opera sua, non c'è luogo a dubbi»³⁴.

Ma «c'è da supporre», come del resto è stato asserito, che anche gli interventi nella chiesa aquilana della Concezione «fossero stati eseguiti, in gran parte, da allievi di Patini».

³³ Savastano 2002, pp. 213 e ss.

³⁴ Spaventa Filippi 1892.

Ben più alti sono, invece, i caratteri pittorici dei relativi bozzetti sul cui efficace modello il Maestro intendeva improntare gli Evangelisti per il Santuario di Pratola Peligna. Si tratta, infatti, di prove dal grande interesse in quanto «presentavano soluzioni stilistiche nuove nell'iter figurativo dell'artista». Per cui non sembra fuor di luogo rammentare che in essi, come è stato osservato, «appare ancora evidente la carica naturalistica nella rappresentazione degli Evangelisti e dei loro simboli, ma le fonti luminose che irradiano Giovanni e Matteo risultano dipinte con una materia cromatica volta ad esaltare il momento mistico della scena dipinta. Lo sfondo del bozzetto del *San Giovanni* è tutto occupato da una sfera luminosa che passa violentemente da un giallo arancio a un rosso fiamma nel vertice inferiore del pennacchio, mirando a un effetto di gusto simbolista. Il *San Matteo*, pur riprendendo la posa nella quale è raffigurato nel quadro dipinto per Leopoldo Dorrucchi, ha perso la connotazione iberiana ed appare nella stesura cromatica in sintonia con l'angelo circondato da una luce abbagliante che riecheggia soluzioni della pittura simbolista»³⁵.

Senonché, al Patini, a quanto sembra, non toccò in sorte di attuare il progetto di rielaborare le qualità e le valenze pittoriche perseguite e conseguite in quelle piccole tavole neppure nei dipinti murali del Santuario di Pratola Peligna, i quali, in effetti, «sono da attribuire (...) esclusivamente al Tedeschi», che non molto tempo dopo, nel 1902, venne incaricato di realizzare quattro grandi tempere murali sulla volta della navata centrale di quel tempio e alla cui elaborazione attese fino al 1908.

Con evidente riferimento ai quattro Misteri del Rosario³⁶ e alla vita della Vergine, il giovane autore vi sviluppò i temi dell'*Annunciazione* (fig. 16), della *Crocifissione* (fig. 17), dell'*Assunzione in Cielo* (fig. 18) e della *Incoronazione o Glorificazione di Maria nel Paradiso* (fig. 19) fra l'affacciarsi delle prorompenti e connotanti manifestazioni di una personalità per molti versi già spiccata e autonoma. L'efficacia del ventaglio cromatico, la sensibilità della precipua e già personalizzata tavolozza nella quale predominano le tinte chiare, la cui delicatezza per altro assume una sua intensa vigoria espressiva non raramente sostenuta dal sempre discreto e calibrato ricorso ad una disinvolta grafia del segno, spesso utilizzato soprattutto nell'evocare la sinuosità dei panneggi e talora ricorrente anche in qualche tratto dell'evocazione paesistica senza mai scadere in stucchevoli calligrafismi, costituiscono le linee portanti, misuratamente proclivi ad

³⁵ Cioffi 1990, scheda n. 120, p. 335.

³⁶ Difatti, mentre l'*Annunciazione* e la *Crocifissione* equivalgono rispettivamente a un mistero del Rosario Gaudioso e del Rosario Doloroso, l'*Assunzione in Cielo* e l'*Incoronazione o Glorificazione di Maria nel Paradiso* sono misteri del Rosario Glorioso. A questi Misteri, ancora seguiti nella recita del Rosario all'epoca in cui vennero realizzati i dipinti in esame, sono stati aggiunti da San Giovanni Paolo II i Misteri della Luce.



Figg. 16, 17 – Amedeo Tedeschi, Annunciazione e Crocifissione, dipinti murali, Pratola Peligna, santuario di Maria ss. della Libera (archivio Enrichetta Santilli)



Figg. 18, 19 – Amedeo Tedeschi, Assunzione in Cielo e Incoronazione o Glorificazione di Maria nel Paradiso, dipinti murali, Pratola Peligna, santuario di Maria ss. della Libera (www.tripsinitaly.it/home/paesi-e-luoghi/pratola-peligna; i particolari fanno parte dell'archivio Enrichetta Santilli)

attingere dalla lezione del passato e ad aprirsi a suggerimenti desunti dalla nuova temperie artistica di inizio secolo. Sono questi i caratteri di maggiore incisività di tali pagine, che equivalsero in buona sostanza al suo vero e proprio esordio e concorsero al diffondersi della sua notorietà e considerazione rapidamente guadagnate oltreché alla progressiva maturazione, all'ulteriore definirsi e al consolidarsi del suo linguaggio e del suo modulo espressivo.

In alcuni elementi della formulazione narrativa dei temi si potrebbe forse scorgere una qualche memoria del Patini. Se, per esempio, nella *Crocifissione* immaginò la sola sezione inferiore della Croce ai cui piedi è assisa la Vergine Addolorata, in qualche modo echeggiando l'idea del tutto affine adottata dal Maestro nel proporre questo particolare nel suo *Ai piedi della Croce*, dal punto di vista pittorico non è possibile istituire alcun paragone con quell'accensione di colore, che, proposta con energia e rapidità a larghi tratti di pennello, ha fatto parlare, per il dipinto patiniano, di "tavolozza tintorettesca".

Ed è in particolar modo nel descrivere, nella sua *Annunciazione*, la postura e persino il tipo di abito da cui è vestita e il velo da cui è avvolta la giovane Ver-



Fig. 20 – Teofilo Patini, *L'Annunciazione*, 1892, dipinto murale, Calascio (AQ), chiesa di s. Nicola (foto Sandro Lupi, archivio Cosimo Savastano)

gine, principale protagonista dell'evento divino, che Tedeschi parve rammentare e riproporre sia criteri connotativi del tutto affini a quelli con cui Patini evocò la stessa Fanciulla prescelta dal Signore nel dipinto dallo stesso soggetto realizzato nel 1892 per la chiesa di San Nicola in Calascio (fig. 20) sia certe peculiarità di umori e slanci di carattere pittorico da cui è contrassegnata la raffinata fattura del bel bozzetto dalle inclinazioni squisitamente simboliste ad esso propedeutico (fig. 21).

Le soluzioni cromatico-linguistiche adottate da Tedeschi, tuttavia, si discostano dai criteri seguiti dal Patini assumendo valenze e qualità proprie alle sue personali fogge creative che risultano meglio evidenziate nella maniera in cui affrontò e svi-



Fig. 21 – Teofilo Patini, L'Annunciazione, 1892, bozzetto, olio su tela, cm 56×36, L'Aquila, collez. d'arte della CARISPAQ (archivio Cosimo Savastano)

luppò il tema della *Incoronazione della Vergine*, il cui spunto ideativo riporta sotto qualche aspetto la memoria all'*Assunzione di Maria* licenziata da Domenico Morelli, da poco divenuto suo maestro presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli. Certo è, comunque, che il soggettivo orientamento del ventaglio cromatico e del linguaggio grafico-pittorico, messi in luce in questa come nelle altre tempere murali da lui eseguite sulla volta del tempio, valgono a vivificare ciascuno di questi dipinti e a imprimervi il marchio della sua personalità. Per cui anche le memorie desunte dai due autori ammirati e i suggerimenti ideativi riconducibili a una più antica tradizione iconografica, rintracciabile forse soprattutto nell'*Assunzione in Cielo*, respirano di una luce propria.

Più pronunciati riflessi della lezione patiniana si colgono forse soprattutto in qualche pagina del più rilevante insieme di ampie tempere murali di lì a qualche anno da lui intraprese nella maggiore città della Conca peligna quasi immediatamente dopo che

«il 15 giugno 1905 si convenne tra l'Arcidiacono Celidonio e il Prof. Amedeo Tedeschi di Giustino, artista pittore, di dare pratica esecuzione ad una delibera capitolare del 1904 di decorare la chiesa di San Panfilo, cattedrale di Sulmona, con dipinti e dorature ad oro zecchino 949-1000»³⁷.

Sembra di poterne dedurre che ancora nel corso della elaborazione di queste prove e di quelle a cui venne attendendo, alternandone ad esse l'esecuzione, sulla volta del Santuario di Pratola, il giovane e prediletto allievo continuò a rimanergli devotamente legato e ad avvalersi dei suoi consigli finché il Maestro ebbe il tempo di vedere ultimati o di seguire la lavorazione di quei dipinti prima della improvvisa scomparsa causata da un attacco di *angina pectoris*, che immaturamente

³⁷ Il documento è conservato presso l'archivio della Cattedrale di s. Panfilo in Sulmona e fu parzialmente riportato in Orsini 1980, p. 131.

lo stroncò all'alba del 16 novembre 1906 in Napoli, appena qualche giorno dopo esservi giunto per tradurre i bozzetti già pronti negli affreschi da realizzare nell'aula magna dell'Università federiciana per incarico dell'allora Ministro della Pubblica Istruzione, Leonardo Bianchi. Negli anni successivi Tedeschi fu validissimo insegnante e sostituì Patini nella direzione della Scuola di arti e mestieri dell'Aquila fino al richiamo alle armi per la guerra del 1915-18. Dopo il congedo, fu apprezzato docente presso l'Accademia di Belle Arti di Torino, donde passò poi a distinguersi anche in quella di Venezia, alla cui vitalità contribuì a dare nuovo impulso unitamente ai pittori Ettore Tito e Beppe Ciardi, ai quali si venne legando di sincera amicizia.

Rapidamente affrancatosi dalle influenze e dalle ascendenze patiniane, la sua espressione venne acquistando fogge sempre più personalizzate, grazie anche alle nuove esperienze ed ai nuovi contatti che favorirono in lui una sempre più disponibile e consapevole apertura alla sensibilità novecentesca, alla quale la produzione della maturità appare completamente e disinvoltamente dischiusa, fra accenti di una sensibilità moderna sia nella variegata ed intensa scelta cromatica dalla impronta squisitamente soggettiva sia nella vigoria del segno maturata anche attraverso la pratica dell'incisione, in cui si dimostrò particolarmente versato specialmente in qualità di acquafortista dalla rara perizia ed efficacia.

Notevole, intensa e rilevante fu la sua attività di pittore dalle fini propensioni di paesaggista, ma efficace anche nelle composizioni di figure e nel ritratto, oltreché nelle prove di incisore provetto e apprezzato. Favorita perciò dal successo, la sua opera venne accolta e presentata non senza rilievo nelle Biennali d'arte di Venezia e nelle Quadriennali di Roma, oltre che in occasione degli altri eventi espositivi di maggior rilievo del suo tempo.

Frattanto fu incaricato di affrescare diverse chiese in varie località d'Italia, fra cui quella di Piumazzo, presso Castelfranco Emilia, e più tardi quella di s. Filippo Neri a Sulmona.

Quando infine cominciò ad avvertire i primi sintomi del male dal quale, il 15 dicembre 1924, fu precocemente stroncato a soli cinquant'anni, preferì rientrare in Abruzzo ove tentò di portare avanti l'attività intrapresa. Ad indurlo a questa decisione concorse anche l'incarico, affidatogli dal Ministero della Pubblica Istruzione, di procedere ai restauri necessari agli antichi dipinti conservati nella chiesa dell'Annunziata a Sulmona.

Senonché, resosi conto che non sarebbe riuscito a portare a termine quei lavori, si sentì costretto ad affidarne la prosecuzione all'amico ed allievo Camillo Giammarco³⁸.

³⁸ Cfr. la voce *Giammarco, Camillo*, in Savastano 2016, pp. 305-306.

E fu forse soprattutto in quella amara circostanza, in cui venne anche lui toccando con mano un'esperienza molto simile a quella vissuta dal Patini, sicuramente gli tornarono in mente l'immagine e le parole del momento in cui, stando perlomeno al resoconto epistolare del cugino Luigi Tedeschi al nipote del pittore, Alessandro³⁹, l'amato Maestro sarebbe per la prima volta salito sulle impalcature levate fino alla cupola della Madonna della Libera su cui non era riuscito ad arrampicarsi prima che gli Evangelisti fossero stati portati a compimento da quel suo allievo poco più che ventenne. E probabilmente fu lo stesso Amedeo a riferire ai suoi familiari, e non senza la giovanile ebbrezza di un motivato orgoglio, quanto qui accadde. Fu lì, di fronte al lavoro ultimato e firmato anche a suo nome, che l'ormai stanco e provato Pittore, con la consueta severa compostezza e l'abituale stringatezza appena mitigate forse da un leggero fremito di commozione, ringraziò il suo antico alunno del lavoro compiuto, ne lodò le qualità e, quasi a trasferirgli in una sorta di estremo congedo il primato fino ad allora riconosciutogli, gli strinse la mano.

³⁹ Cfr. la lettera inviata da Luigi Tedeschi, cugino di Amedeo, ad Alessandro Tedeschi, nato dall'unico figlio che il pittore ebbe dalla moglie da cui presto si separò e che da allora visse sempre con la madre nel Settentrione d'Italia, dove venne alla luce e crebbe anche Alessandro. Tale documento epistolare è riprodotto in copia anastatica in Santilli 2016.

BIBLIOGRAFIA

Opere citate in nota:

Agostinoni 1908:

Agostinoni, Emidio, *Discorso pronunciato dal professore Emidio Agostinoni in commemorazione di Antonio De Nino il 22 marzo 1908*, Tip. Angeletti, Sulmona 1908.

Bologna 1990:

Bologna, Ferdinando, *Regesto della vita e dello opera di Teofilo Patini*, in Bologna, Ferdinando (a cura di), *Teofilo Patini (1840-1906)*, catalogo della mostra (pp. 17-25); *Patini* (pp. 195-205), Comitato per le celebrazioni patiniane, L'Aquila-Castel di Sangro 1990.

Cioffi 1990:

Cioffi, Rosanna, *1888-1906, Pittura religiosa e implicanze massoniche*, in Bologna, Ferdinando (a cura di), *Teofilo Patini (1840-1906)*, Comitato per le celebrazioni patiniane, L'Aquila-Castel di Sangro 1990, pp. 329-342.

Levi 1907:

Levi, Primo, *Teofilo Patini. Il pittore della miseria rurale*, in "Nuova Antologia", Roma, 16 gennaio 1907, p. 249-257.

Mosca 1959:

Mosca, Bruno, *Antonio De Nino: note e documenti*, C.E.T., Lanciano 1959.

Mosca 1972:

De Nino, Antonio, *Tradizioni popolari abruzzesi (scritti inediti e rare)*, a cura di Bruno Mosca, vol. II, Japadre, L'Aquila 1972.

Orsini 1980:

Orsini, Virgilio, *La pittura moderna*, in AA. VV., *La Cattedrale di San Panfilo a Sulmona*, Silvana, Milano 1980.

Pelino 1976:

Pelino, Olindo, *Gizzonio Domenico*, in *Dizionario biografico degli Abruzzesi*, vol. I, Sulmona e la Valle Peligna, Ed. Accademia Cateriniana di cultura, Sulmona 1976, p. 61.

Puglielli, De Dominicis 1987:

Puglielli, Domenico Antonio; De Dominicis, Luciano, *Pratola Peligna: immagini, Cassa rurale ed artigiana di Pratola Peligna*, Pratola Peligna 1987.

Santilli 1987:

Santilli, Enrichetta, *L'antico affresco della Madonna della Libera*, in "La Gazzetta Peligna", A. III, n. 16, Ottobre 1987, p. 6.

Santilli 1995:

Santilli, Enrichetta, *Il Santuario della Madonna della Libera in Pratola Peligna. Guida storico artistica*, Tipografia Vivarelli, Pratola Peligna 1995.

Santilli 2016:

Santilli, Enrichetta, *Antonio De Nino. Peligno della grande stirpe*, in Petrella, Marcantonio (a cura di), *Viaggio nella storia di Pratola*, vol. II, Amaltea, Raiano 2016, pp. 238-252.

Santilli 2016 Amedeo Tedeschi:

Santilli, Enrichetta, *Amedeo Tedeschi. Errante sognatore*, Comitato Promotore Pinacoteca Civica "A. Tedeschi", Pratola Peligna, 2016.

Savastano 1982:

Savastano, Cosimo, *Teofilo Patini e la sua gente*, Japadre, L'Aquila 1982.

Savastano 2002:

Savastano, Cosimo, *I dipinti e le decorazioni nel palazzo dell'Economia e nel "Palazzo di Provincia"*, in AA.VV., *Un palazzo, una città*, Ed. Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura, L'Aquila 2002, pp. 213 e ss.

Savastano 2003:

Savastano, Cosimo, *Vincenzo Alicandri*, Ed. Rotary Club di Sulmona, Sulmona 2003.

Savastano 2007:

Savastano, Cosimo (a cura di), *Gente d'Abruzzo. Dizionario bibliografico*, Andromeda, Castelli (TE) 2007.

Savastano 2010:

Savastano, Cosimo, *Giovanni Granata / scultore*, Verdone, Castelli 2010.

Savastano 2011:

Savastano, Cosimo, *Teofilo Patini. Bestie da soma / studi e inediti*, Verdone, Castelli (TE) 2011.

Savastano 2016:

Savastano, Cosimo, *La pinacoteca civica d'arte moderna e contemporanea*, Verdone, Castelli 2016.

Spaventa Filippi 1892:

Spaventa Filippi, Silvio, in “La bandiera”, L’Aquila, 26 giugno 1892.

Opere di riferimento non citate in nota:

Balzano, Vincenzo, *L’Arte Abruzzese*, Istituto Italiano d’Arti Grafiche, Bergamo 1910.

Bindi, Vincenzo, *Artisti abruzzesi. Pittori, scultori architetti, maestri di musica, fonditori, cesellatori, figuli dagli antichi a’ moderni. Notizie e documenti*, De Angelis e F., Napoli 1883 (ristampa anastatica: Forni Editori, Bologna 1970)

Orsini, Nicola, *I dipinti di Amedeo Tedeschi nella Cattedrale di Sulmona*, in Pelino, Olindo, *La cattedrale basilica di Sulmona: Restauri antichi e moderni*, D’Amato, Sulmona 1959.

Santilli, Enrichetta (a cura di), *Calendario d’Arte della Madonna della Libera. Anno 2004*, Tipografia Vivarelli, Pratola Peligna, 2003.

Santilli, Enrichetta, (a cura di), *Immagini mariane a Pratola, Calendario d’Arte della Madonna della Libera, Anno 2005*, Amaltea, Raiano 2004.

Santilli, Enrichetta, *Gabriele Tedeschi. Un patriota dimenticato*, in Petrella, Marco Antonio (a cura di), *Viaggio nella storia di Pratola*, Vol. II, cit., pp. 292-305.

Savastano, Cosimo, *Tedeschi Amedeo*, in *Gente d’Abruzzo, Dizionario Biografico*, Andromeda Editrice, Castelli 2007, *ad vocem*.