

Vinni Lucherini

L'abbazia di Bominaco in Abruzzo

*Organizzazione architettonica
e progetto decorativo
XI-XIII secolo*

Saggi di storia dell'arte



A
B
C
D
E
F
G
H
I
K
L
M
N
O
P
Q
R
S
T
U
V
W
X
Y
Z

Campisano Editore

49 Saggi di Storia dell'arte

Nessuna parte di questo libro
può essere riprodotta o trasmessa
in qualsiasi forma o con qualsiasi
mezzo elettronico, meccanico
o altro senza l'autorizzazione
scritta dei proprietari dei diritti
e dell'editore.

Progetto grafico
Gianni Trozzi

© copyright 2016 by
Campisano Editore Srl
00155 Roma, viale Battista Bardanzellu, 53
Tel +39 06 4066614
campisanoeditore@tiscali.it
www.campisanoeditore.it
ISBN 978-88-98229-65-9

Vinni Lucherini

L'abbazia di Bominaco in Abruzzo

*Organizzazione architettonica
e progetto decorativo
(XI-XIII secolo)*



Campisano  Editore

Indice

p. 7	Introduzione
15	CAPITOLO I Percorsi storiografici e questioni di metodo
15	1. <i>La riscoperta del Medioevo meridionale</i>
18	2. <i>Gli eruditi ottocenteschi di fronte al patrimonio abruzzese</i>
25	3. <i>Esperienze di studio del territorio a cavallo tra due secoli</i>
37	4. <i>Émile Bertaux e l'Abruzzo: le innovazioni come importazioni transalpine</i>
43	5. <i>Il primo Novecento: vecchie e nuove ipotesi benedettine</i>
49	6. <i>Il secondo Novecento: processi di periferizzazione storiografica</i>
69	CAPITOLO II L'abbazia di Bominaco nel Medioevo abruzzese
69	1. <i>La fondazione, la pertinenza farfense, la donazione ai vescovi valvensi</i>
75	2. <i>Gli abati di Bominaco di fronte a vescovi e papi</i>
82	3. <i>La trasformazione dell'abbazia in badia ecclesiastica e lo ius patronatus laicale</i>
107	CAPITOLO III Le architetture e l'allestimento degli spazi
108	1. <i>Le intitolazioni alla Vergine Maria e a san Pellegrino</i>
109	2. <i>Santa Maria</i>
109	2.A. <i>La struttura architettonica</i>
112	2.B. <i>I restauri dell'Ottocento e del Novecento</i>
117	2.C. <i>Le tracce di un programma monumentale dipinto</i>
118	2.D. <i>Gli arredi testimoni di due campagne decorative</i>
126	3. <i>San Pellegrino</i>
126	3.A. <i>La struttura architettonica</i>
130	3.B. <i>I restauri novecenteschi</i>
133	3.C. <i>Gli spostamenti degli arredi</i>

159	CAPITOLO IV
	Il programma pittorico di San Pellegrino
159	1. <i>Le pitture e gli interventi di restauro</i>
164	2. <i>I temi iconografici e la loro distribuzione</i>
172	3. <i>I motivi decorativi vegetali e geometrici</i>
187	CAPITOLO V
	Bominaco e Roma
187	1. <i>Uno stile romano di primo Duecento in San Pellegrino</i>
198	2. <i>L'abate Berardo, committente di San Pellegrino, e la datazione delle pitture: 1232-1233 circa</i>
202	3. <i>Il calendario liturgico, elemento monumentale caratteristico di spazi monastici non sacramentali</i>
243	Epilogo
251	Bibliografia
269	Indice dei nomi
275	Indice dei luoghi

Introduzione

L'abbazia benedettina di Bominaco (ora frazione di Caporciano in provincia dell'Aquila), attestata per la prima volta in un atto imperiale del 1014 come pertinente all'abbazia di Farfa, fu donata nel 1093 alla diocesi di Valva da un cavaliere normanno che l'aveva acquisita militarmente. Censuaria per secoli del Capitolo di San Pietro a Roma, sorgeva a circa 1000 metri sul livello del mare, a ridosso della via Claudia Nova che collegava la regione di *Amiternum* con la conca di Sulmona e che presso Popoli si congiungeva alla via Claudia Valeria o Tiburtina Valeria in direzione di Roma, in un'area cruciale per le comunicazioni e per la pastorizia, poco distante dall'antica *Peltuinum* e ai margini del cosiddetto tratturo maggiore che da *Amiternum* portava a Foggia, nel quale confluivano, sotto Civitaretenga, i tratturelli provenienti dal Gran Sasso e dal Sirente.

Chi oggi visita il villaggio di Bominaco si trova di fronte due costruzioni medievali. In alto, sulla sommità di una piccola collina, dominata dalle rocce e dagli alberi, si erge una chiesa dedicata alla Vergine Maria, databile tra fine XI e primo XII secolo, con l'abside orientata a est; in basso, invece, si innalza un'esigua struttura longitudinale nota come San Pellegrino (documentata come chiesa aperta al culto soltanto a partire dalle visite pastorali condotte in età moderna da parte dei vescovi dell'Aquila), il cui accesso attuale è determinato dalla monumentalizzazione della sua parete d'ambito settentrionale per mezzo di un pronao tardo-seicentesco. I due edifici sono disposti quasi ad angolo retto, a una certa distanza l'uno dall'altro, circa 15 metri tra la parete d'ambito settentrionale della chiesa maggiore alla parete d'ambito meridionale dell'aula minore, ma non resta altra traccia dell'originario complesso benedettino, né è possibile desumere fin dove si spingesse il recinto o dove si aprisse la porta principale del monastero. La decontestualizzazione delle due chiese su un'area che presenta forti salti di quota, ver-

santi scoscesi, rocce riaffioranti un po' ovunque nel terreno, provoca un certo spaesamento nel riguardante, che non riesce a immaginare dove fossero il chiostro, gli ambienti comunitari e quelli di servizio.

Le due architetture superstiti si presentano in un discreto stato di conservazione, che è il risultato dei restauri eseguiti tra fine Ottocento e primo Novecento. Dai documenti custoditi nell'Archivio Storico della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo si evince che la campagna di maggior impatto si svolse negli anni Trenta ed ebbe lo scopo non solo di riparare ai danni provocati dall'usura del tempo, ma anche di cancellare la fase tardo-barocca della chiesa di Santa Maria. La situazione attuale è dunque conseguenza di quei restauri: analizzarli e interpretarli ha costituito una parte importante di questo lavoro di ricerca, al fine di separare ciò che ancora si conserva di medievale da ciò che deve leggersi e storicizzarsi come effetto delle decisioni dei restauratori.

Per quanto riguarda la storia dell'abbazia, la documentazione di cui disponiamo è quasi tutta indiretta, mediata da altri agenti e da altre istituzioni: l'abbazia di Farfa, la diocesi di Valva, il Papato o l'Impero. Nella prima metà del Settecento, il monastero conservava un *Regestum actorum et scripturarum* (verosimilmente un *liber instrumentorum*), sulla base del quale Anton Ludovico Antinori, autorevole esponente dell'antiquaria abruzzese, trascrisse alcune carte destinate a confluire insieme ad altre del territorio aquilano nel volume sesto delle *Antiquitates Italicae Medii Aevii* di Ludovico Antonio Muratori apparso nel 1742. Non abbiamo peraltro un elenco degli abati di Bominaco – i nomi che conosciamo derivano soprattutto dalle epigrafi incise sugli arredi liturgici medievali –, e non abbiamo un'agiografia del san Pellegrino che compare come titolare del monastero fin dall'XI secolo, tanto che è impossibile identificarlo con uno dei molti santi recanti il medesimo nome. Le pitture che ne illustrano la vita, dispiegate su una stretta striscia di muro nella chiesa che da lui ha preso il nome, sembrano porre le origini durante le persecuzioni cristiane perpetrate nell'Impero romano, senza alcun legame con la leggenda carolingia attinente a un santo «peregrinus» attestata nel XII secolo nel *Chronicon Vulturense* e compilata per avvalorare una pretesa dell'abbazia di San Vincenzo al Volturno su quest'area.

A differenza di quanto si verificò nel corso del Medioevo nella vicina abbazia di San Clemente a Casauria o a San Bartolomeo di Carpineto, la comunità monastica di Bominaco non redasse una sua cronaca, non



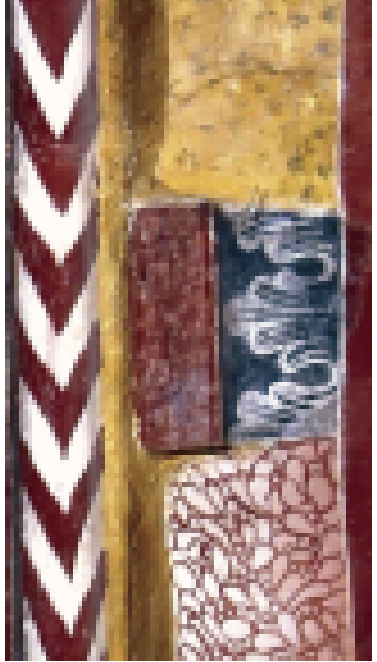
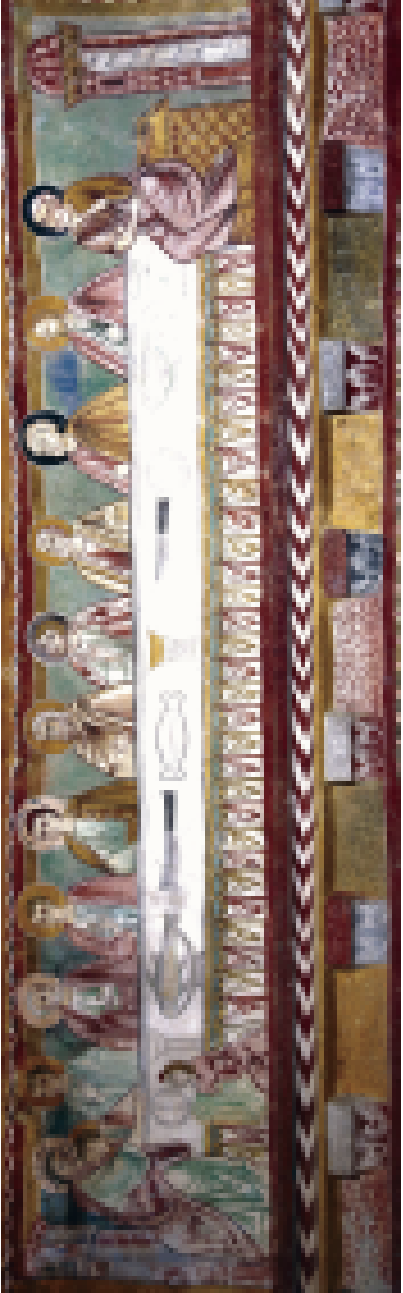
Bominaco, San Pellegrino,
I campata da nord, parete
setteentrionale, Lavanda dei piedi
Bominaco, San Pellegrino,
I campata da nord, parete
orientale, Annunciazione





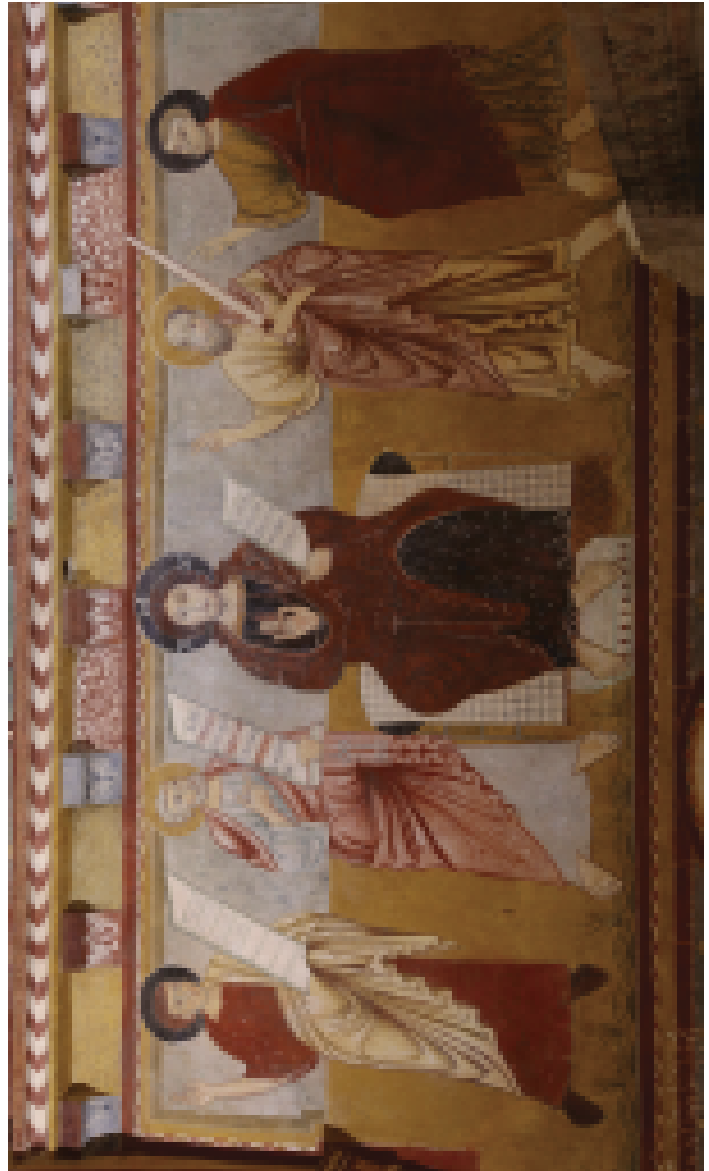
Bominaco,
San Pellegrino,
I campata
da nord,
volta e fasce
ornamentali

Bominaco,
San Pellegrino,
I campata da
nord, parete
orientale,
Ultima cena,
e part.





Bominaco, San Pellegrino, I campata da nord, parete occidentale,
Flagellazione di Cristo, Deposizione dalla croce, Deposizione nel sepolcro,
San Pietro, Patriarchi con le anime degli eletti, San Michele Arcangelo



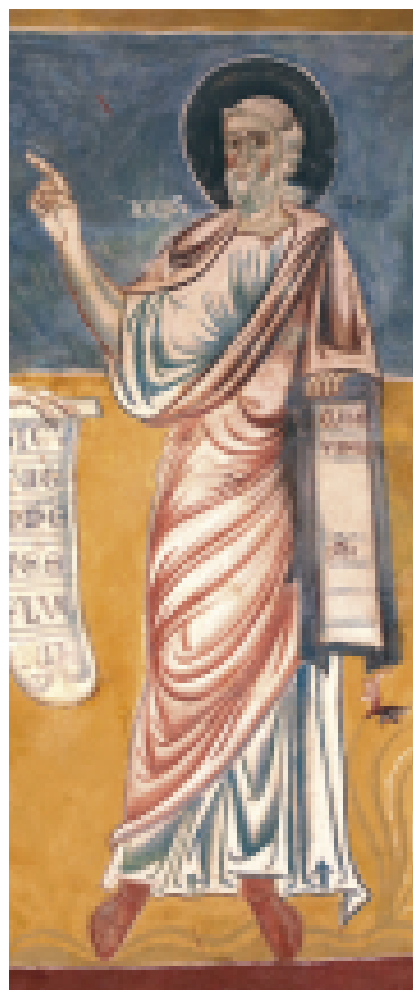
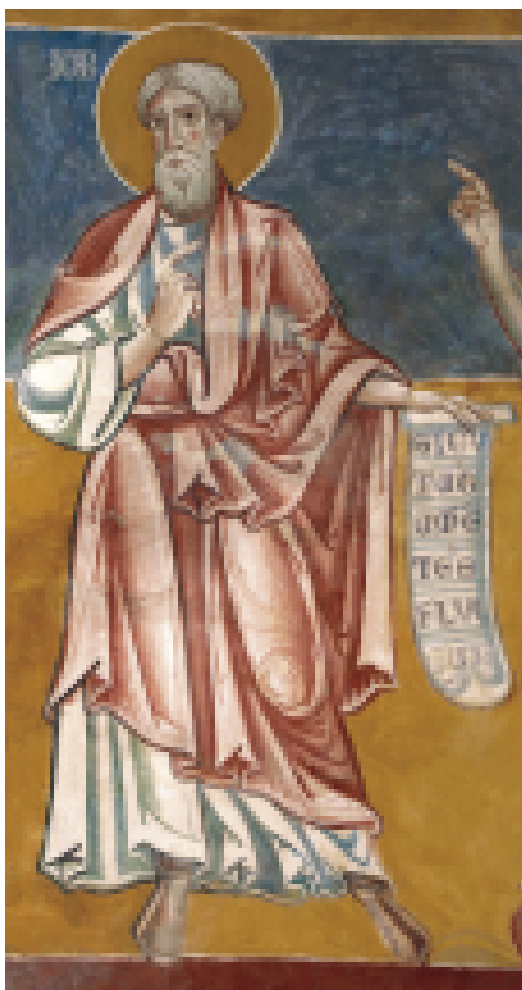
Bominaco, San Pellegrino, II campata da nord, parete orientale, Cristo in trono e santi



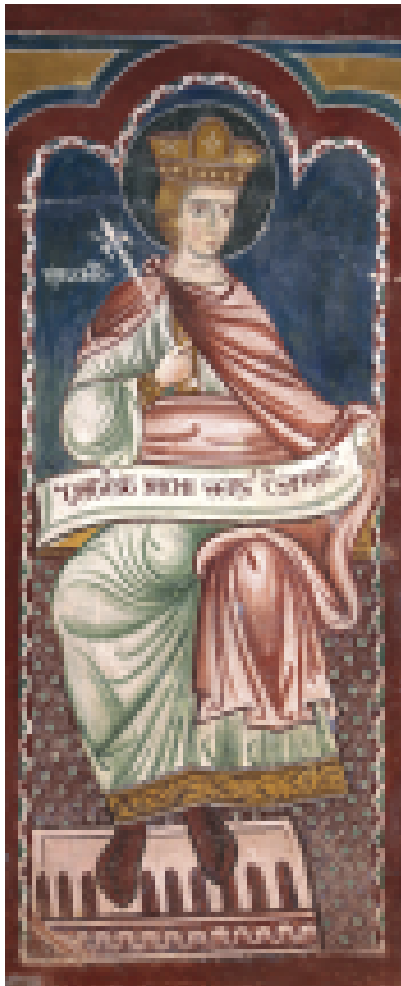
Bominaco, San Pellegrino, II campata da nord, parete orientale, Natività



Bominaco, San Pellegrino, II campata da nord, parete orientale, Annuncio ai pastori



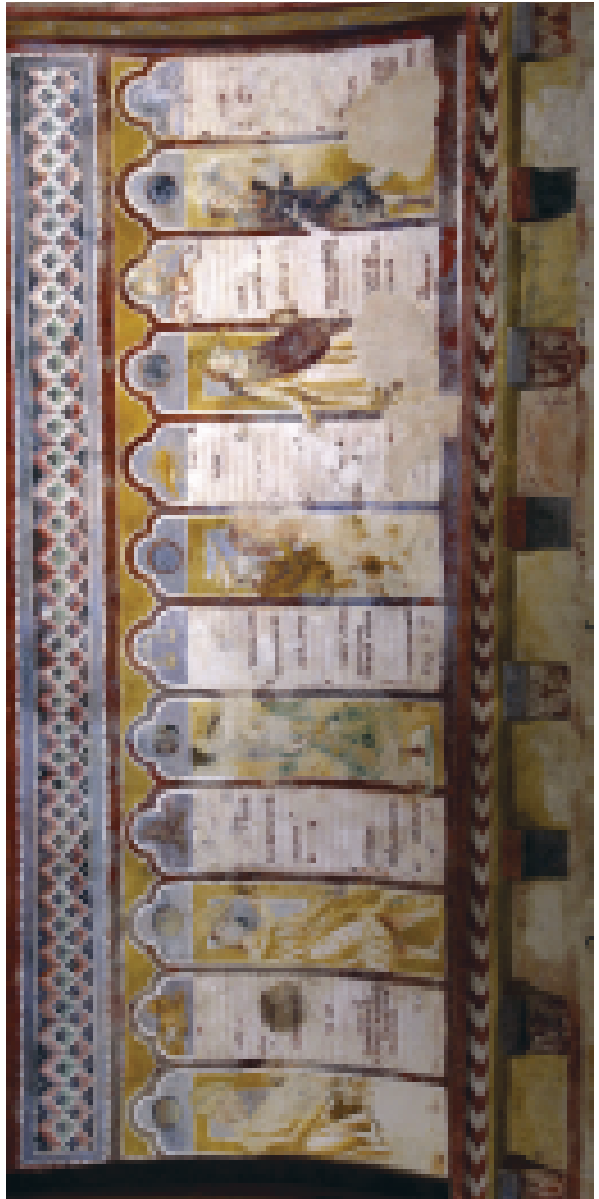
Bominaco, San Pellegrino, III campata da nord, parete orientale, Giobbe
Bominaco, San Pellegrino, III campata da nord, parete orientale, Giona



Bominaco, San Pellegrino, III campata da nord, parete occidentale, Salomone
Bominaco, San Pellegrino, III campata da nord, parete occidentale, Elia



Bominaco, San Pellegrino, III campata da nord, parete orientale, Calendario liturgico, I semestre



Bominaco, San Pellegrino, III campata da nord, parete occidentale, Calendario liturgico, II semestre (ridipinto)



Bominaco, San Pellegrino, III campata da nord, parete orientale, Calendario liturgico, part.





Bominaco, Santa Maria, area presbiteriale con ciborio, altare maggiore, cattedra e candelabro
Bominaco, Santa Maria, ambone



Bominaco, San Pellegrino, pluteo orientale con pseudo-pistrix
Bominaco, San Pellegrino, pluteo occidentale con grifone

scrisse la propria storia, non tramandò per iscritto la memoria della propria fondazione, sebbene si sia forse esercitata nella redazione di atti di dubbia autenticità volti a comprovare una genesi carolingia dell'abbazia. Molte notizie ci vengono, in compenso, da una tipologia di fonti non abituale in campo storico-artistico, vale a dire le carte redatte nei processi giudiziari che coinvolsero l'abbazia dal Cinquecento al Settecento, conservatesi manoscritte o pubblicate a stampa per render note le posizioni dei contendenti.

La lacunosità delle fonti documentarie non permette di stabilire in maniera definitiva se il monastero di Bominaco ospitasse fin dalle origini due chiese abbaziali, se queste due chiese fossero dotate di titoli autonomi, se ai due titoli con i quali l'abbazia è più volte ricordata fin dall'XI secolo – vale a dire Santa Maria e San Pellegrino – corrispondessero nel Medioevo due distinte chiese, se nel momento in cui il complesso entrò nell'orbita territoriale del vescovo di Valva nel 1093 si provvide a un rifacimento radicale degli ambienti monastici o se ci si limitò a costruire la chiesa di Santa Maria. La problematicità di questa situazione si è riverberata, *ipso facto*, anche sulla questione delle funzioni specifiche alle quali i due edifici oggi superstiti erano delegati, e della loro decorazione scultorea e pittorica.

La storia medievale di Bominaco ci parla di beni e ricchezze considerevoli, i cui segni ancora si percepiscono nell'ornamentazione murale di San Pellegrino e negli arredi liturgici custoditi in entrambe le architetture, quasi tutti corredati da epigrafi celebrative o commemorative: in Santa Maria, una cattedra, un ambone, un candelabro per il cero pasquale, un altare maggiore e un ciborio; in San Pellegrino, due plutei. Sono proprio questi arredi a rivestire un ruolo importante in una ricerca che intenda tener conto dell'organizzazione degli spazi monastici: a essi è dedicata una parte consistente di quest'indagine, anche perché le epigrafi che li accompagnano forniscono nomi e date, contribuendo, come documenti a tutti gli effetti, a delineare il quadro storico in cui la decorazione scultorea monumentale vide la luce. Di questi arredi si sono analizzati non solo la composizione, la forma, lo stile, ma anche la posizione originaria, le funzioni, i rapporti reciproci.

San Pellegrino rappresenta, da par suo, uno dei più suggestivi esempi di architettura medievale europea in cui la decorazione pittorica si sia conservata pressoché integralmente. Il programma messo in scena sulle pareti dell'edificio non corrisponde, però, nella sua globalità, ad alcuna opzione nota, ad alcun modello riconoscibile. Vi è un ciclo quasi com-

pleto dell'infanzia e della passione di Cristo, un'abbondanza di profeti, schiere di santi, un calendario liturgico, ma sono assenti sia gli episodi dell'Antico Testamento, sia l'ornamentazione canonica per le aree presbiteriali: non vi sono né apostoli o evangelisti, né Cristo o Maria in mandorla, né nessun'altra delle iconografie consuete per gli spazi allestiti con finalità sacramentali. Il san Pellegrino titolare del monastero vi appare in diverse storiette affiancate, ma se non vi fosse un'iscrizione dipinta che lo indica come tale, non saremmo in grado di riconoscerlo, dal momento che, come si diceva, non ne possediamo una leggenda agiografica, e che le storie qui dipinte non trovano paralleli utili in altre rappresentazioni di santi.

La storia critica di queste pitture ha inizio soltanto nel 1899, quando per primo Pietro Piccirilli le rese note, con un rapido accenno, ai lettori della «Rassegna abruzzese di storia ed arte», vale a dire ai pochi che leggevano una rivista culturale regionale. Il caso volle che in quel periodo lo storico francese Émile Bertaux visitasse l'Abruzzo per completare le sue ricerche sull'Italia meridionale, che portarono di lì a poco alla pubblicazione, nel 1903 in folio e nel 1904 in 4°, de *L'art dans l'Italie méridionale*, prima trattazione organica della produzione artistica medievale del Mezzogiorno dell'Italia peninsulare. Bertaux si incuriosì subito delle pitture di Bominaco (l'emozione della loro scoperta è attestata da alcune sue lettere di quegli anni), definendosi il solo che le avesse viste per ben due volte. Dopo aver dedicato loro qualche pagina proprio sulla «Rassegna» di Piccirilli, le inserì nella sua opera nel capitolo *L'influence de l'école du Mont-Cassin*, mettendole in parallelo con la decorazione pittorica della chiesa di Santa Maria ad Cryptas a Fossa, e suggerendo un'origine transalpina dei modelli formali: «L'art du Nord, dont ils ont imité les éléments les plus caractéristiques, ils avaient pu le connaître par l'intermédiaire de peintres tels que l'inconnu qui avait décoré, en 1181, l'abside et le transept de Santa Maria de Ronzano».

All'interpretazione delle pitture data da Bertaux, a lungo dominante, si è poi via via affiancata una lettura in chiave provinciale, popolare-sca, periferica, che ha prevalso pressoché per tutto il Novecento, con tutte le connotazioni negative (quali il diletterismo, la degenerazione, la residualità) implicite in questo tipo di esegesi, tanto che alla discreta fortuna di cui le pitture hanno goduto ha corrisposto, salvo rare eccezioni, una sorta di marginalizzazione storiografica in un settore di ricerca dai confini sostanzialmente locali. I pochi studi che se ne sono occu-

pati hanno inoltre costantemente evitato di analizzarle nello specifico contesto spaziale e monastico in cui videro la luce.

Le pitture furono realizzate da una bottega composta almeno da un paio di artisti. Non se ne proporrà qui una distinzione di mani basata sui soggetti iconografici, e si cercherà invece di individuare i caratteri stilistici dominanti in tutta la decorazione, perché i pittori di questa bottega, i più dotati e i più mediocri, lavorarono fianco a fianco. La quantità e la varietà dei motivi ornamentali mostrano inoltre la volontà di creare uno spazio integralmente vestito di pitture, trasfigurato da una policromia che non cela le cesure architettoniche, ma le sottolinea: ogni cornice, pilastrino, mensola, ogni centimetro di parete, volta, arco, si differenzia dagli altri attraverso una gamma molto ampia di motivi, di ascendenza pittorica, miniatoria, o persino scultorea.

Realizzate su un territorio particolarmente aperto agli scambi, al centro di importanti vie di comunicazione nella parte più settentrionale del *Regnum Siciliae*, le pitture di San Pellegrino sperimentano, dal punto di vista dello stile, una connessione forte con la cultura figurativa romana della prima metà del Duecento. Quando si cerca di identificarne i referenti, non possono non venire alla mente le pitture romane e laziali nelle quali sono stati individuati forti debiti con la cultura siciliana, monrealese, diffusasi nell'Italia centro-meridionale fin dalla fine del XII secolo. Malgrado che sia impossibile trovare una comparazione che regga a un confronto diretto, e se si può escludere fin d'ora di riuscire a identificare la mano di uno dei pittori di Bominaco in una qualsiasi delle pitture superstiti della Roma di primo Duecento, si avverte l'aria di famiglia che circola tra questi diversi ambienti artistici, come se chi avesse dipinto in San Pellegrino avesse visto quelle opere o ne avesse quanto meno colto le novità in anni non lontani dalla loro realizzazione, avendo nel proprio retroterra un'educazione ancora tradizionale, ancora di sapore romanico, potremmo dire usando un aggettivo convenzionale, riconoscibile nelle non rare stesure a piatto, prive di profondità e di spessore.

In questa ricerca, condotta su più livelli tematici e su più piani metodologici, si è voluto proporre un nuovo approccio al tema dell'organizzazione architettonica e dell'ornamentazione dello spazio nell'abbazia di Bominaco che tenesse nella massima considerazione tutti gli elementi che nel Medioevo configuravano questo complesso monastico, ripercorrendo e intrecciando tra di loro i dati storici, archivistici, materiali, di archeologia del costruito, e stilistici. Questo tipo di indagine è stata

svolta sia attraverso l'analisi storico-artistica degli oggetti (architetture, sculture, pitture) e delle loro mutue relazioni, sia attraverso l'analisi della documentazione testuale. L'esame dei singoli pezzi scolpiti (oltre che del loro assemblaggio e della loro collocazione) e delle pitture murali (oltre che delle loro iconografie e della loro disposizione), messa appunto a confronto con i dati testuali e con le evidenze architettoniche, ha condotto a conclusioni sensibilmente diverse da quelle in genere condivise in merito sia alla cronologia che alle funzioni delle architetture e dei loro corredi, alle loro trasformazioni nel corso dell'età moderna, ai moventi delle commissioni artistiche medievali, alle ragioni dei committenti.

Più di quindici anni fa avviai il mio approccio alle pitture di Bominaco in una tesi di dottorato discussa nel 1999 presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II. Mi sono poi soffermata su aspetti monografici in una serie di saggi apparsi a partire dal 2000. Nel corso degli ultimi cinque anni, nuove ricerche condotte per la stesura di questo libro mi hanno spinto a formulare e sviluppare ipotesi nuove anche rispetto a quelle che io stessa avevo già avanzato in precedenza.

Nel congedare questo volume ci tengo a ringraziare le istituzioni che mi hanno accolto nel corso del mio lavoro: l'Ufficio Diocesano per l'Arte Sacra e i Beni Culturali Ecclesiastici dell'Arcidiocesi dell'Aquila, e l'Archivio Diocesano dell'Aquila, in particolare la direttrice, dottoressa Paola Poli, che mi ha messo a disposizione la sua competenza e mi ha consentito di compulsare con tranquillità tutte le non poche visite pastorali aquilane di età moderna; l'ex Soprintendenza ai Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici dell'Abruzzo (BSAE) – dal 29 agosto 2014 confluita, in séguito alla riforma del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo (MiBACT), nella Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo (BEAP), diretta dall'architetto Maria Giulia Picchione, con esclusione della città dell'Aquila e dei Comuni del Cratere che pertengono alla Soprintendenza Unica Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città dell'Aquila e i Comuni del Cratere (SUAQ), diretta dall'architetto Maria Alessandra Vittorini –, e in particolare la dottoressa Lucia Arbace, già Soprintendente della BSAE, che con grande senso della collaborazione tra istituzioni ha agevolato in ogni modo le mie ricerche, e le dottoresse Barbara Dell'Orso e Bernardina Persichetti, rispettivamente responsabili dell'Archivio Fotografico e dell'Archivio Storico della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo.

Un ringraziamento amichevole va alla dottoressa Marta Vittorini, afferente alla medesima Soprintendenza, che mi ha molto aiutato

nel corso delle mie indagini all'Aquila. Sono inoltre grata agli ingegneri Stefano Brusaporci e Simona Rosa, che mi hanno autorizzato a pubblicare i loro disegni di Bominaco. La gentilezza e la disponibilità della dottoressa Chiara Andreucci, e delle signore Dora Tennina e Alessandrina Tiberi, custodi delle chiese di Bominaco per conto della parrocchia di Santa Maria Assunta, hanno facilitato in gran misura il lavoro sul sito. Grazie anche a Lucio Terracciano, responsabile del laboratorio fotografico del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, e a Lorenzo Galasso e Paola Vitiello, miei allievi presso la medesima università, per il supporto che mi hanno dato nell'allestimento del materiale illustrativo. La collega e amica Cristiana Pasqualetti, docente di Storia dell'arte medievale all'Università dell'Aquila, è stata guida preziosa nei miei soggiorni aquilani. Agli altri amici carissimi che mi hanno accompagnato in questo viaggio in Abruzzo, in particolar modo Xavier Barral i Altet, Manuela Gianandrea ed Elisabetta Scirocco, va la mia gratitudine. Dedico questo libro a mio padre, Salvatore Lucherini, e alla memoria di mia madre, Anna Germano.

* * *

Mentre scrivo queste note (estate 2015), la città dell'Aquila reca ancora evidenti e dolorose le tracce del terremoto che nella notte tra il 5 e il 6 aprile del 2009 devastò quest'area del territorio abruzzese, distruggendo, uccidendo. Non si può non ricordare.

CAPITOLO I

Percorsi storiografici e questioni di metodo

Non tanto terra di frontiera, concetto troppo carico di sfumature e di ambiguità per poter essere usato in maniera adeguata a un approccio storico-artistico, quanto di attraversamento, l'Abruzzo conserva un patrimonio medievale straordinariamente ricco, e in certi casi sorprendentemente ben conservato. Nel momento di fondazione della storia dell'arte, in cui gli studi sulla produzione artistica medievale si diffondevano dappertutto in Europa, l'arte del Medioevo abruzzese entrò a far parte a pieno titolo del dibattito internazionale, grazie a figure come Heinrich Wilhelm Schulz ed Émile Bertaux, e al dialogo che instaurarono con gli eruditi locali. Ma con altre aree dell'Italia centro-meridionale un tempo appartenenti al *Regnum Siciliae* prima normanno e svevo, poi angioino e aragonese, l'Abruzzo ha poi condiviso una sorta di marginalizzazione storiografica, dovuta forse a una malintesa applicazione novecentesca di concetti derivati da altre discipline, come gli aggettivi «periferico» o «popolare» non di rado applicati, per esempio, alle sue pitture medievali.

1. *La riscoperta del Medioevo meridionale*

Mentre all'inizio degli anni trenta dell'Ottocento un giovane studioso sassone di storia dell'arte si recava a cavallo verso i territori più settentrionali del Regno delle Due Sicilie, studiandone per la prima volta la produzione artistica medievale con l'ausilio di una metodologia basata sull'analisi del monumento, la sua riproduzione grafica e il confronto con i documenti d'archivio, l'arte medievale dei territori che definiamo con il nome di Abruzzo¹ era pressoché ignota anche ai pochi studiosi italiani che si avventuravano a occuparsi di storia dell'arte². La storiografia sul Medioevo abruzzese trova, infatti, il suo punto di partenza nel lavoro di Heinrich Wilhelm Schulz (1808-1855)³, che nell'autunno

del 1833 si dirigeva verso le province settentrionali del Regno delle Due Sicilie e raggiungeva le montagne dell'Aquilano, affascinato non solo o non tanto dal paesaggio appenninico quanto dalla ricchezza delle testimonianze artistiche in cui si imbatteva durante il percorso.

Soltanto due anni prima, incoraggiato dall'allora già celebre Carl von Rumohr, Schulz aveva preso la decisione di dedicarsi a un'indagine approfondita sull'arte medievale dell'intera Italia meridionale⁴, non senza un consapevole intento di contrapposizione ad alcuni degli studi apparsi fino a quel momento⁵. Perlustrato quindi l'intero sud della Penisola e fatti eseguire dal pittore Anton Hallmann i rilievi di monumenti meridionali fino ad allora sconosciuti, nel settembre del 1838 Schulz si volgeva verso gli Abruzzi accompagnato dall'architetto Saverio Cavallari, che aveva avuto modo di apprezzare in Sicilia fin dal 1836⁶. In quell'occasione, partiti da Tivoli, Schulz e Cavallari raggiunsero dapprima Carsoli, Tagliacozzo, Scurcola, Alba Fucense e Sulmona (con una deviazione in direzione di San Vincenzo al Volturno e Santa Maria delle Grotte): qui visitarono la chiesa di San Pelino, innalzata sulle rovine dell'antica *Corfinium*, della quale trassero rilievi dell'architettura e dell'arredo liturgico. La ricognizione fu molto fruttuosa per Schulz e il suo compagno di viaggio: dal «Kunstcentrum» di San Clemente a Casauria a San Giovanni in Venere, dalle chiese di Pianella e Moscufo alla Cattedrale di Atri e a Santa Maria di Collemaggio, nulla che fosse ritenuto suscettibile di attenzione fu trascurato dai due studiosi, ed entrambi realizzarono accurati disegni di ciò che visitarono al fine di trarne i rami da destinare alla stampa.

Di lì a breve, dopo un soggiorno napoletano trascorso negli archivi alla ricerca di documenti che facessero luce sulla produzione artistica medievale del Regno e sulla sua committenza, Schulz fece ritorno in patria per assumere alti incarichi amministrativi che assorbirono le sue energie finché non fu sorpreso dalla morte. Il suo lavoro sull'arte dell'Italia meridionale, ormai rimasto incompiuto, fu pubblicato postumo, nel 1860, con il titolo *Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, da Ferdinand von Quast di Redensleben, che fin dal 1842 era il responsabile unico dell'inventariazione delle opere d'arte prussiane⁷.

Trovatosi a far fronte al non facile incarico di pubblicare i taccuini di Schulz, Quast decise di suddividerne il contenuto in tre volumi: il primo dedicato alla Terra di Bari, la Capitanata, la Terra d'Otranto e la Basilicata; il secondo ad Abruzzo, Molise, Terra di Lavoro, Principato e Calabria; il terzo alla città di Napoli. Nell'Atlante, che prevedeva una

selezione di incisioni in grande formato degli innumerevoli disegni che Schulz aveva fatto eseguire nei suoi viaggi, una parte piuttosto ridotta dei molti rilievi abruzzesi, di cui lo stesso Schulz ci dà testimonianza nella prefazione redatta nel 1847, fu pubblicata nelle tavole dalla LIII alla LXIII, dedicate a San Clemente a Casauria, San Pelino e Santa Maria d'Arabona.

Sebbene von Quast avesse spiegato i criteri stabiliti per pubblicare il materiale trovato manoscritto, non è sempre agevole capire le ragioni di alcune delle scelte da lui compiute. Per esempio, nel secondo volume compare il ciclo pittorico di Santa Maria ad Cryptas a Fossa, al quale Schulz aveva consacrato una breve descrizione, soffermandosi in particolare sull'iconografia del giudizio finale⁸, ma non si legge neanche un accenno all'abbazia di Bominaco. Questo mancato inserimento di Bominaco tra i siti descritti nei *Denkmaeler* costituisce una dimenticanza di Schulz, che tra i tanti luoghi da visitare tralasciò di vedere San Pellegrino, così suggestiva che se l'avesse vista non avrebbe certo mancato almeno di ricordarla, o piuttosto si tratta del risultato di una scelta di von Quast? Purtroppo è impossibile rispondere a questa domanda, anche se i materiali d'archivio su Bominaco indicano che, negli anni in cui Schulz visitò l'Abruzzo, l'abbazia era in stato di abbandono ed era di fatto ignota ai pur frequenti viaggiatori.

Il metodo con cui Schulz si avvicinò ai monumenti medievali dell'Italia meridionale lo rese in ogni caso un pioniere non soltanto della nascente storia dell'arte come disciplina autonoma, ma più di tutto nello studio di opere che fino a quel momento avevano goduto di rara considerazione e soprattutto di un'attenzione non sempre specialistica. Schulz non fu soltanto un turista giunto in Italia a séguito delle varie ondate di *gran tour*⁹, e non fu solo un brillante e coltivato giovane tedesco, come tanti che alla ricerca del pittoresco attraversarono il Meridione dell'Italia tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento. Sebbene il suo lavoro sia stato poi pubblicato con più di due decenni di ritardo rispetto al progetto iniziale, Schulz rappresentò una sorta di apripista nella storia dell'arte del Medioevo meridionale. E sebbene il suo lavoro risenta del fatto che quando fu mandato alle stampe era ormai invecchiato, superato dagli sviluppi che la disciplina aveva conseguito in quei decenni in varie nazioni dell'Europa (ma non in Italia, che d'altronde a quella data era solo una definizione geografica), nelle sue pagine i monumenti medievali del Meridione ricevevano per la prima volta un'attenzione nuova e moderna.

2. *Gli eruditi ottocenteschi di fronte al patrimonio abruzzese*

Mentre Schulz attraversava l'Italia meridionale in vista di una pubblicazione destinata a restare a lungo dimenticata in terre straniere, e mentre le sue descrizioni, le sue osservazioni, i suoi disegni rimanevano ancora inediti, non taceva la voce degli eruditi abruzzesi. Nella prima metà dell'Ottocento vedevano la luce due volumetti di grande interesse per la comprensione della fortuna dell'arte medievale in Abruzzo, per quanto basati su presupposti molto distanti da quelli dello studioso tedesco. Il primo dei due, dal titolo *Sant'Angelo d'Ocre descritto e illustrato da Don Giovan-Battista Micheletti patrizio aquilano*, stampato a Napoli nel 1829, si presentava come un'operetta encomiastica, nella quale Micheletti, accademico dell'aquilana Colonia Aternina, si compiaciava di illustrare il monastero di Ocre a uno dei suoi figli più illustri, cioè «Sua Eminenza Reverendissima Monsignor Don Francesco Saverio Gualtieri da Ocre, già vescovo di Aquila, or vescovo di Caserta, cavaliere Gran Croce del Real Ordine di Sua Maestà Francesco I, regio consigliere a latere etc. etc.».

La descrizione del sito di Ocre, alla quale si accompagnava una rapida digressione sulla chiesa di Santa Maria ad Cryptas a Fossa, non aveva alcuna pretesa storico-artistica. Proprio come nei resoconti dei viaggiatori, ma in questo caso con la variante della strenua volontà dell'autore di esaltare la bellezza e i vantaggi dei luoghi natii, Micheletti dedicava liriche pagine ai formaggi freschi di Fossa, ai muggiti amorosi che risuonavano nelle stalle, alle lepri e alle volpi e agli storni e alle pernici che nel paese si trovavano abbondanti, o ai funghi, «saporiti e sicuri, perché nascono tutti alle radici de' pioppi». Arrivato poi alle falde del monte su cui sorgeva il monastero di Ocre, Micheletti consacrava qualche parola alla chiesa di Fossa, attirato soprattutto dalla presenza di un giudizio finale dipinto sulla controfacciata e dalla sua realistica illustrazione delle pene dell'Inferno, il cui maggior pregio consisteva, a suo dire, nel riprodurre fatti dei quali aveva scritto Dante Alighieri nella *Divina Commedia*:

«Questo piccolo sacro edificio campestre ti presenta un pregio raro per le arti liberali della pittura e della scoltura. Esso è di un'architettura tra il gotico ed il greco corretto, internamente tutto dipinto; e tali pitture benissimo conservate contano già circa cinque secoli d'antichità. Oltre il pregio che recano a queste nostre contrade, mostrandoci come vi siano state in fiore a que' tempi le arti liberali, ci somministrano ancora materiali per l'istoria di esse nel loro risorgi-

mento in Italia. Ma il pregio maggiore consiste nel darci delle prove autentiche di alcuni fatti descritti nella *Divina Comedia*, di cui è fama ben provata che l'Alighieri avesse attinte le prime idee dalla celebre visione del Monaco Alberico. In un angolo di essa chiesa si scorgono dipinte alcune anime nude, gementi sotto le pene, come in una bolgia dell'Inferno il Vaso Etrusco le describe. Ma per disgraziata fatalità, questa appunto è la parte delle pitture che ha alquanto sofferto dal lento urto degli anni. Le medesime dovrebbero ricopiarsi diligentemente a contorno, e quindi confrontare le cronache e quelle notizie che si potessero rintracciare da antiche carte, per illustrare un tal monumento»¹⁰.

Circa vent'anni dopo, nel 1848, Angelo Leosini, membro della Commissione per la Conservazione dei Monumenti Artistici dell'Aquila¹¹, pubblicava i *Monumenti storici artistici della città di Aquila e suoi contorni*¹², che l'erudito napoletano Camillo Minieri Riccio definì «bello ed erudito lavoro, nel quale molto esattamente si discorre de' monumenti e di tutti gli artisti aquilani che nella pittura, nella scoltura, nell'architettura, nella incisione ed in tutte le altre branche delle belle arti si resero illustri»¹³. Il volumetto traeva origine dall'esigenza, percepita come ineludibile dal suo autore, di colmare il vuoto lasciato dalla perdita delle antiche memorie patrie, e suo scopo principale consisteva nell'affrontare un tema di storia patria dal punto di vista della storia dei monumenti: «La vista di un patrio monumento, come dire un sepolcro, una statua, una macia d'antico edificio, un tempio, una croce, e simili, non ci riesce fredda o isterilita, ma ci agita, ci signoreggia, ci trasporta in un'età di vita serena, e in quella emozione soave ci rendiamo in certa guisa partecipi del genio e delle virtù de' nostri avi, che dettero vita a tante opere ammirande, e ci allontaniamo dal presente per raggiungere nell'avvenire il fatto del passato»¹⁴.

Disperse nei numerosi terremoti, di cui la regione aveva sempre sofferto, o bruciate negli incendi dei palazzi, opere come quella del gentiluomo aquilano Andrea Ardinghelli sui quadri della città (1551), come l'*Aquila sacra* di Giovan Giuseppe Alferi¹⁵, o ancora come i *Monumenta Civitatis Aquilæ* di Giovan Felice Rizi, citati e usati già dall'erudito aquilano Anton Ludovico Antinori¹⁶, non potevano più essere di alcun aiuto. L'unico modo per riallacciare le fila delle opere d'arte perdute insieme ai testi che ne avrebbero potuto dar testimonianza doveva quindi fondarsi su una ricerca minuziosa delle notizie sparse in altri tipi di scritti, i cui autori «ci han lasciato di rado, e come a caso, qualche nuda memoria d'artisti e monumenti patrii in mezzo a lunghi e spesso inutili racconti di storia»¹⁷.

Prendendo come guida un criterio sostanzialmente topografico, così Leosini, ad esempio, parlava della chiesa di Santa Maria *ad Cryptas* a Fossa, dandoci un preciso saggio del suo metodo:

«Dopo che il dotto archeologo Vito Giovenazzi tolse a ragionare dell'antica e distrutta città di Aveja, non v'ha chi possa più dubbitare che quella fu dove oggi è il villaggio di Fossa, in cui reggono ancora all'ingiuria di tanti secoli avanzi di ponti, di archi, di acquedotti, un lungo muro di costruzione chiamato dai greci *emplecton*, il quale era forse il muro che recingeva la città, ed un rudere di grossa fabbrica detto dal popolo *il palazzo del Re*. Chi volesse dissetarsi di notizie archeologiche e di svariate erudizioni intorno a quella città de' Vestini, legga l'opera del citato Giovenazzi, perocché sarebbe intempestiva e vana fatica che noi sorgessimo a cicalare dietro le orme di quell'illustre filologo; ma facciamoci piuttosto ad illustrare un monumento de' bassi tempi che ci offre la chiesa di Santa Maria *ad Cryptas*, o delle Grotte.

Lo stile della sua architettura sembra il romano-bizantino della terza epoca, quando s'incominciava a sostituire l'arco acuto al tondo, cioè tra il 1100 e 1200: la porta però che ha tale arcata è nuda di sculture e d'ogni altro ornamento che nell'epoca di transizione dallo stile romano-bizantino all'ogivale si profondea principalmente nelle porte e ne' rosoni, quasi che fossero il primario oggetto degli architetti e scultori. L'interno della chiesa è tutto dipinto a fresco, e vi sono varie rappresentanze del più scellerato stile in che si dilettò la pittura del XII secolo, cioè lo stile bizantino propagatosi ne' bassi tempi in Italia, dove via via principiò a raggentilirsi ed acquistare sembianza italiana sotto i pennelli di Cimabue, di Giunta da Pisa, e di Guido da Siena. Se oltre alla grettezza dell'arte vogliamo pur conoscere la rozza fantasia dell'uomo che non è uscito ancora di barbarie, veniamo qui a vedere sotto quali sensate immagini abbia pannelleggiato il dipintore di questa chiesa diversi soggetti dell'antico e del nuovo Testamento: su quei visacci, su quegli occhi biechi e deformati, in quel disegno senz'arte, senz'ombre, senza lumi, senza rilievo, senza panneggi, tu ravvisi l'impronta del cuore dell'artista vivamente preso dall'idea della religione la quale non poteva altrimenti vestirsi che di rozze forme della di lui rozza fantasia»¹⁸.

A sorprendere in questo passo non è certo che Leosini datasse l'architettura della chiesa di Fossa sulla base della presenza dell'arco ogivale, quanto che per farlo si servisse dell'autorità dell'abate Jean-Jacques Bourassé, citato in nota, il cui manuale di archeologia cristiana era stato edito soltanto pochi anni prima¹⁹. Ci troviamo di fronte a un'attenzione precoce alle pubblicazioni che in Francia, fin dagli anni venti dell'Ottocento, avevano prodotto rilevanti risultati nello studio dell'architettura medievale²⁰. L'uso di Bourassé da parte di Leosini costituisce peraltro una forma di aggiornamento sulle ricerche d'Oltralpe pressoché inedito

in Italia meridionale anche nei decenni successivi, quando soprattutto nella città di Napoli, l'antica capitale del Regno, saranno gli archivisti e gli storici a tenere il campo nell'illustrazione dei monumenti medievali, senza molta considerazione per gli sviluppi che lo studio ormai specialistico dell'arte medievale aveva altrove conseguito.

Quanto alle pitture di Fossa, Leosini intuiva a ragione che quelle pitture non avevano nulla a che fare con la produzione pittorica toscana dei vari Giunta Pisano, Guido da Siena o Cimabue, ma non riusciva a spiegarsi la sinteticità delle loro forme, e in special modo la mancanza di ombre, di luci, di rilievo, se non imputandole alla «rozza fantasia dell'uomo che non è uscito ancora di barbarie», datandole, dunque, proprio per queste ragioni, a un periodo di molto antecedente alle opere degli artisti toscani ricordati. Quel che emerge è l'immagine di un erudito ottocentesco piuttosto abile nel maneggiare concetti che avevano dietro di sé una riconosciuta storia critica²¹. Il fatto che Leosini non dedicasse neanche una parola alle pitture di Bominaco, che pure si trovavano a poca distanza dall'Aquila, è indizio abbastanza chiaro che quelle pitture erano sconosciute ancora nel 1848.

Nel frattempo, a Unità d'Italia conseguita, cancellato ormai dalla geografia politica del Mediterraneo il Regno delle Due Sicilie, nel 1862 si pubblicava a Napoli la *Biblioteca storico-topografica degli Abruzzi composta sulla propria collezione da Camillo Miniéri Riccio, Direttore della Reale Biblioteca Palatina di Napoli*²², la prima bibliografia riguardante la regione abruzzese, ispirata nella distribuzione geografica dei materiali al lavoro di Lorenzo Giustiniani, *La biblioteca storica, e topografica del Regno di Napoli*, edito a Napoli nel 1793, un testo che è da considerarsi a tutti gli effetti come l'opera che aveva dato l'avvio alla bibliografia meridionale²³.

La *Biblioteca storico-topografica degli Abruzzi* nasceva in effetti dagli interessi personali di Miniéri Riccio ed era basata quasi esclusivamente sui libri in suo possesso (1299 a stampa e 633 manoscritti). Ciò nonostante si trattava di un'operazione accurata, che funse da stimolo a una sorta di competizione regionale, tanto che fu subito ampliata con tre supplementi: un primo, nel 1876, a opera di Adolfo Parascandolo (con l'aggiunta di 654 voci della propria collezione); un secondo, nel 1884, curato da Vincenzo Bindi, che accrebbe l'opera di 323 voci, modificando il titolo in *Fonti della storia abruzzese*; un terzo, nel 1891, intitolato *Biblioteca storica degli Abruzzi*, redatto dallo storico sulmonese Giovanni Pansa, che ai libri a stampa aggiunse, per ogni località elencata, anche un'appendice

di manoscritti. Siamo ancora lontani da una bibliografia artistica dell'Abruzzo²⁴, ma l'attenzione degli studiosi per la storia della regione, filtrata attraverso la pubblicazione delle bibliografie storiche, costituì senza dubbio il segnale di una partecipazione consapevole al più generale movimento di riscoperta delle patrie memorie e dei monumenti patri a cui l'Italia unita assisté a vario titolo nella seconda metà dell'Ottocento.

Vincenzo Bindi, che fu il curatore del secondo supplemento alla bibliografia di Minieri Riccio, si dedicò attivamente alla riscoperta e alla divulgazione del patrimonio artistico dell'Abruzzo, raccogliendo materiali (fu collezionista di opere d'arte, soprattutto quadri), e pubblicando i risultati delle sue ricerche in testi ampi e minuziosi, fonte imprescindibile di notizie anche sullo stato in cui versavano i monumenti abruzzesi alla fine dell'Ottocento²⁵. Tra i suoi scritti si deve ricordare in primo luogo il breve testo su *La coltura artistica delle Provincie Meridionali d'Italia dal IV al XVIII secolo*, nato sulla scia dell'Esposizione Nazionale di Napoli del 1877²⁶, con lo scopo di «rendere una giusta e ben meritata testimonianza di lode e di gratitudine a quei generosi, che con animo nobilissimo rivendicarono alle provincie del Mezzogiorno la gloria di aver coltivata l'arte durante il Medioevo»²⁷. Si assiste, nel caso di Bindi, a quel fenomeno culturale che, in relazione allo sviluppo post-unitario degli studi regionalistici, è stato a ragione definito come «una sorta di ammirazione a senso obbligato»²⁸. Così infatti scriveva Bindi sulle innumerevoli meraviglie dell'arte medievale meridionale:

«Ne' luoghi più celebri come negli angoli più umili e remoti delle nostre provincie meridionali, dalla Campania alle Calabrie, negli Abruzzi, nelle Puglie, nella Sicilia si nascondono veri tesori di pittura, i quali, ignorati finora, danno oggi tanta luce alla storia dell'arte. [...] Abbiamo sott'occhi tutta la storia autentica dell'arte durante il Medioevo, storia narrata non su congetture e dati probabili, ma resa chiara e indiscutibile dalla irrefragabile prova de' documenti. Come si può infatti parlare di arte senza consultare prima tutte le opere che ci appartengono?»²⁹.

Il proposito di studiare le opere d'arte attraverso i documenti di archivio fu perseguito da questo studioso anche nelle più ponderose pubblicazioni successive, tra le quali, oltre ad *Artisti abruzzesi* (edita a Napoli nel 1883), va posto l'accento sui *Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi* (quasi mille pagine in 4°), stampati a Napoli nella tipografia dei fratelli Giannini nel 1889³⁰: la prima indagine consacrata alle opere d'arte della regione, ora che, dopo l'Unità d'Italia, di regione si

poteva parlare. Nella prefazione, Ferdinand Gregorovius³¹, dopo aver illustrato l'incanto suscitato nei viaggiatori dai paesaggi dell'Abruzzo, le origini del nome «Abruzzo» e le principali vicende storiche che lo avevano visto protagonista³², introduceva con enfasi il tema della fertile produzione artistica dell'Abruzzo medievale:

«Se la nobile terra dell'Abruzzo merita ogni cura da parte degli'indagatori della storia naturale e politica, essa da non molto risveglia lo interesse del mondo civile anche per la sorprendente dovizia de' suoi monumenti di arte. E ne dirò poche parole. Ciò che della vita de' popoli antichi a' posteri si tramanda, sono le opere monumentali e le lettere. In quanto all'antichità classica, le une e le altre difettano in Abruzzo. [...] Perciò l'Abruzzo a noi ora viventi si presenta, nella maggior parte, quale paese monumentale dell'età di mezzo. E l'arte cristiana colà prese uno sviluppo considerevole»³³.

Gregorovius ricordava che era stato proprio un papa abruzzese, Bonifacio IV (608-615), a trasformare il Pantheon di Roma nella chiesa di Santa Maria *ad martyres*, e metteva in evidenza come, già al tempo del dominio longobardo, l'Abruzzo si fosse arricchito di innumerevoli chiese e cenobi benedettini che furono il risultato di una «passione di fabbricare» che nella regione non era mai venuta meno:

«Ne fanno fede le cattedrali e le basiliche di Teramo, di Chieti, di Sulmona, di Aquila, di Atri, di Santa Maria a mare, di San Flaviano, San Giovanni in Venere, San Clemente in Vomano, Sant'Angelo in Pianella, San Pelino di Corfinio, e tante altre. L'abate Leonate rinnovò sin dal 1172 la suddetta badia di Casauria, e v'innalzò di pianta la chiesa che ora ha il vanto di essere la più meravigliosa opera d'arte di tutto lo Abruzzo. Essa appartiene precisamente all'epoca in cui maggiormente fiorirono le arti abruzzesi, vale a dire durante i secoli XI e XII. Il rinascimento italiano le fece rifiorire di nuovo, risvegliando anche nell'Abruzzo valentissimi ingegni artistici in ogni campo del bello, non escluse le industrie dell'oreficeria, della tessitura e della ceramica».

Questa cultura artistica così sviluppata avrebbe dovuto considerarsi, secondo Gregorovius, come parte integrante di quella dell'Italia meridionale, avendo tratto i suoi maggiori stimoli soprattutto dalla Campania, e prima di tutto da Montecassino. Purtroppo «la storia monumentale dell'arte dell'Italia meridionale manca tuttora, ovvero essa si trova ancora in uno stato embrionale»: se si eccettuava dai lavori di Schulz, del Duca di Luynes³⁴ e di Demetrio Salazarò³⁵, gli risultava difficile individuare opere che avessero focalizzato la loro attenzione

sui monumenti abruzzesi. Ma il cavaliere Bindi, guidato dal suo ardore, aveva finalmente colmato questa lacuna, sia dal punto di vista testuale che da quello dell'apparato illustrativo:

«Il signor Vincenzo Bindi con la medesima non s'introduce nuovo nell'arena delle lettere, già essendo noto al mondo scientifico per i molti studii suoi storici, archeologici ed artistici, che riguardano la cultura dell'Italia meridionale, e particolarmente quella dell'Abruzzo. Egli più o meno li raccolse in questo tesoro, che ora offre alla patria sua. Con indefesso ardore, perlustrando monumenti, archivii, biblioteche, musei, e visitando palmo per palmo le provincie abruzzesi, il signor Bindi riuscì a raccogliere la più ampia messe storico-artistica in un campo da altri non esplorato, o soltanto toccato leggermente. Difatti nell'opera dello Schulz in 12 tavole sono riportati i più importanti monumenti abruzzesi, e di questi, cinque si riferiscono alla sola Casauria.

Nell'opera sullodata poi del Salazaro, agli Abruzzi sono dedicate appena otto o nove pagine, e delle 48 tavole de' monumenti, *due solo* riguardano le provincie abruzzesi. Il signor Bindi, invece, avendo scelto l'Abruzzo per obbietto speciale degli studii suoi, non si lasciò sfuggire di vista nulla delle *disjecta membra* della coltura artistica del detto paese; ed inoltre raccolse in gran copia documenti *inediti*, che illustrano anche la storia politica del medesimo. Certo il motto di Voltaire che "ce sont les petits choses qui tuent les grands ouvrages" non si applica punto ad un lavoro grande come è questo, il quale precisamente dalle più accurate investigazioni riceve il maggior pregio e significato. Mediante questi studii il signor Bindi crebbe il vasto e preclaro impero della scienza artistica d'Italia di una nuova provincia, aggiungendo alla storia delle arti italiane il ramo abruzzese. Egli ne gittò per primo le fondamenta. A vederlo presentarsi ora innanzi alla sua patria, con quest'opera bella e pregevole fra le mani, da esso lui fatta splendidamente vestire e fornire di tanti disegni, egli mi fa ricordare quasi Leonate di Casauria o altri fondatori di fabbriche sontuose, che si veggono raffigurati nei mosaici, portanti sulle loro palme l'effigie dell'opera da loro innalzata»³⁶.

Il volume dovè apparire un'impresa altamente meritoria, per la mole e la vastità degli argomenti trattati³⁷. Nella sua introduzione, Bindi, orgoglioso del proprio lavoro, così anticipava il contenuto della sua opera, sottolineandone soprattutto gli *inediti* obiettivi:

«Niuno ci ha preceduto in un lavoro di simil genere; nessuno ha mai pensato di raccogliere tanta dovizia di splendidi esemplari. E così gli Abruzzi, regione poco studiata e pochissimo nota in quanto ad opere di arte, appariranno ricchissimi di artisti e di capolavori, da non invidiare nessun'altra regione italiana. Pittura, scultura, architettura, oreficeria, intaglio in legno, bronzo ed avorio, ceramica, arte industriale e decorativa, nulla noi abbiamo trascurato; e gli studiosi de' monu-

menti nostri troveranno, la prima volta, in questo volume, di ognuna delle varie manifestazioni artistiche, dal IV al XVI secolo, molti e svariati saggi, i quali rendono ampia testimonianza dell'ingegno abruzzese, e sono nel tempo stesso prova manifesta che le nostre provincie meridionali ebbero un'arte propria ed una scuola, la quale, continuando e perpetuando le nobili tradizioni dell'arte classica, si mantenne sempre viva, e splendida apparve poi per opere e per ingegni»³⁸.

Malgrado che non di rado nel testo di Bindi vi fossero sviste o errori, dovuti al fatto che lo studioso non controllò tutto personalmente³⁹, i tempi erano maturi perché l'Abruzzo si inserisse a pieno titolo nel dibattito storico-artistico italiano ed europeo, pur con tutti i condizionamenti insiti in una storia dell'arte che si faceva strada soprattutto attraverso una riscoperta erudita e regionale. L'analisi su quanto le opinioni di Vasari avessero inciso, in Italia, sulla mancata attenzione alla produzione artistica non toscana, e nello stesso tempo la critica alle falsificazioni di Bernardo De Dominici⁴⁰, ma anche l'individuazione nei documenti d'archivio di un numero considerevole di artisti che avevano lavorato nel Regno di Napoli (si pensi soltanto all'attenzione prestata alla figura di Pietro Cavallini), rendono le pagine che Bindi pone all'inizio del capitolo XVI un esempio molto interessante di storia della critica d'arte dell'Italia meridionale, riscattando il suo autore persino dagli errori commessi.

Non si può neanche passare sotto silenzio che di ogni edificio o monumento della regione, quasi nessuno escluso, Bindi illustrò la storia, l'architettura, la decorazione scultorea e quella pittorica, trascrivendo tutte le epigrafi e le iscrizioni che gli riuscisse di rintracciare, pubblicando i documenti d'archivio relativi a ciascun sito, laddove esistenti, e analizzando i principali codici manoscritti nei quali si potessero trovare riferimenti alle opere e ai monumenti⁴¹. Al di là di ciò che il suo lavoro avrebbe potuto essere e non fu, Bindi, proprio nel considerare le opere, i monumenti e gli artisti che nel corso del Medioevo avevano lavorato in Abruzzo come parte della produzione artistica del Regno, allargava l'orizzonte che si era prefisso e rompeva i confini regionali da cui le sue ricerche avevano preso l'avvio.

3. Esperienze di studio del territorio a cavallo tra due secoli

Negli stessi anni un ruolo di primo piano nello studio del patrimonio artistico dell'Abruzzo, oltre che nella sensibilizzazione dell'opinione

pubblica locale e nazionale sui problemi di conservazione di cui quel patrimonio soffriva⁴², fu svolto da una serie di riviste erudite di carattere storico o letterario o storico-artistico, che aggregarono intorno a sé le migliori energie intellettuali del territorio, e di quel territorio contribuirono a far conoscere, talora per la prima volta, la storia e i monumenti, spesso sollevando polemiche sulle condizioni di degrado o di abbandono di questi ultimi⁴³.

Nel gennaio del 1889 si pubblicava, all'Aquila, il primo numero del «Bollettino della Società di Storia Patria "Anton Ludovico Antinori" negli Abruzzi». La rivista nasceva come emanazione della Società Aquilana di Storia Patria, con l'obiettivo di pubblicare, come scrisse Enrico Casti, bibliotecario della Tommasiana, non solo «le parti più notevoli e meno esplorate dei manoscritti antinoriani», ma anche i numerosi documenti rari o inediti che «preda a' topi ed alle tignole, oggi giacciono vergognosamente sotto la negletta polvere de' nostri pubblici e privati archivii». Per riuscire a ricostruire la storia abruzzese sarebbe stato però necessario superare le leggende che si erano accumulate nei secoli su alcune importanti questioni storiche che la riguadavano (quali, ad esempio, la fondazione dell'Aquila):

«Ma non crediate che il nostro bollettino voglia tentare di primo acchito la soluzione di sì gravi problemi. No: esso deve, almeno ne' suoi primi anni di vita, proporsi un più modesto e sicuro scopo. Esso deve essere per ora tutto inteso a ricercare, a rinvenire, a raccogliere e ad illustrare con brevi e succose note i documenti finora non bene esplorati; e poi, a misura che si avrà materia apparecchiata, si potrà, in lavori straordinarii, da chi sappia e voglia, rifare a modo la sicura storia di questa o quella città per assorgere in ultimo, a tempo opportuno, alla ben solida ricostruzione della storia abruzzese»⁴⁴.

Quando apparve il primo numero del «Bollettino», la regione contava almeno due importanti periodici di carattere erudito: da un lato la «Rivista abruzzese di scienze, lettere ed arti» (fondata a Teramo nel 1886 e pubblicata fino al 1919)⁴⁵, che pur dando ampio spazio a temi storici, lasciava ai suoi redattori un certo margine di libertà nella scelta degli argomenti, ma era piuttosto lontana dallo scrupolo documentario del «Bollettino»; dall'altro la «Palestra Aternina» (1883-1892), pubblicata all'Aquila a cura dell'Accademia di San Tommaso d'Aquino, aperta ad argomenti di cultura e cronaca varia.

Accolto con grande favore da riviste nazionali come la «Rivista storica italiana» e il «Giornale storico della letteratura italiana», il «Bollettino»

fu inizialmente guardato con un certo sospetto dalla «Rivista abruzzese», malgrado che qualche tempo dopo la prima uscita si venisse a instaurare un clima di collaborazione tra i redattori delle due riviste, soprattutto quando nel 1892 lo scrittore teramano Giacinto Pannella divenne direttore della «Rivista abruzzese». Il «Bollettino» sollecitò comunque l'interesse e la collaborazione dei più illustri eruditi abruzzesi del momento, tra cui alcuni che si dedicavano anche allo studio dei monumenti, da Vincenzo Bindi a Giovanni Pansa, nomi che ebbero un ruolo importante nella costruzione di una storia dell'arte medievale della regione. Ma il suo indirizzo fu fin dalle origini e rimase sempre quello storico – né poteva essere diversamente vista la dipendenza dalla Società di Storia Patria –, tanto che nel 1910, con la trasformazione della Società in Deputazione e del «Bollettino» in «Bullettino», si decise di escludere del tutto persino gli studi di antichità classica dal novero degli argomenti.

Ben diverso dovè suonare alle orecchie dei contemporanei il tono assunto dalla «Rassegna abruzzese di storia ed arte». Creata per volontà di Giovanni Pansa e Pietro Piccirilli, la «Rassegna» fu pubblicata per soli quattro anni, ma segnò una svolta negli studi. Il primo numero uscì a Sulmona il 15 aprile 1897 e annoverò articoli sia storici che storico-artistici degli stessi promotori della rivista e di personalità quali Giuseppe Celidonio e Antonio De Nino⁴⁶. Nonostante mancasse di un'introduzione programmatica, la rivista rivelò già nel titolo i suoi principali intenti (differenziandosi di molto dal «Bollettino» sul quale fu in origine modellata), proprio per lo spazio accordato alla descrizione, alla storia e alla tutela dei monumenti locali. Quanto ai suoi ideatori, Pansa fu studioso poliedrico dai molteplici interessi⁴⁷; Piccirilli si dedicò a molteplici attività a favore della tutela e della promozione del patrimonio artistico abruzzese⁴⁸. Si deve proprio a quest'ultimo la prima descrizione dell'abbazia di Bominaco, e alcune sue osservazioni sulla chiesa di Santa Maria, nella rubrica *L'Abruzzo monumentale* apparsa nel 1899 sulla «Rassegna abruzzese», dimostrano quanto fosse attento ai problemi di tutela dei monumenti:

«Ed i restauri? Una vera miseria! Si è rifatto solamente il tetto, senza punto tener conto dell'indecente pavimento, delle basi delle colonne mutilate, delle volte a crociera fesse e mal ridotte, e di tante e tante altre cose. Veramente *geniale*, poi, è stata la trovata di rialzare di parecchi centimetri i muri della navata mediana per l'adattamento delle incavallature, alterando così la linea del frontone della facciata e le proporzioni della cornice ad archetti dei fianchi. Non era possibile una più logica soluzione? Diamine!»⁴⁹.

Di San Pellegrino, invece, «monumento ignoto, unico nell'Abruzzo per la sua struttura e ricchezza di affreschi», Piccirilli, «per dare al lettore un'idea del monumento», ricordava che nel 1428 il monastero era divenuto un patronato laico (si vedrà più avanti come questa notizia, poi ripresa nella bibliografia successiva, sia erronea), e sosteneva che fosse stato fondato da Carlo I d'Angiò, nel 1263, ipotizzando che il sovrano angioino l'avesse riedificato dalle fondamenta. Ma preferiva lasciare all'amico Émile Bertaux, «un erudito francese, appassionato dell'Abruzzo», il compito di trattare delle pitture⁵⁰. E così Bertaux rispondeva a Piccirilli dalla pagine della stessa «Rassegna»:

«Sempre lieto di poter rispondere al gentile desiderio degli amici di Sulmona e di portare il mio contributo alla benemerita opera loro, scelgo in mezzo alle mie note di viaggio ed alle fotografie, per rendere ancora all'Abruzzo un po' di ciò che mi ha dato. Tratterò di due cicli di pitture [si riferisce alle pitture di Bominaco e a quelle di Ronzano], che un giorno saranno, credo, annoverate tra le più famose dell'Italia medioevale, e che, per ora, si possono dire, perfettamente inedite. Il prof. V. Bindi, il quale per primo accennò a tali insigni opere d'arte, non ha visitato egli stesso i monumenti che le contengono; per l'uno [Bominaco], l'egregio scrittore ha ricopiate, col loro disordine, e con i loro errori, le schede manoscritte dell'Antinori, conservate nella Biblioteca Provinciale di Aquila [...]. Quanto agli affreschi di Bominaco, il prof. Piccirilli ha consacrato ad essi qualche riga precisa, proprio nell'ultima dispensa della «Rassegna», che adesso ricevo; ma l'erudito illustratore dei monumenti sulmonesi non ha voluto fare altro che notare l'esistenza degli affreschi, che nessuno meglio di lui poteva descrivere e commentare. Davvero mi sento confuso nel pensare ch'egli abbia rinunciato al piacere d'illustrare un insieme d'opere d'arte unico negli Abruzzi, per lasciare intatto questo compito alla straniero suo amico. Né avrei dovuto accettare un tale sacrificio, se non mi fossi sentito qualche diritto di parlare anch'io di Bominaco come di Ronzano; poiché credo di essere finora il solo che si sia recato *due volte* ad ognuno di questi luoghi dimenticati, per studiare, rilevare e fotografare»⁵¹.

Al di là della testimonianza che questa pagina ci dà sulla natura delle relazioni che intercorsero tra lo studioso francese e gli studiosi abruzzesi, va detto che è proprio con queste parole che si apriva la vicenda critica delle pitture di Bominaco⁵². Sconosciute fino a quel momento, furono presentate da Bertaux con un tono a dir poco entusiasta:

«Le pitture di Bominaco, malgrado le lacune che vi lasciano il tempo e l'incuria degli uomini, formano ancora un insieme d'importanza singolare per la storia dell'arte medievale. Tra Sant'Angelo in Formis, presso Capua, e San Pietro in Grado, presso Pisa, da una parte, ed i cicli più antichi di Assisi d'altra parte,

non esiste, nell'intera penisola italiana, un seguito d'affreschi che sia più degno dell'attenzione degli studiosi di quello che abbiamo osservato nell'abruzzese. La data di questi affreschi, per fortuna assai rara, ci è nota colla massima precisione. L'esame accurato delle pitture del 1263 prova che esse sono state eseguite, se non dallo stesso artefice, almeno sotto la stessa direzione, e da pittori della stessa scuola. Ora possiamo determinare con certezza la scuola alla quale appartenevano questi decoratori anonimi?»⁵³.

Dopo aver analizzato e descritto nella prima parte del suo articolo le pitture di Santa Maria di Ronzano e averle giudicate così singolari da non riuscire a trovare nella Penisola alcun termine di paragone, tanto da essere indotto a concludere che non avessero proprio nulla di italiano («Siano esse opera di un lombardo, oppure d'un francese o d'un tedesco, gli affreschi di Santa Maria di Ronzano appartengono all'arte medievale del Nord»), Bertaux si chiedeva a questo punto come valutare l'altrettanto singolare decorazione murale di Bominaco:

«È inutile tentare confronti cogli affreschi di Ronzano, i quali sono opera di pittori estranei all'Abruzzo, e forse venuti d'oltre Alpi. [...] Meglio potrebbe servire al nostro scopo lo studio dei più antichi affreschi di Santa Maria *ad Cryptas*, presso Fossa. In quest'ultima chiesa sono rappresentati, nel coro, alcuni soggetti della Passione che si ritrovano a San Pellegrino a Bominaco. Tre di queste scene, l'*Ultima cena* (colla lunga tavola, a sinistra della quale siede Cristo), il *Bacio di Giuda* e la *Flagellazione*, sono disposte in modo simile nelle due chiese; ma nella rappresentazione del *Giudizio finale*, che a Santa Maria *ad Cryptas* decora la parte interna della facciata, spiccano differenze notevolissime, come pure nelle proporzioni dei corpi e nel tipo delle facce. Insomma, si può notare fra le pitture delle due chiese una parentela assai lontana, dalla quale non vorrei trarre alcuna conclusione, prima d'aver riveduto a Fossa e Bominaco in un prossimo viaggio. D'altronde, chi ammetta pure che gli affreschi di Fossa e di Bominaco appartengano ad una stessa scuola, dovrà sempre ricercare l'origine di questa scuola»⁵⁴.

Secondo lo studioso francese, il ciclo pittorico di Bominaco avrebbe rivelato anche uno strettissimo legame con alcuni modelli bizantini, ad esempio nel gesto della benedizione o nell'ovale allungato dei volti dal naso ricurvo, ma si sarebbe trattato di ricordi lontani, trasformati dall'adesione a una tradizione diversa, «che si deve dire *latina*». Non sarebbero *greci*, infatti, né i personaggi di profilo, né le figurine del calendario dipinto, né la tavola rettangolare dell'*Ultima cena* e neanche la gamma cromatica delle pitture:

«La tecnica del colorito si scosta profondamente da quella greca del XII e del XIII secolo; le tinte delle figure sono, come a Ronzano, chiare ed uniformi, senza macchie rosse sulle guance; i lineamenti sono disegnati sul fondo monocromo di colore giallastro, con contorni oscuri. [...] Risulta da queste analisi, che si potrebbero sviluppare a lungo, che le pitture di Bominaco rappresentano un'arte nella quale si mescolano ricordi bizantini assai indiretti e sformati con tradizioni schiettamente italiane. Si potrà forse credere che i ricordi bizantini rimontino a quei greci dell'abate Desiderio, che dalla cima di Monte Cassino avrebbero diffusa l'arte bizantina nell'intera penisola italiana, ma proverò altrove che quella scuola, tanto decantata da chi ha conosciuto il testo famoso del cronista Leone d'Ostia senz'aver studiato le chiese della Campania, si trovò già estinta nel XII secolo. Allora una nuova schiera di artefici bizantini penetrò nel cuore d'Italia, a Roma, dove venne non più da Costantinopoli, ma da Venezia. [...] Secondo me, le pitture di Bominaco appartengono alla serie delle pitture medievali, di cui la scuola *romana* è l'origine e il centro, e che più o meno subirono nel XIII secolo l'influenza dell'arte bizantina portata a Roma da' mosaicisti di Venezia»⁵⁵.

Due dunque le principali conclusioni dell'intervento di Bertaux: a) le pitture di Bominaco non potevano essere incluse all'interno della produzione benedettina, in quanto questa aveva ormai compiuto il suo corso più di un secolo prima della loro realizzazione; b) il loro referente più vicino andava rintracciato a Roma, dove già si era verificata quella fusione di caratteri e di culture di cui le pitture abruzzesi si rivelavano chiara espressione. Si tratta di un punto di vista interessante soprattutto perché formulato da qualcuno che difese strenuamente l'ipotesi sull'esistenza di un'arte benedettina, ma anche perché in queste riflessioni si individuava nei mosaicisti giunti a Roma da Venezia l'origine di una svolta nella pittura romana. L'analisi delle iconografie e delle forme invitava infine Bertaux a chiudere il discorso su Bominaco con un punto di domanda: chi erano i pittori che avevano realizzato la decorazione murale? Si erano tenuti lontani quanto più possibile dalla tradizione bizantina, mentre molti degli elementi che avevano messo in scena rivelavano debiti con la pittura settentrionale. A sollevare però un dubbio sulla provenienza nordica delle maestranze intervenivano i ricchi motivi ornamentali, nei quali lo studioso individuava un collegamento con la contemporanea produzione scultorea abruzzese:

«Rimarrebbe da cercare come e donde i pittori che hanno lavorato nella chiesa abruzzese possono essere venuti in mezzo a quei monti. La serie delle scene e delle figure non soggiunge alcuna indicazione che permetta di scegliere, per il

paese d'origine degli artefici, fra la provincia romana, l'Umbria o l'Abruzzo. Ma gli ornati ricchissimi che rivestono la parte superiore della volta e gli archi trasversali offrono una tale somiglianza con quelli che si vedono scolpiti a profusione sugli amboni di Bominaco, Prata, San Pelino, etc., anteriori tutti alle pitture di San Pellegrino, che volentieri attribuirei quelle pitture ad una schiera d'artefici abruzzesi. Perché non ammettere che a lato della scuola feconda ed originale di scultori, che si sviluppò negli Abruzzi nel corso del XII secolo e fiorì fin dopo la conquista angioina, pure una scuola di pittori si sia formata ed abbia potuto produrre opere importanti come la decorazione di San Pellegrino a Bominaco?»⁵⁶.

Nel 1900 Bertaux pubblicava, ancora sulla «Rassegna abruzzese di storia ed arte» degli amici Piccirilli e Pansa, il suo importante saggio su San Vincenzo al Volturno, prima ampia trattazione sulle pitture della cripta di Epifanio e sulla «pittura benedettina», le sue origini, le sue caratteristiche, i suoi rapporti con Roma e Montecassino⁵⁷. Nello stesso anno, in un lungo articolo apparso sulla stessa «Rassegna», Piccirilli descriveva con accuratezza la chiesa di Fossa, da un lato datandone le pitture un secolo prima di quelle di Bominaco (sulla base della cronologia già proposta da Angelo Leosini nel 1848), dall'altro facendo propria l'idea di Bertaux che vi fosse «una lontana parentela» tra i due cicli, cosa che gli consentiva di porle all'origine di una scuola pittorica locale protrattasi per oltre un secolo. Per la prima volta si prendevano in esame i soggetti iconografici delle pitture, la loro disposizione, le loro forme:

«L'artista di Bominaco, per il carattere e sentimento delle fisionomie, per il disegno delle estremità e dei nudi, per il rilievo delle carni e dei muscoli, ottenuto con tinte verdognole e contorni oscuri, e per il movimento dei personaggi e del panneggiamento, discende direttamente dalla scuola che produsse le pitture antiche della chiesa di Fossa. [...] Certo, esse hanno origine dallo stesso ceppo: scialba e grossolana l'una, con elementi bizantini molto spiccati; l'altra vivace, più libera e ardita, ove chiaro si rivela l'avanzarsi della scuola latina e lo sforzo di eliminazione degli elementi orientali. [...] Discorrere dell'origine delle scuole che han prodotto i freschi delle due chiese sarebbe ozioso: l'origine romana, con influenza di arte bizantina, non si può mettere in dubbio. E neppure metto in dubbio l'esistenza di una scuola di pittori abruzzesi nel XII secolo, per cui quelle opere ad una schiera di artisti nostrani oso attribuire. Ma ancora una riflessione. Se le pitture furono compiute nel 1151, in quale epoca fu fondata e fabbricata la chiesa? Qui si presenta una grave quistione, la quale non può essere ampiamente discussa per deficienza di tempo e di spazio. Importa intanto di notare che la chiesa di Santa Maria ad Cryptas di Fossa è uno dei pochi monumenti dell'Italia meridionale che mostra elementi spiccatissimi di arte ogivale»⁵⁸.

Datando le pitture di Fossa un secolo prima di quelle di Bominaco, Piccirilli giustificava agevolmente, in un'ottica evolucionistica ottocentesca e positivista, lo stile delle prime rispetto alle seconde. Non poteva però non creargli qualche problema l'architettura della chiesa di Fossa, la forma del portale e la sua decorazione, la tipologia della volta originaria (poi sostituita con capriate lignee), della quale lo studioso, pur individuandone gli archi e i pilastri di sostegno, pensava che non era mai stata portata a compimento. Non a caso, proprio a partire da alcune sue considerazioni sul contesto architettonico, nel 1915 Piccirilli rivide la cronologia delle pitture di Fossa e propose una loro derivazione da «quella scuola di pittori che tanto produsse nel Sacro Speco di Subiaco e nella Cattedrale di Anagni»⁵⁹, individuando quindi nel contesto laziale il principale riferimento culturale di quel linguaggio pittorico.

La «Rassegna abruzzese di storia ed arte», che purtroppo ebbe breve vita, diede quindi un impulso fondamentale dello studio del patrimonio medievale della regione. Ed è in questo ambito di studi che si può inserire l'ideazione della *Mostra di antica arte abruzzese*, aperta a Chieti nell'estate del 1905 e curata da Cesare De Laurentiis⁶⁰. Non si trattava dell'unica grande esposizione italiana dell'anno (poco prima si era inaugurata l'esposizione di arte italo-bizantina di Grottaferrata⁶¹, ed era ormai in programma la grande esposizione di arte umbra⁶²). Per quanto presentasse soprattutto ceramiche, merletti ed oreficerie, fu percepita da molti abruzzesi come una forma di risarcimento del ritardo accumulato dagli studi nella riscoperta dell'arte regionale, e di ciò si ha sentore nelle non rare testimonianze dei recensori contemporanei.

Nel luglio del 1905, la mostra chietina era descritta, sala per sala, da Pietro Piccirilli sulla «Rivista abruzzese» (sotto forma di lettera all'amico Giacinto Pannella che dal 1892 ne era direttore), con una certa dose di critica nei confronti degli organizzatori per il modo con cui i materiali erano stati esposti («il visitatore guarda intontito quella farragine affascinatrice, quell'orgia abbagliante di luce e di colori e fila dritto facendo spallucce»), e con l'inserimento di alcuni aneddoti curiosi che hanno ancora il gusto e il tono di uno scritto ironico di inizio Novecento (come il racconto di un uomo che, entrato nella prima sala delle maioliche, «ridendo come uno scemo, esclamò: ma questo è un magazzino di stoviglie rotte! Molti guardarono con aria di compassione il ricco venaio, il quale, accortosi di aver detto una banalità, cercò di nascondersi nella folla per non attirare su la sua figura la curiosità dei visitatori»)⁶³.

Nell'agosto dello stesso anno interveniva a recensire la mostra Arduino Colasanti dalle pagine della «Nuova Antologia», per sollecitare l'attenzione degli studiosi sull'utilità delle esposizioni regionali, vere e proprie «imprese industriali nel senso più alto e nobile della parola, in quanto mirano a ravvivare l'economia di una città o di un territorio», finalizzate a svolgere un'importante funzione didattica, e a «giovare al progresso della scienza, rivelando alla considerazione degli studiosi documenti che prima erano sconosciuti o mal noti». Eppure ciò non sempre avveniva, soprattutto per i criteri a cui in genere quelle stesse mostre erano improntate, e in particolare per la sciagurata sottrazione di opere ai loro legittimi contesti monumentali di appartenenza:

«L'andar raccogliendo oggetti da chiese e da pubbliche collezioni non giova certo ai fini della scienza e non soddisfa le esigenze della coltura in generale. La scienza, infatti, per le sue conclusioni e per il suo progresso, deve disporre di *tutto* il materiale che può essere acquisito agli studi, ma questo materiale non è assolutamente necessario che essa abbia nello stesso tempo sottomano, poiché, una volta che ne abbia presa coscienza, essa può bene ricostituirlo in unità organica mediante una sintesi puramente ideale. [...] Ma schiodare dai vecchi telai le antichissime tavole già insidiate dai tarli, dall'umidità e dal tempo, togliere agli altari i paliotti istoriati, ai cori i loro stalli, alle sagrestie le ricche pianete è una barbarie che non ci stancheremo mai di riprovare e che non dovrebbe essere più permessa per l'avvenire. È così infatti che il più delle volte queste mostre di arte retrospettiva si risolvono in un vero disastro per la conservazione delle opere d'arte esposte e in un aiuto poderoso alla speculazione privata, la quale se ne giova per fare le sue scelte e gli elenchi destinati ad arricchire i musei stranieri pubblici e privati»⁶⁴.

Secondo Colasanti, per ovviare a questo pericolo, a cui comunque la mostra di Chieti si sottraeva sia per la tipologia delle opere esposte (per lo più prodotti di artigianato, sia pure di alto livello), sia per lo scopo a cui era destinata (la rappresentazione delle tradizioni e dei costumi di un territorio poco conosciuto), si sarebbe dovuto proibire di spostare le opere e consentire di esporre soltanto gli oggetti che già si trovavano depositati nelle collezioni private, o in alternativa si sarebbero dovute esporre fotografie e riproduzioni di ciò che non si poteva rimuovere. Il Medioevo abruzzese si era infatti alimentato soprattutto nei cenobi benedettini sparsi su tutto il territorio, da Casauria a Bominaco: qui si era prodotta la grande arte abruzzese, sulla cui descrizione, illustrazione e classificazione il lavoro era ancora tutto da compiere.

Nel novembre del 1905, ancora sulla «Nuova Antologia», la mostra fu recensita da Giovan Battista Guarini, che apriva il suo intervento depre-

cando lo stato miserevole in cui si trovava la chiesa di San Giovanni in Venere, sopraffatta dalle erbacce selvatiche e invasa da animali di ogni specie. Ma per fortuna si trattava di un'eccezione in un panorama ormai dominato dalla riscoperta delle memorie patrie:

«Da tempo le opere d'arte della regione varia e feconda, che alternò, per decine di secoli, l'amore dell'armi e della libertà e dei campi al culto delle "inclite arti a raddolcir la vita", furon recinte di cure amorose. E la cura e lo studio dei monumenti patrii divennero, appunto perché tardivi, ferventi, e agitarono, dalle affermazioni degli studiosi, nella coscienza collettiva, un sentimento di fiera moventesi verso la gloria. Trascurato per secoli, l'Abruzzo artistico cominciò a esser rivelato, come spesso accade in Italia, dagli stranieri, ricercatori "lungo il cimitero – de la fatal penisola" le vestigia storiche e artistiche delle loro razze, un dì dominatrici. L'oblio del De Dominicis e del Salazaro fu rotto dal Millin e dallo Schulz, la cui opera poderosa diede' nascimento a un nugolo di ricerche, brevi ma accurate, degli scrittori locali, all'opera vasta e minuta del Bindi, allo studio profondo e sicuro di Emilio Bertaux, che lumeggia limpidamente, fino alla conquista di Carlo d'Angiò, le origini e lo sviluppo delle terre aprutine»⁶⁵.

Sebbene l'articolo di Guarini si intitolasse *L'arte medievale in Abruzzo*, e a questa l'autore dedicasse diverse pagine di commento, la pittura era del tutto assente dalla discussione, e la spiegazione si dava in una nota al testo: «Non credo necessario parlar della pittura medievale abruzzese, dato lo scarsissimo numero e il non meno scarso valore delle opere a noi pervenute»⁶⁶.

La vivacità degli intellettuali abruzzesi si incanalò ben presto in altre forme di espressione. Nel marzo del 1912 vedeva la luce, per volontà e sotto la direzione di Vincenzo Balzano, un magistrato fervente cultore di storia patria che svolse un ruolo tutt'altro che di secondo piano nella tutela dei monumenti regionali, il primo numero della «Rassegna d'arte degli Abruzzi e del Molise», nata dall'intento di individuare e divulgare i caratteri della produzione artistica regionale:

«La Terra di Abruzzi e di Molise, per quanto ripiena d'insigni monumenti, non ha una sola rivista d'arte che li divulghi e gl'illustri. Produce, in cambio, qualche novello Vasari, che tutto amando attribuire ad artisti di fuori, o non locali insomma, come se questo fosse veramente un paese dove *non nacquero uomini di simile professione*, nega che quei monumenti siano la manifestazione di un'arte regionale. Ed è per ciò, che con la divulgazione di tutte le opere inedite o mal note, con la pubblicazione di nuovi documenti, con lo studio delle tradizioni artistiche locali, e delle derivazioni vicine e lontane, la *Rassegna*, avendo l'approvazione e gli aiuti dei migliori scrittori d'arte regionali, nazionali e stra-

nieri, pazientemente tenterà di rintracciare le linee principali dell'arte indigena, di segnarne i caratteri, le note essenziali, per decidere poi se effettivamente essa abbia mai avuto originalità sua, se si diversifichi da tutte le espressioni d'arte delle altre regioni d'Italia, in modo da potersi costituire in singolare dignità, apparente e reale, donde la ragione stessa della sua storia. Per questo motivo anche, quasi coll'ispirazione dell'auspice, la *Rassegna* ha assunto, per un'impresa degna della sua vita, il motto che si legge entro una curva a forma di cuore graffito su una tegola tombale, rinvenuta a Citta Sant'Angelo: *Mortis historia est ars*. L'arte, istoria dell'anima, è la voce più sonora e certa della gente abruzzese e molisana che ebbe vicinanza anche di loquela, di costumi, d'indole e di origine etnica, e che, vivendo prima divisa da ogni altra del Bel Paese, dovette avere un'arte propria, com'ebbe una storia e un linguaggio particolare»⁶⁷.

Nelle intenzioni del fondatore, la nuova rivista avrebbe dovuto, da un lato, essere utile agli studiosi locali nel fornire materiale di studio e ospitalità, visto che altre riviste spesso non l'avevano loro concessa; dall'altro lato, avrebbe dovuto contribuire a una migliore conservazione dei monumenti, in quanto «mettendo tutto il popolo in grado di godere dell'antica arte, tenendola per la sua più pura gloria, e di comprenderla, porrà i mirabili edifici oggi pericolanti sotto la più efficace tutela delle mutate condizioni della coscienza popolare»⁶⁸. Fin dal primo numero, la «Rassegna d'arte degli Abruzzi e del Molise» accolse infatti numerosi importanti interventi sullo stato di conservazione del patrimonio artistico e architettonico regionale.

Nel marzo del 1913, Balzano pubblicava, proprio in apertura del fascicolo, una lettera indirizzatagli da Ignazio Carlo Gavini, lo studioso al quale si deve la più completa indagine sull'architettura medievale dell'Abruzzo⁶⁹. Gavini, che nel giugno del 1912 aveva presentato, sulla stessa rivista, un elenco di monumenti da salvare dalla rovina imminente, lamentava la situazione disastrosa in cui si trovava il patrimonio della regione, individuando gli effetti del deperimento e richiedendo l'azione sollecita delle amministrazioni locali:

«Chi non conosce i monumenti disseminati per l'Abruzzo non ha mai provato il profondo rammarico delle cose belle che si vedono lentamente scomparire ed il rimpianto di non poterle salvare! L'ultimo viaggio dell'estate scorsa mi rinnovò la impressione dolorosa e fui sul punto di scriverti quasi per un istinto di ribellione e per cercare in te una speranza. Dovremo noi assistere indifferenti a questo fato inesorabile che sembra pesare su una delle regioni d'Italia fra le più ricche di opere d'arte? Potremo nulla noi contro difficoltà di ogni genere che si oppongono alla conservazione del nostro patrimonio artistico? [...] I maggiori mali che minacciano le opere d'arte d'Abruzzo vengono direttamente dal popolo che le possiede e

ne è più a contatto, e naturalmente o non ha visione chiara del valore inestimabile che è nato con lui, o pur avendo la coscienza approssimativa al giusto merito, trascura tutto ciò che il contatto di ogni giorno ha reso indifferente»⁷⁰.

Gavini indicava tre cause principali di rovina dei monumenti: innanzitutto i restauri, che inducevano le popolazioni locali a rimodernare esterni e interni di case, chiese, palazzi, livellando le differenze di stile; in secondo luogo, l'imperversare degli antiquari venuti dalle grandi città della Penisola o anche dall'America per comprare soprattutto opere d'arte medievali trasportabili, allora le più preziose e ricercate sul mercato; un terzo male era costituito poi da un'usanza dei bambini di molte aree della regione, la cosiddetta sassaiuola, consistente nel lanciare una pietra di media grandezza in direzione di una cornice o di una sporgenza qualsiasi di un edificio, di preferenza le cimase delle porte o gli architravi più aggettanti. Alla fine del gioco, del bersaglio non rimaneva che polvere, anzi, ironizzava Gavini, «con tale sistema, il distacco degli affreschi riesce in modo veramente sicuro e non c'è l'incomodo del trasporto in un museo!»⁷¹.

Quel che oggi potrebbe far sorridere, vista anche la precisione tecnica con cui Gavini narra il procedimento della sassaiuola, doveva essere un problema ben grave per lo stato dei monumenti medievali abruzzesi, nonostante non si possa dire che fin dall'inizio del secolo fossero mancate iniziative importanti a livello locale e nazionale⁷². «Sorga finalmente», si augurava Gavini, «una coscienza artistica che ancora non esiste in Abruzzo», e concludeva all'indirizzo di Balzano:

«La tua *Rassegna* può gettare il seme di quell'organizzazione che deve riunire le sparse membra e farne un tutto complesso e grandioso. Il popolo cosciente della sua ricchezza si unisca in un'associazione per la difesa dei monumenti abruzzesi, associazione che abbia il suo centro direttivo in una città e le propaggini quali sentinelle avanzate sparse nei paeselli e su per le vallate del Gran Sasso e sui fianchi della Maiella, dovunque un rudero o un castello o un oratorio ricordano la grande arte degli italiani d'altri tempi. Pensa a quest'idea, fammi tutte le obiezioni possibili, e se credi che il miraggio abbia qualche cosa di attuabile, incomincia quell'opera di diffusione che è possibile solo con la stampa»⁷³.

Gavini conosceva bene il nodo della questione: la mancata conoscenza, pubblica, a stampa, dei monumenti abruzzesi aveva provocato fino a quel momento e ancora provocava un deficit di tutela. Balzano non poteva che dichiararsi d'accordo con lui, ribadendo la più ampia disponibilità della «Rassegna» a studiare le opere abruzzesi, invitando nel contempo gli ispettori ministeriali a un maggiore controllo; a sua volta continuava a

intervenire non solo attraverso le pagine della propria rivista, ma anche partecipando alle attività della Deputazione di Storia Patria e scrivendo sul rinnovato «Buletto». Fu proprio Balzano a pubblicare tra il 1916 ed il 1927 gli *Elenchi* dei monumenti delle province di Teramo, Chieti e L'Aquila, per conto del Ministero della Pubblica Istruzione del Regno, preceduti dalle relative bibliografie, e a sua volta Gavini, che tanto si era battuto per la salvaguardia del patrimonio monumentale, pubblicava tra il 1927 ed il 1928 la grande *Storia dell'architettura in Abruzzo*⁷⁴.

Nei decenni di passaggio dal morente Regno delle Due Sicilie alla nascente Italia unita sotto il governo sabauda, la scoperta e lo studio dell'arte medievale abruzzese avevano dunque proceduto di pari passo, dal punto di vista storiografico, con lo studio dell'arte dell'antico *Regnum Siciliae*, di cui l'Abruzzo era entrato a far parte quale confine settentrionale fin dal periodo normanno. Un lavoro come quello di Angelo Leosini (funzionario del regno borbonico), dal quale si evince che gli storici locali non erano affatto relegati in una condizione intellettuale provinciale; la pubblicazione delle pionieristiche indagini di Heinrich Wilhelm Schulz, nei quali l'Abruzzo era tutt'altro che considerato un territorio rimasto isolato dalle grandi tendenze artistiche della Penisola; le ricerche di Vincenzo Bindi, finalizzate per la prima volta a proporre una classificazione dei monumenti medievali del territorio regionale; la fondazione di numerose riviste, che rappresentarono una straordinaria cassa di risonanza delle indagini che anche in Abruzzo, come ormai in tutta Italia, si svolgevano in questo campo (e che non erano certo limitate soltanto agli eruditi abruzzesi, ma erano aperte agli apporti esterni non meno di altre riviste che videro la luce altrove negli stessi anni): tutti questi fenomeni rientravano a pieno titolo nella più generale rivalutazione del Medioevo europeo. Con gli interventi appena ricordati ci troviamo di fronte alle manifestazioni di un'attenzione per le sopravvivenze artistiche medievali che forse aveva qualche ritardo rispetto a quanto si era fatto in Francia o in Germania o in Inghilterra all'inizio dell'Ottocento, ma che non era né provinciale in sé, né ritardataria rispetto al resto dell'Italia unita⁷⁵.

4. *Émile Bertaux e l'Abruzzo: le innovazioni come importazioni transalpine*

È ora necessario fare un breve passo indietro, fino agli anni a cavallo del secolo, perché è proprio allora che si formarono alcuni dei giudizi critici che a lungo domineranno nella storiografia, soprattutto sulla

pittura duecentesca dell'Abruzzo che qui particolarmente ci interessa. Nell'articolo del 1899 uscito nella «Rassegna abruzzese di storia ed arte» di Piccirilli e Pansa, Bertaux non aveva negato che San Pellegrino a Bominaco avesse potuto vedere all'opera abili maestranze locali in grado di gestire una tradizione aulica originatasi altrove (a Roma, ad esempio), ma questa ipotesi aveva lasciato un'esile traccia nella sua *Art dans l'Italie méridionale*⁷⁶, nella quale, pur indicando il ruolo che la cultura bizantina doveva aver giocato nei confronti dei maestri di Bominaco, ne metteva in luce quasi soltanto i caratteri transalpini.

La pubblicazione del 1903 costituì in effetti un vero e proprio spartiacque nella storiografia su questo tema, codificando in maniera esemplare il passaggio al XX secolo. Bertaux apriva il suo studio dichiarando che i territori ai quali per circa un decennio aveva dedicato le sue indagini erano stati sconosciuti alla storia dell'arte almeno fino alla metà del secolo precedente, e fin qui aveva piena ragione. Due le cause che avrebbero condotto a questa situazione. La prima, inconfutabile, derivava dal fatto che né Napoli né il Regno avevano avuto un loro Giorgio Vasari, e l'unico lavoro che gli si potesse paragonare erano state le *Vite* di Bernardo De Dominici pubblicate alla metà del Settecento, piene di nomi fantasiosi e di fantasiose ricostruzioni di personalità artistiche⁷⁷. La seconda causa, più complessa, si radicava nella storia stessa dell'Italia meridionale: tra il 1860 ed il 1870, cioè negli anni in cui si era realizzata l'unità politica della nazione, le difficoltà dei viaggi si erano accentuate sotto la minaccia del brigantaggio, e anche se il nuovo governo sabaudo aveva avuto ragione degli ultimi briganti e nuove strade erano state costruite, il Sud continuava ancora ad avere una cattiva reputazione sia per gli stranieri che per la maggior parte degli italiani. Due dunque erano le vie da percorrere, secondo Bertaux, per superare questa situazione: da un lato demolire il castello di errori innalzato da De Dominici, dall'altro riscoprire i numerosi monumenti meridionali che si trovavano quasi esiliati lontano dai curiosi e dagli studiosi.

Nella distribuzione della materia oggetto del suo studio, Bertaux collocò l'Abruzzo, insieme con il Molise⁷⁸, tra i «pays de montagne»⁷⁹, e situò la pittura duecentesca abruzzese lungo una scia che gettava le sue radici nell'arte della Montecassino dell'abate Desiderio, tanto che il capitolo nel quale si illustravano le manifestazioni pittoriche dell'Abruzzo dall'XI al XIII secolo aveva per titolo *L'influence de l'école du Mont-Cassin*. Alla domanda se la scuola benedettina di pittura murale,

che verso la fine dell'XI secolo aveva dominato in Campania, si fosse diffusa anche nei monasteri dell'ordine sparsi nel Principato di Salerno e negli Abruzzi, Bertaux rispondeva però in maniera non univoca. Non c'era alcun dubbio, infatti, che i «progressi» conseguiti dai pittori benedettini, sotto la direzione dei mosaicisti greci che Desiderio aveva fatto venire da Costantinopoli tra il 1066 ed il 1071⁸⁰, avessero contribuito allo sviluppo dell'arte nella *Terra sancti Benedicti*, e tali progressi dovettero esser noti anche nei paesi di montagna che a quell'epoca formavano una sorta di provincia dei territori benedettini. Ma vi erano alcune testimonianze abruzzesi che non si potevano definire benedettine: innanzitutto le pitture della chiesa di Santa Maria di Ronzano, nel Teramano, i cui caratteri non potevano essere annoverati nei repertori bizantini e appartenevano all'arte del nord dell'Europa, in particolar modo francese; e poi i due cicli pittorici, imparentati alla lontana con quello di Ronzano, visibili appunto sulle pareti di San Pellegrino a Bominaco e di Santa Maria ad Cryptas a Fossa, i cui artisti avevano dato prova di un'arte che assomigliava più a quel che si faceva al di là delle Alpi che a quella che aveva brillato nell'abbazia di Montecassino:

«La province d'Aquila possède encore deux cycles complets de fresques qui, postérieurs d'un siècle au cycle de Ronzano, ont avec ce dernier une lointaine parenté et restent, comme lui, en dehors des écoles de peinture constituées, pendant le moyen âge, dans l'Italie méridionale et centrale. [...] Les fresques de Bominaco et celles de Fossa ne sont pas l'œuvre de la même main: l'artiste qui a décoré l'église de Santa Maria ad Cryptas se distingue de celui qui a décoré, en 1263, la chapelle de San Pellegrino, par un dessin plus mou, un trait plus gros et plus noir, des couleurs plus plates, des draperies à plis moins nombreux. Mais ces deux artistes, contemporains l'un de l'autre, révèlent d'une même tradition. L'art du Nord, dont ils ont imité les éléments les plus caractéristiques, ils avaient pu le connaître par l'intermédiaire de peintres tels que l'inconnu qui avait décoré, en 1181, l'abside et le transept de Santa Maria de Ronzano, ou que le peintre qui avait signé, en 1237, la fresque de Santa Maria di Cartignano, et qui s'appelait Armanino da Modena. Nés dans les montagnes d'Aquila ou descendus de la plaine lombarde, les peintres de Bominaco et de Fossa ont apporté au pied du Gran Sasso un art qui ressemble bien plutôt à celui qui achevait de s'épanouir au-delà des Alpes qu'à celui qui avait un moment brillé du haut du Mont-Cassin. Depuis les temps des rois normands jusqu'à la conquête de Charles d'Anjou, les Abruzzes, dont les vallons abritaient tant des monastères bénédictins, ont été l'asile ou la patrie d'une série de peintres qui restent aussi éloignés de l'art byzantin que pouvaient l'être des artistes de leur temps, et qui ont ignoré complètement l'œuvre de synthèse accomplie avant eux dans l'iconographie et la technique bénédictine»⁸¹.

Bertaux attribuiva dunque ad artisti stranieri, girovaghi, quel che non gli riusciva di comprendere in termini di tradizione locale o peninsulare. Le novità, gli elementi non bizantini, le deviazioni dalla norma riconosciuta come benedettina, le iconografie ritenute occidentali, tutti questi dati persuadevano lo studioso che a Ronzano, Bominaco e Fossa ci si trovasse di fronte ad artisti forse venuti da lontano, dai territori al di là delle Alpi, in una parola: dalla Francia. Tutto teso a individuare nella produzione artistica dell'Italia meridionale, tanto a lungo dominata dai francesi, l'impronta flagrante degli artisti transalpini, secondo un'ottica della quale già Camille Enlart era stato fervente sostenitore in ambito architettonico⁸², Bertaux cancellava persino le conclusioni alle quali lui stesso era giunto soltanto pochi anni prima, quando aveva lavorato fianco a fianco con gli eruditi abruzzesi.

In ogni modo, l'inserimento da parte di Bertaux delle pitture di Bominaco e Fossa nella sua pubblicazione del 1903 dovè dare visibilità a questi temi, anche se non si può dire che le sue idee fossero recepite all'esterno della regione. Dopo il 1903, infatti, se ne trova qualche cenno soprattutto in interventi di carattere locale, non senza però la sensazione di un ritorno indietro rispetto ai risultati già conseguiti alla fine del secolo precedente. Nel 1906, ad esempio, riprendendo ipotesi già note, Arturo Jahn Rusconi dedicava alle pitture di Fossa alcune pagine dall'avvio poetico (a volte sembra quasi che chi si accingesse a descrivere un monumento medievale abruzzese non potesse fare a meno di ricrearne attraverso le parole lo straordinario contesto paesaggistico e di illustrarne l'incanto), nelle quali riproponeva ancora una volta una datazione al XII secolo:

«Questa specie di bibbia figurata per i rozzi contadini di Fossa di tanti secoli fa non poteva alzar la sua voce verso più pure idealità artistiche, verso più complete e più complesse rappresentazioni. Il rozzo maestro che tentava di esprimere graficamente le grandi concezioni bibliche aveva a lottare contro le difficoltà tecniche che lo impacciavano e lo ostacolavano in ogni volo di fantasia. Come nelle origini dell'arte egli doveva ricorrere agli artifici più ingenui, a rappresentare ad esempio l'occhio visto di profilo come fosse visto di faccia, a segnare il colore della carnagione con una macchia rotonda sulle guance, a marcare le pieghe delle vesti con righe uniformi e calligrafiche. [...] Intanto l'impulso affermatosi in Santa Maria ad Cryptas doveva continuare qua e là attraverso l'Abruzzo, e lasciare tracce non fuggevoli di questo risveglio artistico. Poco più che un secolo dopo gli affreschi di Fossa, nella chiesa di San Pellegrino a Bominaco si doveva riprendere con arte più matura la tradizione iniziata in Fossa. Le rap-

presentazioni di San Pellegrino, pur affermando un'abilità tecnica migliore e maggiore, trassero forma e concetti dagli affreschi di Santa Maria ad Cryptas. Questi e quelli sono legati insieme da un parentela assai stretta e vengono a formare un gruppo di monumenti pittorici medioevali incomparabilmente prezioso. Accanto agli affreschi di Sant'Angelo in Formis presso Capua, a quelli di San Pietro in Grado presso Pisa e i cicli più antichi di Assisi, sono da ricordare gli affreschi di Fossa e di Bominaco, i quali rappresentano un'altra pagina del Medioevo artistico d'Italia, l'affermazione di un'altra scuola pittorica, che per essere stata tanto a lungo ignorata non è men degna del più grande interesse»⁸³.

Ritornano in queste osservazioni i medesimi concetti espressi da Bertaux nel 1899, ma, nonostante nel 1903 lo stesso Bertaux avesse posto i cicli pittorici di Bominaco e Fossa più o meno alla stessa altezza cronologica, si avanzava nuovamente l'idea di una forte anteriorità delle pitture di Fossa rispetto a quelle di Bominaco, tanto doveva risultare forte la differenza di stile tra i due cicli. E nello stesso momento in cui si esaltava la preziosità delle pitture di Fossa, si insisteva anche sulla loro «rozzezza», sul loro «rozzo maestro», e sul fatto che fossero destinate a dei fruitori contadini. Nel 1910, Vincenzo Balzano riprendeva a sua volta l'idea di Bertaux che tra i due cicli pittorici di Bominaco e Fossa si scorgesse una lontana parentela, ma non poteva fare a meno di datarli a un secolo di distanza l'uno dall'altro, convinto dell'esistenza di una scuola di pittori abruzzesi che avrebbe lavorato nella regione tra XII e XIII secolo, lasciando sparse un po' ovunque nel territorio le tracce della sua attività⁸⁴.

Una consapevole accoglienza delle opinioni di Bertaux si coglie in effetti soltanto piuttosto tardi fuori dall'Abruzzo, e soprattutto da parte di studiosi che probabilmente non videro di persona le pitture abruzzesi, ma che furono in grado di fornirne un quadro sintetico proprio a partire da quanto ne era stato scritto dallo studioso francese nel primo Novecento. Nelle loro pubblicazioni di carattere generale, sia Raimond van Marle nel 1923 che Pietro Toesca nel 1927, ad esempio, si rifecero abbastanza fedelmente a quanto già proposto da Bertaux: il primo, aggiungendo il dato nuovo di un «ricordo» dei mosaici siciliani⁸⁵, un concetto formulato per la prima volta in relazione a queste opere; il secondo, coniano per le pitture di Ronzano, Fossa e Bominaco la rapida definizione di «dipinti di fattura ordinaria, a contorni e a scarso modellato [che] accennano a influssi gotici francesi»⁸⁶. Con Toesca mutava, comunque, anche se solo temporaneamente, la posizione storiografica nei confronti dell'Abruzzo. Se Bertaux aveva insistito sull'i-

solamento geografico della regione montuosa, ma vi aveva riconosciuto operanti elementi di provenienza eterogenea, Toesca dichiarava che gli Abruzzi non sarebbero stati affatto isolati, ma «anzi aperti ad ogni influenza» e «dove ebbero attività più continua, insistettero nei caratteri e nei temi appresi di fuori», ma «riadattati a sé, quasi restii a modificarli e a svilupparne altri»⁸⁷.

Il peso e l'influsso che le opinioni di Bertaux hanno esercitato sulla storiografia italiana ed europea del Novecento, avente per oggetto l'arte medievale dell'Italia meridionale, non sono mai stati indagati nella loro complessità, ma quelle opinioni hanno senz'altro svolto un ruolo rilevante, condizionando la maggior parte delle ricerche che nel corso del secolo scorso si sono susseguite sull'Abruzzo, e sul Sud in generale, e questo anche quando il debito nei confronti di Bertaux non è stato dichiarato. L'organizzazione della materia nella pubblicazione del 1903, e l'inserimento di ogni frammento pittorico o scultoreo, e di ogni architettura, in un impianto predeterminato nel quale ogni opera d'arte medievale eseguita in Italia meridionale potesse prendere il suo giusto posto, in una struttura nella quale tutto si teneva in reciprochi rapporti di prestito, scambio o dipendenza, costituirono un punto di riferimento costante per la storiografia novecentesca, e anche quando non si è stati più d'accordo con l'ipotesi benedettina da cui Bertaux muoveva, e talvolta addirittura la si è demonizzata o ridicolizzata, si è continuato ad accettare il suo punto di vista senza più individuarne le origini e i moventi ideologici. E ciò ha funzionato paradossalmente proprio in quei casi in cui le pitture o le sculture meridionali sono state percepite come sfuggenti alla struttura di fondo costruita dallo studioso, suscitando interrogativi sulla loro collocazione.

Nell'evenienza in cui le opere d'arte eseguite nel Sud prima della conquista angioina non corrispondessero pienamente alla diffusione del verbo cassinese, queste, infatti, erano state invariabilmente attribuite da Bertaux ad artisti nordici, francesi, transalpini. Prima ancora che Carlo I d'Angiò facesse il suo ingresso da dominatore nel Regno di Napoli, l'arte d'Oltralpe doveva aver fatto sentire forte la sua voce, immettendo le proprie novità, allogene o esogene che dir si voglia, in un contesto nel quale, almeno dal 1066, aveva dominato la grande tradizione benedettina, con tutto il suo portato di bizantinismo. Questa posizione critica aveva implicato, di conseguenza, che tutto ciò che non fosse benedettino dovesse di necessità esser stato importato, nella maggior parte dei casi dalla Francia. L'Abruzzo si era così venuto configurando

come una sorta di terra di frontiera, o meglio una vera e propria terra di conquista, e la parte più originale e meno catalogabile della produzione figurativa di questo territorio non sarebbe stata altro che il frutto di un'importazione nobile e straniera.

Isolata però questa proposta di Bertaux dal suo contesto culturale d'origine e applicata agli studi novecenteschi sull'Abruzzo quasi come una certezza acquisita (da ipotesi di lavoro che era in origine), l'idea che tutto quel che non si riuscisse a spiegare come prodotto locale fosse stato dipinto da un artista straniero transalpino si è da molto tempo fatta strada nella storia dell'arte dell'Abruzzo, trasformandosi in un canone di interpretazione non meno invasivo di quei concetti di popolare, popolaresco o periferico, che domineranno a loro volta buona parte della storiografia che negli ultimi decenni del Novecento si è trovata ad affrontare questi argomenti. Secondo una linea interpretativa a lungo presente negli studi sull'arte medievale abruzzese, quel che non si è riusciti a spiegare come autoctono, campagnolo, montanaro non poteva che essere del tutto estraneo a un'arte eseguita in territori di montagna. E ancora abitualmente preferiamo assegnare al genio gotico di artisti transalpini viaggiatori quel che già a Bertaux non sembrò né locale, né popolare, e neanche bizantino o benedettino, a dispetto di ciò che emerge dall'osservazione autoptica delle pitture abruzzesi e dalla loro comparazione formale con opere contemporanee realizzate non lontano dagli attuali confini regionali.

5. Il primo Novecento: vecchie e nuove ipotesi benedettine

All'inizio degli anni Trenta del Novecento, Gerardo Rasetti, un medico condotto nato nel 1880 a Loreto Aprutino e appassionato studioso di temi benedettini⁸⁸, decise che era giunto il momento di ritornare sulle ipotesi di Bertaux relative alla diffusione dei modi figurativi cassinesi. Dalle sue prime pubblicazioni in occasione del quattordicesimo centenario della fondazione di Montecassino (529-1929) fino al testo sui calendari dipinti abruzzesi del 1941, Rasetti non nutrì mai dubbi sull'esistenza di un'arte benedettina, e scopo delle sue ricerche fu la dimostrazione non solo del ruolo fondamentale svolto dai benedettini in campo artistico, ma anche e soprattutto del successo che quella cultura pittorica aveva goduto in Abruzzo. I suoi studi sui temi iconografici della pittura medievale abruzzese trovarono infatti proprio nell'interpretazione benedettina una chia-

ve di lettura privilegiata. Si veda a questo proposito la prefazione al suo lavoro sull'iconografia del giudizio finale, redatta nel settembre del 1933:

«Lo studio complessivo [del giudizio finale] può servire non solo a darci una idea di quanto l'Abruzzo ha contribuito all'evoluzione artistica di un tema speciale, ma anche ad inquadrare la nostra arte sullo sfondo della pittura occidentale e dell'arte benedettina in particolare. Le pitture della Cappella di San Vincenzo al Volturno si continuano a Reichenau, l'arte di Reichenau si ricollega con Sant'Angelo in Formis, le pitture di Fossa discendono in linea diretta da Sant'Angelo in Formis. Si parla di arte carolingia, arte degli Ottoni, dell'abate Desiderio e dell'abate Suger, benissimo; ma questi nomi non rappresentano che tappe cronologiche e topografiche nell'evoluzione della stessa arte. L'ordine benedettino conservò l'anima dell'idea romana e la conservò miracolosamente viva nei suoi monasteri come lampada votiva anche senza alimento, sottratta alla brutalità dei barbari e difesa da ogni contaminazione che non arrivasse alle radici dell'arte occidentale»⁸⁹.

Rasetti assunse in effetti una posizione critica molto originale, che da un lato recuperava l'ipotesi benedettina formulata da Bertaux, dall'altro la modificava dall'interno, eliminando il peso dell'apporto bizantino e mettendo in primo piano gli elementi occidentali:

«Nell'oscuro periodo compreso tra il secolo VIII e l'XI se la fiammella della tradizione costruttiva antica ha potuto mantenersi accesa, se l'arte occidentale ha potuto seguire a vivere come arte autonoma e indipendente, se quando l'arte orientale straripò in Europa pure non arrivò a sommergerci, se infine è stato possibile il grande ed originale periodo di rifiorimento dell'XI e XII secolo, ciò si deve alla continuità di tradizione, di direzione e di studio che ha permesso di mantenere ininterrotta la lunga catena. Questa continuità è stata solo possibile per azione dell'ordine benedettino»⁹⁰.

L'arte benedettina aveva costituito, secondo Rasetti, un baluardo contro il propagare della cultura bizantina in Europa, e aveva difeso «lo spirito occidentale ed il realismo italiano» dall'avanzata di un linguaggio isterilito che «con lo sfarzo esteriore mal dissimulava il vuoto»⁹¹. L'arte abruzzese, pertanto, non era altro che una propaggine della produzione cassinese, una sorta di dialetto derivato dalla lingua madre parlata a Montecassino, scevro da qualsiasi influsso bizantino⁹². Ritorna evidentemente in Rasetti il fenomeno tutto provinciale dell'ammirazione a senso obbligato per la produzione artistica della propria patria, a cui si accompagna anche il convincimento di una specificità peculiare dell'Abruzzo («tra le poche regioni d'Italia [...] che possiede un'arte

tipicamente regionale e limitata nettamente nel tempo»⁹³. Si tratta di elementi già presenti nella fase di riscoperta del patrimonio locale attuata dagli eruditi di fine Ottocento, ma che qui ricompaiono riletti attraverso il filtro dell'interpretazione benedettina.

La cronologia proposta dallo studioso per le pitture di San Pellegrino a Bominaco ignora peraltro le conclusioni a cui era già pervenuto Bertaux. Rasetti, infatti, pur apprezzando l'attività di quest'ultimo, non riusciva a dividerne tutti gli assunti, tanto che, nella prefazione al volume del 1935 sull'iconografia del giudizio finale, dichiarava di aver affrontato quell'argomento proprio per protestare contro l'atteggiamento degli studiosi stranieri:

«Che il Bertaux – il quale con fine intuito d'arte pur scrisse delle cose nostre – nell'osservare le belle pitture di Santa Maria di Ronzano, meravigliato di non trovare qualcosa di simile in alcuna regione viciniera, Marche, Umbria, Lazio e Puglia, le attribuisca ad un artista francese girovago passi pure. Siamo abituati allo *chauvinisme* artistico degli stranieri per meravigliarcene. Ma quando quest'errore viene consacrato in un monumento di italianità quale l'Enciclopedia Italiana, è troppo. Le pitture di Fossa e quelle di Ronzano sono della stessa epoca, della stessa scuola, ed in qualche parte forse della stessa mano. [...] La parentela tra le pitture di Fossa e quelle di Bominaco, i legami di ispirazione e di scuola tra questi due ampi cicli di pittura non sfuggirono all'acuta vista del Bertaux, il quale avrebbe visto più e meglio nell'arte nostra se non fosse stato ossessionato dall'idea di ritrovare regine di Francia ed artisti girovaghi francesi nelle pitture di Ronzano. A mente sgombra di preconcetti avrebbe assegnato una più giusta data alle pitture di Fossa, e avrebbe ritrovato la stessa aria di famiglia nelle pitture di Ronzano»⁹⁴.

Ora, è vero che in pieno Novecento Rasetti si pone come l'ultimo epigono degli eruditi ottocenteschi innamorati della propria regione⁹⁵, ma non c'è dubbio che le sue parole, seppur così retoriche e persino arrabbiate, mettano in luce un aspetto del metodo di Bertaux più sopra già sottolineato, e cioè che Bertaux aveva cercato e creduto di trovare la Francia in Italia, aveva cercato gli artisti francesi venuti a lavorare per i committenti italiani: facili da trovarsi in una breve fase del periodo angioino⁹⁶, ma non altrettanto nell'Abruzzo di XII e di primo XIII secolo. A suo modo Rasetti aveva visto giusto, ma la sua critica, di fatto così marginale e isolata, rimase senza alcuna eco sia sulla breve che sulla lunga durata.

Soltanto qualche anno dopo, in un contesto culturale ormai molto diverso rispetto agli esordi degli studi sul patrimonio medievale abruzzese, e di certo su un piano molto meno ristretto di quello in cui ope-

rava Rasetti, il discorso si riapriva con altre prospettive. Nel 1939, infatti, Enzo Carli pubblicava un lungo saggio sulle pitture di Bominaco⁹⁷, prendendo spunto dai restauri, curati dalla Regia Soprintendenza dell'Arte Medioevale e Moderna degli Abruzzi e del Molise, a cui le pitture erano state appena sottoposte. Il lavoro nasceva dal proposito di ridefinire criticamente la nozione di arte benedettina, e soprattutto quella di «pittura benedettina», sulla quale molto si era scritto in quei decenni. Carli era consapevole dei rischi e delle difficoltà che potevano insorgere rispetto all'esigenza di chiarire in cosa concretamente consistesse lo stile benedettino, dal momento che nessuno era riuscito fino a quel momento a darne una definizione univoca. Ma era anche convinto che esistesse «un particolare atteggiamento culturale», riconoscibile come «benedettino», che aveva esercitato il suo influsso su buona parte della produzione pittorica italiana dall'XI al XIII secolo, creando «un tono comune» a tutte quelle opere che abitualmente si definivano «benedettine», fossero esse state o meno prodotte, commissionate o realizzate in contesti benedettini.

Forte degli studi monografici e specialistici che si erano addensati intorno a un tema così arduo da afferrare, Carli suggeriva una definizione di «arte benedettina» che potesse porsi come definizione critica valida sia per ciò che era già stato classificato come benedettino, sia per le pitture che sarebbero state oggetto di studi futuri, individuando nell'eclettismo la principale chiave interpretativa di questa produzione artistica, un eclettismo che gettava le sue radici nella grande e duratura tradizione culturale dell'ordine, ma anche negli scopi religiosi e morali che l'ordine stesso si era prefisso fin dal suo nascere. L'arte prodotta dai e per i benedettini aveva infatti avuto innanzitutto una finalità comunicativa basata sulla volontà di rendere chiari e comprensibili i principi morali che i benedettini si erano proposti di diffondere nel mondo.

Nella ricerca dei caratteri ai quali spettasse nella maniera più consona possibile la definizione di «stile benedettino», e prescindendo quasi del tutto dai dati formali, Carli riconosceva nel tono della narrazione il primo e più tangibile elemento di distinzione di quello stile, al quale si era accompagnata una costante semplificazione delle iconografie e delle composizioni, al fine di rendere sempre più efficace l'illustrazione dei concetti che si intendevano presentare ai fedeli. Questo atteggiamento aveva condotto i benedettini a «una pittura volgarizzatrice per eccellenza», nella quale la tradizione cassinese non era

mai venuta meno, ma nella quale, nel corso del Duecento, si era manifestata la volontà di accogliere temi (soprattutto iconografici) provenienti da altri contesti, non necessariamente connotabili come bizantini. Carli riteneva quindi di poter inserire le pitture di San Pellegrino a Bominaco all'interno della sfera dell'arte benedettina, allargando in più direzioni il raggio di azione individuato dagli studiosi che avevano usato quel concetto.

Destinata a essere sommersa dalle critiche di lì a non moltissimo tempo⁹⁸, la teoria sull'esistenza di uno «stile benedettino», sia che lo si circoscrivesse cronologicamente e geograficamente all'ambiente cassinese di XI secolo, sia che lo si protraesse fino al XIII secolo e a territori fino ad allora esenti dall'applicazione di quella teoria, aveva ormai fatto il suo corso. Malgrado l'ipotesi di Carli costituisse uno degli ultimi tentativi di tenere in vita un'idea nata in origine dalla legittima esigenza di classificare, per gruppi convenzionali, materiali mai o raramente studiati, l'articolo del 1939 costituisce uno dei cardini della vicenda storiografica riguardante l'arte medievale abruzzese.

Proprio l'intento dichiarato di correggere le opinioni di Bertaux, che «ebbe il torto di basare i suoi giudizi esclusivamente sull'esame iconografico delle singole scene», e che ancora a torto avrebbe associato le pitture di Bominaco a quelle di Fossa, indusse peraltro Carli a riprendere in esame i caratteri formali delle pitture di San Pellegrino, non senza una ben riconoscibile matrice storiografica, che mi pare si debba individuare negli studi di Pietro Toesca. Non può infatti essere soltanto un caso se anche a Bominaco, secondo Carli, avrebbero lavorato tre diversi pittori, proprio come nella decorazione murale della cripta di Anagni studiata da Toesca all'inizio del secolo, e nel quale Toesca aveva appunto distinto l'opera di tre artisti.

La divisione del lavoro tra i tre maestri avrebbe seguito un andamento piuttosto regolare: il primo avrebbe realizzato le pitture della controfacciata, delle zone basse delle pareti laterali e della scala presbiteriale, quindi la parte più ampia della decorazione, tra cui tutte le storie della passione di Cristo; il secondo, le pitture delle volte delle due prime campate (tranne l'*Ultima cena*, che sarebbe stata realizzata dal primo maestro), ovvero le storie dell'infanzia di Cristo e quelle di san Pellegrino; il terzo invece il calendario e le due serie di profeti dipinte nella stessa campata. A tale suddivisione degli spazi e dei soggetti iconografici corrisponderebbero distinzioni stilistiche. Il cosiddetto Maestro della Passione, ad esempio, manifesta un legame più forte con la tradizione

locale, in quanto non solo «ritardatario», ma anche del tutto «immune da cadenze gotiche»: «predilige le linee rette, gli angoli decisi ed una sicura maniera di contornare le figure con un segno scuro, assai marcato, che ne riassume e ne salda la composizione. Queste campeggiano – non senza una certa grandiosità – con le loro toppe di colori tenui ed uniti, con le loro teste assai grandi, dai lineamenti robustamente segnati con pochi tratti neri su chiaro o espressi in decisi profili, nei riquadri loro assegnati e dai quali è sbandito ogni elemento ornamentale ed ogni richiamo paesistico ed architettonico».

Il Maestro dell'Infanzia apparirebbe sensibilmente diverso, sia per un più stretto rapporto con l'arte benedettina, evidente nelle ricche architetture e nei paesaggi fantasiosi che fanno da sfondo ai suoi riquadri, sia per l'accoglimento di motivi iconografici e stilistici settentrionali: «lo stile di questo secondo maestro si distingue [...] per l'allungamento delle figure, che si fanno tortili e sinuose, quasi prive d'ossatura (una delle più caratteristiche è la femmina di destra nel Bagno del Bambino), per il prevalere delle linee curve, per i contorni sottili e molli anche nei volti, dove quasi sempre vengono evitate le posizioni frontali e soprattutto i profili, per le mani fragili dalle fini dita incurvate e per il tipico modo di colorire, ad ombre diffuse ed a riflessi quasi cangianti».

Il terzo dei maestri, definito Miniaturista non solo per le fonti di carattere miniatorio alle quali avrebbe attinto per il calendario dipinto, ma anche perché i suoi modi sarebbero più da miniatore che da pittore abituato agli spazi della pittura murale, metterebbe in luce alcuni elementi «come le manieristiche risoluzioni dei panneggi, i volti dai pomelli timbrati di rosso, le piccole mani tondeggianti [...] e soprattutto un modo di dipingere con tonalità piuttosto dense e con un caratteristico sovrapporre veli di colore, ombre, strisce e sfumature allo scopo di conseguire un certo effetto plastico»⁹⁹.

L'assunto da cui Carli partiva lo induceva inoltre a distinguere nell'area aquilana due diverse tendenze, delle quali, di contro a quella più nobile rappresentata da Bominaco, le pitture di Santa Maria *ad Cryptas* a Fossa, messe a confronto con il Maestro della Passione attivo a San Pellegrino, risultavano il prodotto di una linea tutta locale e «paesana», paragonabile addirittura alle stoviglie di coccio: «nel loro primitivismo riconquistato attraverso un continuo processo di corruzione di modi più colti che li fa apparire quasi senza tempo (com'è dell'arte popolare di tutti i luoghi e di tutte le epoche), e non molto dissimili

dalle pitture con cui ancor oggi i contadini del Mezzogiorno sogliono decorare i carri campestri, le arche e le rustiche stoviglie di terraglia»¹⁰⁰.

L'equazione sito montano/isolamento territoriale/isolamento culturale si presentava così con la forza di un'evidenza geografica, e l'apporto dal centro verso la presunta periferia non era interpretato come il risultato di un'apertura della periferia stessa verso il centro, ma come di un suo tangibile e immutabile ritardo. Non solo: riemergeva ancora una volta nelle parole di Carli, ma era già comparso in certi eruditi di tardo Ottocento, anche il concetto di «rozzezza» associato a quello di «popolare» in relazione all'arte abruzzese, in quanto prodotto di una società di contadini e pastori.

6. *Il secondo Novecento: processi di periferizzazione storiografica*

Un presunto ritardo nella riscoperta e nello studio del patrimonio medievale abruzzese è stato spesso al centro delle riflessioni storiografiche della seconda metà del Novecento. Si legga, per esempio, quanto scriveva Ettore Paratore nel 1967, negli atti del *Primo convegno nazionale sulla cultura abruzzese*¹⁰¹, in un saggio ricco di suggestive evocazioni, nel quale, analizzando il rapporto che gli intellettuali locali avevano intrattenuto con la propria tradizione culturale e suggerendo le motivazioni del ritardo con cui giudicava si fossero avviati gli studi regionali, osservava che il riaccendersi dell'interesse dell'Abruzzo verso se stesso e la rinascita degli studi patri avessero coinciso con l'esplosione del fenomeno Gabriele D'Annunzio:

«Se l'Abruzzo si rivelò agli Abruzzesi e poi, attraverso il successo delle opere del poeta, all'Italia e direi al mondo, questo è stato merito innegabile di Gabriele D'Annunzio. *Terra vergine* e le *Novelle della Pescara* al principio e poi il *Trionfo della morte* e *La figlia di Iorio*, che piacquero a tutto il mondo, hanno proposto definitivamente lo studio delle tradizioni d'Abruzzo. E naturalmente l'hanno proposto in una maniera strettamente collegata con le angolazioni sentimentali, spirituali, ideologiche con cui il D'Annunzio le veniva presentando, sì che in fondo e spessissimo proprio attraverso l'opera del D'Annunzio ha preso corpo la visione di un Abruzzo barbarico, primitivo, di un Abruzzo in cui si scatenavano gli istinti più cupi e più fondi dell'animale uomo, sì da farci smarrire talvolta la visione precisa dell'innegabile sanità delle migliori tradizioni della regione».

Eppure, se era a D'Annunzio che andava riconosciuto il merito d'aver rivelato l'Abruzzo agli abruzzesi e al mondo, era invece da una forte

reazione al dannunzianesimo che sarebbero nate «le premesse del bisogno di risalire alle fonti dei valori tradizionali [...]. Da allora, e solo da allora sono cominciate le attività di ricerca del passato abruzzese». E a chi sottolineava la condizione periferica dell'Abruzzo, Paratore rispondeva che le stesse montagne, che spesso hanno costituito il principale pregiudizio interpretativo delle manifestazioni culturali abruzzesi, non avevano mai rappresentato un ostacolo, ma un tramite e un percorso attraversabili:

«Si è mai riflettuto al fatto che [...] le manifestazioni di cultura e d'attività economica si sono sviluppate lungo la dorsale appenninica, che le migrazioni di popoli che si sono immessi in Abruzzo sono sempre avvenute (anche in età preistorica) attraverso le montagne più alte, che i centri maggiori, L'Aquila e prima Sulmona, sono sempre sorti in zona montana, che persino le imprese belliche più notevoli realizzate nella regione (si pensi alle battaglie di Tagliacozzo, dell'Aquila, di Antrodoco) hanno avuto sempre a teatro le zone montane?».

Quanto allo studio del patrimonio artistico della regione, a questo riguardo lo stato d'animo dello studioso si mostrava rassegnato:

«Dobbiamo quindi accennare a quella che fra le discipline importanti per l'approfondimento della storia della regione costituisce la Cenerentola a paragone del folklore e della dialettologia: la storia dell'arte. La nostra regione dovrebbe essere considerata tra quelle da portare in primo piano nella vita artistica nazionale. È invece quella dell'arte abruzzese ancora una storia quasi ignorata, salvo per ciò che concerne la ceramica. Questa, specie nella sua massima e durevole manifestazione, quella di Castelli, è stata oggetto di studi profondi, cui ha contribuito, per merito del Moccia, anche l'Istituto di Studi Abruzzesi; ma tutta la grande arte abruzzese del Medio Evo attende ancora di essere profondamente studiata. Gli affreschi restaurati di recente ad Atri hanno trovato la fortuna di essere studiati a fondo. Ma altri centri chi li conosce, chi li approfondisce in Italia? Chi conosce per esempio Bominaco? E sono centri di un'importanza incalcolabile».

Le parole di Paratore sono molto significative, perché rappresentano una sorta di specchio delle opinioni di quel periodo sulla situazione della storiografia abruzzese, e proprio per questo necessitano di qualche ulteriore riflessione. Se indubbiamente è vero che è a D'Annunzio che si deve attribuire la diffusione di una certa visione delle terre abruzzesi e della loro storia, è invece innegabile che la riscoperta delle memorie patrie regionali si colloca, come si è visto più sopra, qualche decennio

prima del fenomeno D'Annunzio, in un clima culturale già post-unitario. La riscoperta ottocentesca dell'arte medievale abruzzese da parte degli abruzzesi, ma anche da parte degli studiosi non locali, non ha in verità nulla da invidiare a ciò che negli stessi anni avveniva in altre regioni dell'Italia ormai unita. D'altronde sarebbe improprio pretendere che si sviluppasse in Abruzzo una forma di autocoscienza regionale dal punto di vista storico-artistico ancor prima che in Italia si fosse sviluppata una vera e propria storia dell'arte intesa come disciplina autonoma, con un proprio statuto epistemologico. Nello stigmatizzare il ritardo nella riscoperta dell'arte medievale abruzzese, se davvero tale è da considerarsi, non si deve dimenticare che poche regioni dell'Italia, intese in senso amministrativo, potevano vantare prima della seconda metà dell'Ottocento una storia dell'arte degna di questo nome, e ciò vale soprattutto per l'arte medievale.

In ogni caso fu proprio nel corso degli anni Sessanta che dopo decenni di silenzio si riapriva il discorso critico sulle pitture di Bominaco, anche se talora soltanto attraverso rapide citazioni, di un rigo o neanche. Se ne trova ad esempio un accenno nel volume di Ferdinando Bologna sulla pittura delle origini, dove si chiamano in causa una prima volta le pitture di Bominaco e Fossa nell'ambito della produzione derivata dalla diffusione in Italia meridionale dei modi cassinesi, così come essi si erano manifestati negli affreschi di Sant'Angelo in Formis (di quella maniera ormai «isterilita» si osserverebbe un «tenue riflesso» mediato attraverso le pitture campane di Foroclaudio), e una seconda volta nel contesto della produzione meridionale dell'ultimo trentennio del secolo, ormai aggiornata in direzione gotica¹⁰².

Nel 1969, Guglielmo Matthiae pubblicava la prima complessiva trattazione della pittura medievale in Abruzzo, nella quale, malgrado i buoni propositi dell'approccio (in linea in effetti con quanto scritto da Paratore, bisogna eliminare, sosteneva lo studioso, «il vecchio luogo comune di un Abruzzo chiuso ad ogni influsso esterno per l'ostacolo opposto dalle sue alte montagne e per la tenacia conservatrice e tradizionalista dei suoi abitanti»¹⁰³), si continuò a tacciare la pittura dell'Abruzzo di un'impronta artigianale, derivata dalla costante ricerca di una concretezza popolare e da uno stretto rapporto «con la realtà quotidiana dei fedeli e con i loro problemi immediati», e frutto delle condizioni geografiche del territorio, che «non ebbe mai dei grandi maestri innovatori, ma piuttosto artisti operanti per ragioni ambientali alla maniera artigiana».

Tali opinioni si riverberarono *ipso facto* su San Pellegrino a Bominaco, così come su Santa Maria *ad Cryptas* a Fossa. Sulla scia di Carli, delle cui proposte rifiutava soltanto l'ipotesi benedettina, convinto che una regione montuosa non potesse produrre che una pittura provinciale, Matthiae individuò nei maestri di San Pellegrino (tre, proprio come Carli, ma con un'accentuazione delle connotazioni negative di ciascuno di loro) altre caratteristiche: il Maestro della Passione «sovrappone i diversi piani in una forma quasi aberrante che provoca nell'equilibrio compositivo tradizionale [...] una disorganizzazione della tessitura consueta»; quello dell'Infanzia, rispetto alla «spregiudicata spavalderia paesana» dell'altro, «nobilita» la narrazione «quasi con i titoli di una nobiltà paesana un poco pretenziosa»; il terzo sa rendere bene «la vivacità popolare del gesto». Nelle pitture di Fossa osservò una «degradazione in senso artigianale e corrente dei modi aulici», definizioni che molto probabilmente non avrebbe usato se quelle pitture non si fossero trovate in un territorio montuoso.

Si tratta di un'interpretazione che godrà di una certa fortuna, dal momento che la troviamo riproposta da più studiosi. Valentino Pace, ad esempio, a cui, nel secondo Novecento, va il merito di una vera e propria riscoperta dell'arte abruzzese, scrisse che la pittura medievale dell'Abruzzo «mostra una 'disponibilità iconografica' che reagisce liberamente all'eventuale vincolo delle situazioni esterne (come logico d'altronde in un ambiente che non corrispondeva di certo a quelli di più profonda cultura teologica cui tali normative competevano con ben altro rigore) e che ecletticamente ammette interferenze tematiche»¹⁰⁴, e che «anche nei casi più significativi per qualità – a Pianella, a Bominaco, a Santa Maria di Ronzano – è per lo più attardata sui tempi d'origine dei modelli presi in considerazione, [... rivelando] una religiosità strutturata su requisiti devozionali e culturali popolareggianti, non certo frutto di una cultura aulica»¹⁰⁵. A sua volta, Otto Lehmann-Brockhaus affermava nuovamente l'uguaglianza società agricola/ committenza locale (paesana)/ rappresentazione figurativa fresca e immediata:

«Die Malerei der Abruzzen ist eklektisch und von verschiedenen Kunstrichtungen inspiriert. Trotzdem kommt es zu einem lokalen Stil mit typischen Merkmalen. Die der Bibel und der Legenden entnommen Szenen werden ohne Überhöhungen als etwas Natürliches betrachtet, und ihr Inhalt wird mit einfachen Formen verständlich gemacht. Die göttliche Welt ist im Bannkreis der menschlichen Erfahrung angesiedelt. Daraus resultiert eine ungebrochene Treuerzigkeit und eine sich aus vielen Einzelbeobachtungen speisende natürliche Frische der Schilderung»¹⁰⁶.

Come qualche volta accade nelle nostre discipline, le strade della storia dell'arte seguono itinerari distinti da quelli della storia, e il processo di periferizzazione che ha interessato in particolare la pittura abruzzese del Duecento, riconoscibile soprattutto a partire dal Secondo Dopoguerra, non sembra aver avuto connessioni, se non del tutto indirette o quanto meno non dichiarate, con lo sviluppo dei cosiddetti studi regionali. Questi ultimi, che la storiografia fa rientrare da tempo sotto l'etichetta più generale di storia locale, nascevano sulla spinta di istanze (fondate in parte su presupposti ideologici di radice marxista), volte ad analizzare programmaticamente i fatti anche dal punto di vista delle classi popolari e subalterne, delle periferie, dei contesti geografici e sociali estranei ai poteri dominanti¹⁰⁷. L'etichetta di periferico, di popolare e di montuoso (quasi come se possa esistere una vera distinzione tra un'arte di montagna e una di pianura) sembra invece che sia stata applicata alla pittura abruzzese duecentesca, compresa San Pellegrino, in maniera del tutto autonoma da quella linea storiografica, privilegiando un'interpretazione dei fatti pittorici derivata da gerarchie di valore puramente estetiche: il bello, il nuovo, il moderno, nelle città; il brutto, il rozzo, il paesano, il popolare, il dilettantesco, nelle aree collocate topograficamente a qualche centinaio o a un migliaio di metri sul livello del mare. Anche a voler prescindere dalle questioni di metodo che questa lettura porrebbe, il dato di fatto ineludibile è invece che l'Abruzzo nel Medioevo fu tutt'altro che un territorio periferico¹⁰⁸.

È proprio la situazione geografica dell'Abruzzo a impedire l'applicazione di una interpretazione riduttiva della montagna abruzzese, perché nel caso dell'Abruzzo «sono quasi inservibili le tradizionali categorie che fin qui hanno governato la riflessione storiografica relativa al Mediterraneo, e sono difficilmente applicabili senza correttivi anche quelle valide per il complesso del nostro Mezzogiorno». La montagna in Abruzzo ha costituito e costituisce «la ragione profonda della vita regionale¹⁰⁹. La dialettica tra le diverse componenti prima di tutto geografiche e nel contempo economiche del territorio abruzzese non c'è dubbio che abbia segnato la storia dell'Abruzzo e continui a segnarla soprattutto in tempi recenti¹¹⁰, ma è proprio su tali contraddizioni che si è costruito il mito novecentesco che ha svolto un ruolo di non poco conto nell'interpretazione dei fatti artistici della regione¹¹¹.

Per quanto riguarda invece la storiografia dell'ultimo decennio del secolo, la lontana tesi di Bertaux sulla presenza di un'impronta gotica e occidentale nella pittura del Duecento abruzzese è stata indirizzata, per quanto riguarda San Pellegrino, in direzione sveva, con la premessa che

l'Abruzzo «matura nel corso del Medioevo una *facies* artistica caratterizzata dall'elaborazione – spesso vivace e talora originale – di spunti, apporti e scambi con altre aree, specie limitrofe, secondo un asse che privilegia la direzione S-N piuttosto che O-E»¹¹². Anzi, mentre tra XI e XII secolo «la direttrice privilegiata punta verso Montecassino e verso l'area campana», dal XIII al XIV «questa direttrice continua ad essere vivace, ma se ne apre un'altra: quella che punta al nord, verso Assisi e verso tutto l'arco umbro-marchigiano». Un dato tra tutti è apparso incontrovertibile in questa lettura: «gli assi portanti» della produzione pittorica abruzzese, «almeno fino a tutto il '300, eludono in maniera costante la città e la cultura di Roma»¹¹³. Conseguenza di ciò sarebbe che le pitture duecentesche abruzzesi evidenziano persistenze cassinesi e meridionali (l'ipotesi era stata avanzata da Carli in relazione al cosiddetto Maestro dell'Infanzia di Bominaco), aperture umbre (spoletine, nella linea suggerita da Matthiae), ma nessun legame con l'area romana.

Negli ultimi due decenni, oltre alla voce su Bominaco nell'*Enciclopedia dell'arte medievale*, nella quale si riassumono le posizioni critiche fino a quella data¹¹⁴, è apparso un studio di Jérôme Baschet sull'iconografia delle pitture di San Pellegrino¹¹⁵, nel quale partendo dal significato simbolico delle immagini, si è proposto di riconoscere nella chiesa un luogo di preghiera per i monaci dove le messe si celebravano lungo tutto l'anno, come attesterebbe la presenza del calendario liturgico dipinto sulle pareti, ma anche un luogo usato per particolari atti liturgici, in particolar modo di tipo penitenziale¹¹⁶.

Dopo le incursioni di Bertaux e quelle di Lehmann Brockhaus¹¹⁷, le sculture che nel corso del Medioevo avevano decorato le chiese abruzzesi sono state invece fatte oggetto di un'approfondita trattazione monografica all'inizio di questo secolo¹¹⁸, e lo stesso può dirsi per le ricerche sull'architettura monastica della regione¹¹⁹, ma mancano ancora studi che approfondiscano l'intreccio tra le arti, con un approccio alla topografia dei monumenti nel quale l'architettura, la pittura e la scultura, soprattutto quella pensata con finalità liturgiche, siano considerate e valutate come aspetti concomitanti di un progetto unitario.

NOTE

¹ Sulla definizione toponomastica di «Abruzzo» e sulla storia dell'area geografica che nel corso dei secoli ha corrisposto a questa espressione: A. L. ANTINORI, *Raccolta di memorie storiche delle tre provincie degli Abruzzi [...]*, IV, in Napoli, presso Giuseppe Campo,

MDCCLXXXII, pp. 434-456, e nota 2; N. F. FARAGLIA, *Saggio di corografia abruzzese medioevale*, in «Archivio storico per le province napoletane», XVI (1891), pp. 140-156, 428-452, 645-660, 717-742 (riedito in IDEM, *I miei studi sulle cose abruzzesi*, Lanciano 1983, pp. 165-237; R. COLAPIETRA, *Abruzzo. Un profilo storico*, Lanciano 1977; A. LEPRE, *Sulle radici storiche delle regioni del Mezzogiorno*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli», XXVII, n. s. XV (1984-1985), pp. 123-134; R. COLAPIETRA, *Abruzzo Citeriore – Abruzzo Ulteriore – Molise*, in *Storia del Mezzogiorno. VI. Le Province del Mezzogiorno*, a cura di G. Galasso e R. Romeo, Napoli 1986, pp. 17 ss.; L. PELLEGRINI, *Abruzzo medioevale. Un itinerario storico attraverso la documentazione*, Altavilla Silentina 1988; A. CLEMENTI, *Le terre del confine settentrionale*, in *Storia del Mezzogiorno. II. 1. Il Medioevo*, a cura di G. GALASSO e R. ROMEO, Napoli 1988, pp. 15-81; IDEM, *La formazione del confine settentrionale del Regno di Sicilia al tempo dei primi Angioini*, in *Celestino V e i suoi tempi: realtà spirituale e realtà politica*, Atti del 4° convegno storico internazionale (L'Aquila, 26-27 agosto 1989), a cura di W. CAPEZZALI, L'Aquila 1990 (Convegno Celestiniani, 4), pp. 55-70; G. BRANCACCIO, *Geografia, cartografia e storia del Mezzogiorno*, Napoli 1991; V. FLORIDI, *La formazione della regione abruzzese e il suo assetto territoriale tra il tardo periodo imperiale e il XII secolo*, in *L'Abruzzo nel Medioevo*, a cura di U. RUSSO e E. TIBONI, Chieti 2003, pp. 13-24; *Il confine nel tempo*, Atti del convegno (Ancarano, 22-24 maggio 2000), a cura di R. RICCI e A. ANSELMI, L'Aquila 2005. Per la storia medievale del territorio: L. FELLER, *Les Abruzzes médiévales. Territoire, économie et société en Italie centrale du IX^e au XII^e siècle*, Roma, 1998. Di grande modernità e apertura metodologica è l'introduzione di S. Boesch Gajano al primo volume di una raccolta di saggi dal titolo *Civiltà medioevale negli Abruzzi* (I. *Storia e storiografia*, a cura di S. BOESCH GAJANO; II. *Testimonianze*, a cura di M. R. BERARDI), L'Aquila 1990: nelle sue pagine sono affrontate le principali questioni che una regione come l'Abruzzo pone a chi intenda studiarla, dal problema dei confini a quello della costruzione storica di una realtà regionale, dalla denominazione alle relazioni con i territori posti al di là di quei confini. Va detto che tutto quel che la studiosa scrive sul problema di definire i confini dell'Abruzzo, la sua cultura e la sua storia, potrebbe costituire l'avvio di qualsiasi saggio che si accinga a studiare aspetti, anche puramente storico-artistici, della cultura abruzzese. Dello stesso volume, ai fini di questo discorso, segnalo gli interventi di M. DEL TREPPO, *Medioevo e Mezzogiorno. Appunti per un bilancio storiografico, proposte per un'interpretazione* (già pubblicato nel 1987 e condizionato dalla situazione di quegli anni), ivi, pp. 19-53; e U. VIGNUZZI, *Abruzzi vs Abruzzo: la formazione di una regione nella storia sociopolitica, culturale e linguistica*, ivi, pp. 417-428. Sul ruolo dell'Aquila: A. CLEMENTI, *Storia dell'Aquila dalle origini alla prima guerra mondiale*, Roma-Bari 1998; M. R. BERARDI, *I monti d'oro. Identità urbana e conflitti territoriali nella storia dell'Aquila medioevale*, Napoli 2005. Si veda poi F. F. GALLO, *Terre d'Abruzzi. Identità molteplici e produzione agiografica*, in *Italia sacra. Le raccolte di vite dei santi e l'invenzione delle regioni (secc. XV-XVIII)*, a cura di T. CALIÒ, M. DURANTI e R. MICHETTI, Roma 2014 (Studi e ricerche, 31), pp. 315-338.

² Per una sintesi su questi temi: V. LUCHERINI, *L'arte del Medioevo abruzzese tra Ottocento e Novecento: una scoperta straniera, una riscoperta locale*, in *La via degli Abruzzi e le arti nel Medioevo (secc. XIII-XV)*, a cura di C. PASQUALETTI, L'Aquila 2014, pp. 17-26.

³ Sulla figura di Schulz e le sue relazioni con gli ambienti intellettuali italiani: L. ZIGARELLI, *Un carteggio inedito di Heinrich Wilhelm Schulz*, in *La storiografia pugliese nella seconda metà dell'Ottocento*, a cura di R. GIURA LONGO e G. DE GENNARO, Bari 2002, pp. 231-330; EADEM, *La Biblioteca del Viaggiatore. Materiali per una biografia intellettuale di Heinrich Wilhelm Schulz*, in *Tempi e forme dell'arte. Miscellanea di studi offerti a Pina Belli D'Elia*, a cura di L. DEROSA e C. GELAO, Foggia 2011, pp. 403-410.

⁴ Il resoconto del viaggio in Abruzzo si legge nella prefazione che lo studioso redasse nel 1847 in vista della pubblicazione del suo lavoro: *Einleitung des Verfassers* (1847), in H. W. SCHULZ, *Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, herausgegeben von Ferdinand VON QUAST, 4 voll., Eigentum von Wilhelm K. H. Schulz, Dresden 1860, pp. 1-16. L'incontro con Carl von Rumohr (1785-1842), autore delle *Italienische Forschungen* (edite tra il 1827 ed

il 1831), era avvenuto in Toscana nel 1832, come lo stesso Schulz narra nella sua prefazione. Sul rapporto tra Schulz e Rumohr, e sul ruolo che questo incontro svolse nelle decisioni prese da Schulz all'indomani del suo arrivo in Italia: V. LUCHERINI, *Esplorazione del territorio, critica delle fonti, riproduzione dei monumenti: il medioevo meridionale secondo Heinrich Wilhelm Schulz (1832-1842)*, in *Medioevo: l'Europa delle cattedrali*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 19-23 Settembre 2006), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano 2007, pp. 537-553. La bibliografia su Rumohr è molto ampia: si veda almeno J. VON SCHLOSSER, *Carl Friedrich von Rumohr als Begründer der neueren Kunstforschung*, in C. F. VON RUMOHR, *Italienische Forschungen*, Frankfurt a. M. 1920 (traduzione italiana di M. BACCI, *Il fondatore della nuova indagine artistica. Carl Friedrich von Rumohr*, in «Paragone. Arte», 297 (1974), pp. 3-24; 1975, 299, pp. 3-18).

⁵ Schulz aveva individuato nell'opera di Bernardo De Dominici e nelle sue falsificazioni (letterariamente illustrate nelle sue *Vite dei pittori, scultori e architetti napoletani*, pubblicate a Napoli nel 1742) una sorta di nemico intellettuale da combattere innanzitutto sul piano del metodo. A parte la scelta inedita dell'area geografica, la critica delle fonti testuali e l'indagine storica sui documenti di archivio costituirono l'elemento di maggiore modernità del lavoro di Schulz, punti di forza del quale furono anche i disegni e i grafici fatti realizzare in vista di una pubblicazione che non vide mai la luce secondo i progetti originari del suo ideatore.

⁶ Sull'attività di Hallmann e Cavallari in relazione al progetto di Schulz: V. LUCHERINI, *Esplorazione del territorio...*, cit. Sulla figura di Cavallari: G. CIANCIOLO, *Francesco Saverio Cavallari (1810-1896): architetto senza frontiere tra Sicilia, Germania e Messico*, Palermo 2007.

⁷ Su von Quast e il ruolo da lui svolto nella politica di tutela: D. KARG, *Karl Friedrich Schinkel und Ferdinand von Quast: die Anfänge der staatliche Denkmalpflege in Brandenburg-Preussen*, in *Zeit schichten, erkennen und erhalten. Denkmalpflege in Deutschland. 100 Jahre Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler von Georg Dehio*, catalogo della mostra (Dresda, 2005), München 2005, pp. 242-247. Si veda anche J. KOHTE, *Ferdinand von Quast (1807-1877), Konservator der Kunstdenkmäler des preussischen Staates. Eine Würdigung seines Lebenswerkes*, in «Deutsche Kunst und Denkmalpflege», XXXV (1977), pp. 114-138. Sul progetto di inventariazione: F. BUCH, *Ferdinand von Quast und die Inventarisierung in Preussen*, in *Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich*, Berlin 1981, pp. 361-382; EADEM, *Studien zur preussischen Denkmalpflege am Beispiel konservatorischer Arbeiten Ferdinand von Quasts*, Worms 1990.

⁸ H. W. SCHULZ, *Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien...*, cit., pp. 78-79.

⁹ O. LEHMANN-BROCKHAUS, *Gli stranieri negli Abruzzi e nel Molise durante il Sette-Ottocento*, in *Viaggiatori europei negli Abruzzi e Molise nel XVIII e XIX sec.*, Atti del convegno di studi (Teramo-Giulianova, 19-20 settembre 1974), Teramo 1975, pp. 15-48; I. DI IORIO, *Nota storica sul viaggio in generale e sui viaggiatori inglesi in Abruzzo in particolare*, in E. LEAR, *Viaggio attraverso l'Abruzzo pittoresco (Illustrated Excursions in Italy)*, London MDCCCXLVI), Sulmona 1988, pp. XI-XIX; *Viaggiatori francesi in Abruzzo. Ottocento e Novecento*, testi introduttivi di G. A. BERTOZZI e G. DOTOLI, cura e traduzione di M.-J. HOYET, Chieti 1989; *Il viaggiatore meravigliato. Italiani in Italia (1714-1996)*, a cura di L. CLERICI, Milano 1999; *Grand Tour. Adeliges Reisen und europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*, Akten der internationalen Kolloquien in der Villa Vigoni 1999 und im Deutschen Historischen Institut (Paris 2000), a cura di R. BABEL e W. PARAVICINI, Ostfildern 2005; K. R. CRAVEN, *Excursions in the Abruzzi and Northern Provinces of Naples*, 2 voll., London 1837, fornisce soprattutto descrizioni paesaggistiche e di costume. Non un viaggiatore ma uno studioso, e con finalità già specialistiche, fu invece Aubin-Louis Millin, che tra il 1812 ed il 1813 attraverso buona parte dell'Italia meridionale: *Viaggi e coscienza patrimoniale. Aubin-Louis Millin (1759-1818) tra Francia e Italia*, a cura di A. M. D'ACHILLE, A. IACOBINI, M. PRETI-HAMARD, M. RIGHETTI, G. TOSCANO, Roma 2011; A. M. D'ACHILLE, A. IACOBINI, G. TOSCANO, *Il viaggio disegnato. Aubin-Louis Millin nell'Italia di Napoleone 1811-1813*, Roma 2012; C. HURLEY, *Aubin-Louis Millin's Antiquités Nationales*, Turnhout 2013.

¹⁰ G. B. MICHELETTI, *Sant'Angelo d'Ocre descritto e illustrato*, Napoli 1829, p. 13.

¹¹ Sulla Commissione e sulle attività dei suoi membri: A. G. PEZZI, *Tutela e restauro in Abruzzo dall'Unità alla Seconda guerra mondiale (1860-1940)*, Roma 2005. Per gli studi ottocenteschi sul patrimonio abruzzese: D. V. FUCINESE, *Arte e archeologia in Abruzzo. Bibliografia*, Roma 1978; IDEM, *Storiografia e restauro architettonico in Abruzzo*, Roma 1991 (Storia, Architettura, Saggi, 10).

¹² A. LEOSINI, *Monumenti storici artistici della città di Aquila e suoi contorni colle notizie de' pittori scultori architetti ed altri artefici che vi fiorirono*, L'Aquila 1848; C. Pasqualetti, *I Monumenti storici artistici della città di Aquila e suoi contorni di Angelo Leosini. Verso un'edizione commentata*, in *Architettura e identità locali*, a cura di E. BURNS e M. MUSSOLINI, Firenze 2013, pp. 571-586.

¹³ C. MINIERI RICCIO, *Biblioteca storico-topografica degli Abruzzi*, Napoli 1862, p. 138.

¹⁴ A. LEOSINI, *Monumenti storici artistici...*, cit., *Avvertenza*, p. 7.

¹⁵ Di recente pubblicato: G. G. ALFERI, *Istoria sacra delle cose più notabili della città dell'Aquila*, a cura di G. SIMONE, L'Aquila 2012 (*Monumenta Civitatis Aquilæ*. Testi letterari e storiografici, 14). Il testo, tramandato dal codice Bibl. Vat. ms Barb. Lat. 4539, si data al 1590.

¹⁶ Su Antinori (L'Aquila, 1704-1778), vescovo di Lanciano, e poi di Matera e Acerenza: I. ZICÀRI, *Antinori, Anton Ludovico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, III, Roma 1961, pp. 458-460; *Studi per il bicentenario della morte di A. L. Antinori*, Atti del convegno di studi antinoriani pubblicati dalla Deputazione Abruzzese di Storia Patria, L'Aquila 1979; *Regesto delle fonti archivistiche degli Annali antinoriani (vol. III-XVII)*, a cura di A. CLEMENTI e M. R. BERARDI, L'Aquila 1989. Antinori fu corrispondente di Ludovico Antonio Muratori dall'Abruzzo e gli si deve buona parte del volume VI delle *Antiquitates* di Muratori (L. A. MURATORI, *Antiquitates Italicae Medii Aevii [...]*, *Tomus Sextus*, Mediolani, ex typographia Societatis Palatinae in Regia Curia, MDCCXLII, coll. 483-1036). Alla Biblioteca Provinciale dell'Aquila "Salvatore Tommasi" si custodiscono 51 volumi manoscritti di Antinori: i tomi 1-24 costituiscono gli *Annali degli Abruzzi*; i tomi 25-42 la *Corografia storica degli Abruzzi*; i tomi 43-47 sono una raccolta di iscrizioni; e i tomi 48-51 una raccolta di varia.

¹⁷ A. LEOSINI, *Monumenti storici artistici...*, cit., *Avvertenza*, p. 7.

¹⁸ Ivi, p. 270.

¹⁹ J.-J. BOURASSÉ, *Archéologie chrétienne, ou précis de l'histoire des monuments religieux du Moyen Âge*, Tours 1841.

²⁰ X. BARRAL I ALTET, *Les étapes de la recherche au XIX^e siècle et les personnalités*, in *Naissance des arts chrétiens. Atlas des monuments paléochrétiens de la France*, Paris 1991, pp. 348-367.

²¹ Ciò non implicò che il volume di Leosini avesse un séguito nello studio dei monumenti medievali della regione: se si pensa alle pagine che A. SIGNORINI, *La Diocesi di Aquila descritta ed illustrata*, Aquila 1868, dedicò a Bominaco e Fossa nella sua descrizione della diocesi dell'Aquila, cioè soltanto una rapida sintesi di alcune notizie storiche che potevano riguardare quei due siti e nessun accenno alle pitture (tranne che qualche parola sul *Giudizio finale* di Fossa), si comprende bene come i tempi non fossero ancora maturi per uno studio puntuale delle manifestazioni artistiche di questi territori.

²² C. MINIERI RICCIO, *Biblioteca storico-topografica degli Abruzzi composta sulla propria collezione*, Napoli 1862.

²³ D. V. FUCINESE, *Arte e archeologia in Abruzzo...*, cit., p. XIV.

²⁴ La prima *Bibliografia artistica dell'Abruzzo*, redatta da C. Gradara Pesci, apparve con questo titolo nel 1927 a Roma, come ristampa di un lavoro pubblicato già nel 1921 sul «Bollettino del bibliofilo», pp. 93-108, con un titolo forse più pertinente all'argomento trattato: *L'arte in Abruzzo. Indice descrittivo e bibliografico degli oggetti sparsi per gli Abruzzi*. Si trattava infatti di un elenco dei monumenti che avevano subito danni nel terremoto del 13 gennaio 1915, per alcuni dei quali l'autrice forniva indicazioni bibliografiche. La prima vera bibliografia artistica della regione deve invece considerarsi quella pubblicata da Umberto Chierici nel 1947, all'indomani della fine della Seconda guerra mondiale: il *Saggio*

di bibliografia per la storia delle arti figurative in Abruzzo. Il lavoro più completo è comunque senz'altro quello compiuto da Damiano Venanzio Fucinese (*supra*, nota 11), che non solo ha raccolto un materiale imponente (quasi cinquemila titoli), ma ha tracciato anche una sintetica quanto efficace e documentata storia delle bibliografie abruzzesi che si erano succedute fino a quel momento.

²⁵ «Consacrò tutta la sua attività ad illustrare la regione natia e a raccogliere autografi ed opere d'arte. Viaggiò in Inghilterra, Belgio, Olanda, Germania e Svizzera. Ebbe incarichi dal Ministero della Pubblica Istruzione e fu inviato a Parigi nel 1885 per lo studio in quella biblioteca nazionale del *Chronicon casauriense*, e in Germania nel 1890 per lo studio dei frammenti e delle opere di oreficeria esistenti nei musei tedeschi»: R. AURINI, *Dizionario biografico della gente d'Abruzzo*, Teramo 1958, III, p. 232.

²⁶ G. SALVATORI, *L'Esposizione Nazionale di Belle Arti a Napoli nel 1877: echi di critica nella stampa periodica intorno alle arti applicate*, in *Gioacchino di Marzo e la critica d'arte nell'Ottocento in Italia*, a cura di S. LA BARBERA, Bagheria (Palermo) 2004, pp. 142-156.

²⁷ *La coltura artistica delle Provincie Meridionali d'Italia dal IV al XVIII secolo: ricordi del Prof. Vincenzo Bindi*, Napoli 1878, Prefazione.

²⁸ B. TOSCANO, *La fortuna della pittura umbra e il silenzio sui primitivi*, in «Paragone», 193 (1966), pp. 3-32, in part. p. 6.

²⁹ V. BINDI, *La coltura artistica...*, cit., pp. 60-61.

³⁰ *Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi. Studi di Vincenzo Bindi con prefazione di Ferdinando Gregorovius. Opera corredata da note e documenti inediti illustrata da venticinque tavole in fototipia ed incisione de' monumenti e delle opere d'arte e da disegni originali di Gonsalvo Carelli, Filippo Palizzi, Valerico Laccetti, Francesco Paolo Michetti, Raffello Pagliaccetti, T. Patini, Gennaio della Monica, Costantino Barbella, Pietro Piccirilli, P. Celomme, L. de Laurentis*, Napoli 1889. L'opera era dedicata al re Umberto I. Quando licenziò il lavoro, Bindi era preside dell'Istituto Pietro della Vigna di Capua.

³¹ Del suo interesse per l'Abruzzo testimoniano le pagine dedicate a questo territorio nei volumi delle *Wanderjahre in Italien*, Leipzig 1870-1877. Su Gregorovius: *Ferdinand Gregorovius und Italien. Eine kritische Würdigung*, a cura di A. ESCH e J. PETERSEN, Tübingen 1993; T. SCAMARDI, *Ferdinand Gregorovius e la salvaguardia dei beni artistici e della memoria storica nell'Italia postunitaria*, in *Arte, cultura, società nell'Ottocento meridionale. Studi per i 25 anni di fondazione del Centro Ricerche di Storia Religiosa in Puglia*, a cura di D. DONOFRIO DEL VECCHIO, Bari 2013, pp. 414-438.

³² «La storia generale dell'Abruzzo non è scritta ancora, imperocché l'opera meritevole di lode di Antonio Ludovico Antinori intitolata *Raccolta di memorie storiche delle tre provincie degli Abruzzi* (Napoli, 1781-1783, vol. 4 in 4°) non corrisponde più a' bisogni della moderna istoriografia. Lo stesso si dica di altri libri, che del resto non mancano di pregi, come sono le *Historiae Marsorum* di Muzio Febonio (Napoli 1678) e la *Reggia Marsicana* di Pietro Antonio Corsignani vescovo di Venosa (Napoli 1738). Lo scrittore, che guidato dal metodo critico ed inoltre fornito di ampia dottrina, gettò più luce sulle vicende dell'Abruzzo nell'età di mezzo, fu don Antonio Fatteschi, compilatore delle *Memorie storico-diplomatiche riguardanti la serie de' Duchi di Spoleto* (Camerino, 1801), opera di somma importanza, perché tutta fondata sugli istrumenti del cartario di Farfa. Chi d'altronde ora volesse accingersi alla lodevole impresa di tessere di nuovo la storia dell'Abruzzo, troverebbe, non ostante la deplorabile perdita di tanti archivi, un ricco materiale già bello e pronto. Dal secolo XVI a questa parte i dotti abruzzesi, storici, antiquarii, topografi, spinti dall'amor patrio, coltivarono le memorie native, raccogliendo carte diplomatiche, iscrizioni, medaglie, disaminando monumenti di ogni specie, formando musei provinciali e comunali, e finalmente componendo innumerevoli monografie, sicché non avvi comune che non possenga un suo proprio o più storici patrii. Di tali scritti non pochi sono messi a stampa, mentre la maggior parte rimane tuttora sepolta nelle cartacee catacombe delle biblioteche»: F. GREGOROVIVUS, *Prefazione* a V. BINDI, *Monumenti storici...*, cit., p. XXVI.

³³ Ivi.

³⁴ J. L. A. HUILLARD-BREHOLLES, *Recherches sur les monuments et l'histoire des Normands et de la maison de Souabe dans l'Italie méridionale publiée par les soins de M. le Duc de Luynes. Dessins par Victor Baltard*, Paris 1844.

³⁵ D. SALAZARO, *Studi sui monumenti dell'Italia meridionale dal IV al XIII secolo*, 2 voll., Napoli 1871-1877; L. SPECIALE, *Il discorso di Demetrio Salazarò "Sulla coltura artistica dell'Italia meridionale dal IV al XIII secolo", e una nota a margine*, in *Interventi sulla "questione meridionale"*, a cura di F. ABBATE, Roma 2005, pp. 411-420.

³⁶ V. BINDI, *Monumenti storici...*, cit., pp. XXX-XXXI.

³⁷ Concetti analoghi Ferdinand Gregorovius aveva espresso in altri suoi scritti: «Se la nobile terra dell'Abruzzo merita ogni cura da parte degl'indagatori della storia naturale e politica, essa da non molto risveglia lo interesse del mondo civile anche per la sorprendente dovizia de' suoi monumenti d'arte. E ne dirò poche parole. Ciò che della vita de' popoli antichi a' posteri si tramanda, sono le opere monumentali e le lettere. [...] Già sotto il dominio de' Longobardi le città dell'Abruzzo si abbellirono di chiese e di cenobii benedettini, delle quali fabbriche alcune sorsero su i ruderi di templi pagani, come, per esempio, San Giovanni in Venere presso Lanciano. La più rinomata abbazia abruzzese poi fu quella di San Clemente di Casauria, innalzata l'anno 871 da Ludovico II imperatore in un'isola del fiume Pescara. Egli ed altri imperatori in appresso la dotarono di amplissimi privilegi e beni in modo che questo cenobio imperiale poté gareggiare d'importanza con quello di Farfa. La passione di fabbricare basiliche e conventi, ornati di pitture e di opere di scultura, non venne mai meno nell'Abruzzo. Ne fanno fede le cattedrali e le basiliche di Teramo, di Chieti, di Sulmona, di Aquila, di Atri, di Santa Maria a mare, di San Flaviano, San Giovanni in Venere, San Clemente in Vomano, Sant'Angelo in Pianella, San Pelino di Corfinio e tante altre. [...] La cultura delle arti abruzzesi sarebbe da considerarsi quale parte di quella dell'Italia meridionale, avendo dessa, in ispecie nel Medioevo, facilmente pigliato i suoi maggiori impulsi dalla Campania, e anzitutto da Montecassino. La storia monumentale dell'arte dell'Italia meridionale manca tuttora, ovvero essa si trova ancora in uno stato embrionale»: F. GREGOROVIVS, *Viaggio in Abruzzo* (1871), Avezzano 1982 (estratto da *Passeggiate per l'Italia*, II, Roma 1907), pp. 43-64; pp. 60-61.

³⁸ V. BINDI, *Monumenti storici...*, cit., p. XXXIV.

³⁹ Alcuni degli errori commessi da Bindi erano stati già rilevati dagli studiosi contemporanei. Giacinto Pannella scrisse sul «Bollettino» una recensione del volume piena di elogi nella prima parte («ma fino a ieri mancava l'opera che ci raccogliesse tanti tesori d'arte e gli additasse all'occhio avido e curioso del forestiero»), molto critica nella seconda («molti dei nostri amici da varie parti degli Abruzzi ci scrivono che l'A. è qua e là caduto in qualche anacronismo, che ha tenuto per autentici diplomi apocrifi, che ha omessi o leggermente illustrati non pochi interessantissimi monumenti, e che non è stato sempre esatto nel determinare le ubicazioni e nel mantenere l'integrità delle epigrafi da lui riprodotte. Tutto questo è vero; e noi potremmo aggiungere che in tutto il volume non v'è molto ordine e proporzione di parti fra loro e che, anche fra le tavole, ve ne sono alcune non ben riuscite e non punto esatte ne' particolari»): G. PANNELLA, recensione in «Bollettino della Società di Storia Patria Anton Ludovico Antinori», I (1889), pp. 206-210, in part. p. 209.

⁴⁰ Sul quale si veda F. SRICCHIA SANTORO, *Introduzione*, in B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, edizione commentata a cura di F. SRICCHIA SANTORO e A. ZEZZA, Napoli 2003, pp. IX-XLIII.

⁴¹ Il volume di testo è accompagnato da un volume di tavole, che costituisce un esempio della concezione che Bindi aveva della storia dei monumenti abruzzesi. Egli stesso si vanta, nella sua prefazione al lettore, delle 225 tavole di cui questo secondo volume era costituito, sottolineando che in esse erano comprese sia fotografie che incisioni. Le fotografie erano state a loro volta riprodotte in fototipia, venendo così a definire un insieme di immagini piuttosto eterogeneo, dove accanto a riproduzioni grafiche dei monumenti apparivano anche foto di fiere che si erano tenute alle porte degli edifici di culto, e poi contadini, animali, paesaggi pittoreschi, il tutto ben lontano sia dai disegni che Victor Baltard aveva eseguito per il Duca di Luynes, sia dai rilievi precisi e scientifici fatti fare da Schulz ad Anton Hallmann e a Saverio Cavallari.

⁴² La Commissione conservatrice aquilana dei Monumenti ed Oggetti d'Arte e d'Antichità si convocò per la prima volta l'8 febbraio del 1877: la componevano personaggi che avevano già fatto parte della precedente Commissione per la Conservazione dei Monumenti Artistici dell'Aquila (il prefetto Giulio Capponi, Michele Bonanni, Giulio Dragonetti e Angelo Leosini), a cui si unirono altri otto membri di nomina governativa e provinciale, tra i quali l'archeologo Antonio De Nino. «La pluralità di temi e località geografiche di cui la Commissione si interessa è favorita da varie circostanze: in primo luogo, dalla competenza in materia d'arte di alcuni suoi membri (Leosini e De Nino su tutti); in secondo, dalla presenza fin dall'inizio di sottocommissioni nei centri di Avezzano, Sulmona e Cittaducale; infine, dall'aver prontamente caldeggiato al Ministero la nomina di ispettori nei vari circondari»: A. G. PEZZI, *Tutela e restauro...*, cit., p. 21 e note corrispondenti. Si rinvia al volume di Pezzi anche per una documentata ricostruzione delle attività di tutela che ebbero luogo in Abruzzo nella seconda metà dell'Ottocento: vi si evince come non vi fosse alcun ritardo dell'Abruzzo in materia di tutela dei monumenti, in quanto la regione disponeva di studiosi di primo piano e usufruì di tutte le possibilità che la nuova legislazione post-unitaria poté fornirle.

⁴³ Per il contesto in cui queste riviste videro la luce: C. DE MATTEIS, *Élite e circuiti culturali*, in *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. L'Abruzzo*, a cura di M. COSTANTINI e C. FELICE, Torino 2000, pp. 631-653.

⁴⁴ W. CAPEZZALI, *Cent'anni di Bollettino - Bollettino (1889-1989)*, in «Bollettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria», numero speciale del centenario, 1993, pp. 5-53, in part. pp. 9-10. Le parole di Casti furono pronunciate durante il discorso inaugurale della società.

⁴⁵ Sul clima culturale di questo periodo: U. DANTE, *Abruzzo*, in *Storia del Mezzogiorno. XV. I. Regioni e province nell'Unità d'Italia*, a cura di G. Galasso e R. Romeo, Napoli 1990, pp. 15-96; pp. 50-51.

⁴⁶ Di Celidonio, studioso di argomenti storici e agiografici, va ricordato soprattutto il lavoro sulla diocesi di Valva e Sulmona in cui, con l'ausilio di un ampio numero di documenti per lo più inediti contenuti negli archivi episcopali della regione, ricostruiva un'importante fetta di storia, fornendoci, ad esempio, notizie fondamentali sul monastero di Bominaco e sui rapporti che i monaci intrattenevano con la diocesi: G. CELIDONIO, *La diocesi di Valva e Sulmona*, 4 voll., Casalbordino 1909-1912; recensione di G. ALBARELLI, in «Bollettino della Società di Storia Patria Anton Ludovico Antinori negli Abruzzi», XXI (1909), pp. 339-341. Su Antonio De Nino: E. MATTIOCCO, G. PAPPONETTI, *Memoria e scrittura. Antonio De Nino (1833-1907). Mostra documentaria nell'80° della morte*, Sulmona 1987; A. GHISSETTI GIAVARINA, *Antonio De Nino e i monumenti abruzzesi*, in *Identità e stile. Monumenti, città, restauri tra Ottocento e Novecento*, a cura di M. CIVITA e C. VARAGNOLI, Roma 2000, pp. 149-156; A. G. PEZZI, *Tutela e restauro...*, cit., pp. 39-43.

⁴⁷ Sulla sua attività: E. PARATORE, *La figura e l'opera di Giovanni Pansa*, in «Bollettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria», 69 (1979), pp. XV-XX; R. COLAPIETRA, *Le idee di Giovanni Pansa sulla storia*, ivi, pp. 67-109; F. M. PARENTI, *Origine e sviluppo della vocazione archeologica di Giovanni Pansa*, ivi, pp. 119-123; W. CAPEZZALI, *Cent'anni di Bollettino...*, cit., pp. 25-29, che illustra l'ambiente intellettuale in cui lo studioso operò per gran parte della sua vita, non senza contrasti con la Società di Storia Patria dalla quale si allontanò senza spiegazioni nel 1911, vuoi per la decisione di eliminare l'antichità classica, vuoi per dissapori sorti con alcuni dei membri dirigenti. Per la bibliografia dei suoi scritti: G. PICCIRILLI, *Saggio di una bibliografia degli scritti di Giovanni Pansa*, in *Convegno storico abruzzese-molisano*, Roma 1933, II, pp. 485-494.

⁴⁸ Dopo il violento terremoto che colpì l'Abruzzo il 13 gennaio 1915, «la sua alta figura compariva dappertutto, come ammonimento ai timidi perché non tardasse l'opera di salvamento delle belle cose d'arte, travolte sotto la rovina delle chiese e dei castelli. La stagione rigidissima, i nemi di neve, i disagi quotidiani, nulla lo arrestava e noi guardavamo a lui come ad una guida fedele, che ci indicava la via più sicura per scoprire e salvare»: F. HERMANIN, *Pietro Piccirilli*, in «Bollettino d'Arte», VI (1921), pp. 291-292. Il terremoto

fu devastante. In quell'occasione Antonio Muñoz, soprintendente di Roma e responsabile anche della provincia dell'Aquila, organizzò subito una squadra d'emergenza per la verifica dei danni. Si tenga conto che già nei fascicoli 2-4 del «Bollettino d'Arte» di quello stesso 1915 si pubblicava una dettagliata relazione su *I danni all'arte nei paesi battuti dal terremoto del 13 gennaio 1915*, pp. 61-112. Nel volume CCLX della «Nuova Antologia», sempre del 1915, Muñoz pubblicava un articolo dal titolo *I monumenti della Marsica danneggiati dal terremoto*, pp. 420-437. Su questo tema: *13 gennaio 1915. Il terremoto nella Marsica*, a cura di S. CASTENETTO e F. GALADINI, Roma 1999, e le pagine a questo argomento dedicate da A. G. PEZZI, *Tutela e restauro...*, cit., pp. 109 ss.

⁴⁹ P. PICCIRILLI, *L'Abruzzo monumentale*, in «Rassegna abruzzese di storia ed arte», III (1899), pp. 3-30, in part. p. 19.

⁵⁰ Nel congedare i lettori, Piccirilli scriveva: «a questo punto mi permetto di domandare: se la commissione di antichità e belle arti della provincia è informata della importanza artistica delle due chiese di Bominaco, come va che non insiste presso il governo, perché siano ristaurate come conviene e dichiarate monumenti nazionali?» (ivi, p. 21). In verità, risulta che almeno San Pellegrino era già stata dichiarata monumento nazionale nel 1889, insieme ad altri 43 edifici, ecclesiastici e non, delle province di Aquila, Teramo e Chieti, tra cui anche Santa Maria ad Cryptas a Fossa, San Tommaso a Caramanico, Santa Maria di Ronzano, San Liberatore a Serramonacesca, Santa Giusta a Bazzano: *L'arte in Abruzzo. Brevi notizie di vari monumenti abruzzesi dichiarati nazionali raccolte da Giuseppe Maria Bellini*, Lanciano 1889. Ma il fatto che queste chiese fossero incluse tra i cosiddetti monumenti nazionali non comportò subito una loro più efficace tutela.

⁵¹ É. BERTAUX, *Due tesori di pitture medioevali. S. Maria di Ronzano e S. Pellegrino a Bominaco, con appendice del Calendario Valvense*, in «Rassegna abruzzese di storia ed arte», III (1899), pp. 107-129, in part. 107-108. Su queste pitture il dibattito storiografico resta fermo alle contrapposte posizioni di F. BOLOGNA, *Santa Maria ad Ronzanum*, in *La Valle Siciliana o del Mavone*, Roma 1983 (Documenti dell'Abruzzo Teramano, I, 1), pp. 147-234; e V. PACE, *Su Santa Maria di Ronzano. Problemi e proposte*, in «Commentari» XX (1969), pp. 259-268.

⁵² In una lettera a Georges Perrot, direttore dell'École normale di Parigi, scritta a Napoli il 7 novembre 1896 per sollecitare il suo aiuto a ottenere un finanziamento dalla Commission Piot per proseguire le ricerche, Bertaux riassumeva i risultati a cui era giunto durante i due mesi e mezzo passati in Abruzzo dopo essere partito dalla Francia il 15 agosto di quell'anno. L'ultima voce del suo elenco era dedicata a Bominaco: «village absolument perdu en haut d'une montagne, j'ai trouvé une église très grande du XII^e avec un ambon daté du 1180, et à côté une église plus petite, pleine de fresques datées de 1270. Ces fresques sont d'une école locale avec des motifs byzantins, et elles permettent d'éclairer pleinement la question si obscure de l'école de Mont-Cassin et des peintures de Sant'Angelo in Formis». In una lettera indirizzata a Eugène Müntz a Napoli il 16 novembre del 1896, Bertaux, dopo aver rapidamente accennato agli studi abruzzesi, così scriveva: «Enfin pour arriver d'un coup aux deux faits les plus importants, j'ai littéralement découvert à S^{ta} Maria di Ronzano, près de Tossicia, et à Bominaco, près de Caporciano, deux églises pleines de fresques parfaitement conservées et datées formellement, les unes de 1185, les autres du 1270. Les études de la 'question byzantine' en Italie et les travaux de Kraus et Dobbert se trouveront profondément modifiés par la publication que j'en ferai le plus tôt possible»: V. PAPA MALATESTA, *Émile Bertaux tra storia dell'arte e meridionalismo: la genesi de "L'art dans l'Italie méridionale"*, Roma 2007, pp. 315 e 318, che ha pubblicato per intero il testo di queste lettere inedite, espressione del profondo interesse che le pitture di Bominaco suscitavano in Bertaux.

⁵³ É. BERTAUX, *Due tesori di pitture medioevali...*, cit., p. 121.

⁵⁴ Ivi, pp. 121-122. Si proponeva qui per la prima volta la comparazione tra Fossa e Bominaco che tanta fortuna avrà nella storiografia del Novecento.

⁵⁵ Ivi, pp. 122-125.

⁵⁶ Ivi, p. 125.

⁵⁷ É. BERTAUX, *Gli affreschi di San Vincenzo al Volturno e la prima scuola di artefici benedettini nel IX secolo*, in «Rassegna abruzzese di storia ed arte», IV (1900), pp. 105-126. Su questo tema si veda da ultimo *La Cripta dell'abate Epifanio a San Vincenzo al Volturno. Un secolo di studi (1896-2007)*, a cura di F. MARAZZI, Cerro al Volturno 2013.

⁵⁸ P. PICCIRILLI, *L'Abruzzo monumentale*, in «Rassegna abruzzese di storia ed arte», IV (1900), pp. 34-62, in part. pp. 58-59.

⁵⁹ P. PICCIRILLI, *Monumenti abruzzesi e l'arte teutonica a Caramanico*, in «L'Arte», XVIII (1915), pp. 258-271, in part. p. 264.

⁶⁰ *Catalogo generale della mostra d'arte antica abruzzese in Chieti* (Chieti 10 giugno – 30 ottobre 1905), Chieti 1905.

⁶¹ A. J. RUSCONI, *La badia di Grottaferrata e la mostra italo-bizantina*, in «Emporium», 22 (1905), pp. 201-225; *Il IX centenario dell'Abbazia e l'esposizione di arte italo-bizantina a Grottaferrata*, a cura di C. SANTANGELI, Grottaferrata 2011; G. LEARDI, *Una mostra d'arte bizantina a Grottaferrata: l'evento, i protagonisti e il contesto culturale romani di primo Novecento*, in «Studi romani», 50 (2002), pp. 311-333. Sull'atteggiamento che gli intellettuali dell'epoca ebbero nei confronti dell'arte bizantina si veda ora G. GASBARRI, *Riscoprire Bisanzio. Lo studio dell'arte bizantina a Roma e in Italia tra Ottocento e Novecento*, Roma 2015.

⁶² A. FANI, *L'esposizione di arte antica umbra nel Palazzo del Popolo di Perugia*, s.l. 1907.

⁶³ P. PICCIRILLI, *La mostra d'Arte Antica Abruzzese in Chieti*, in «Rivista abruzzese di scienze, lettere ed arti», XX (1905), pp. 434-438, in part. pp. 436-437.

⁶⁴ A. COLASANTI, *L'arte d'Abruzzo e l'esposizione di Chieti*, in «Nuova Antologia», XL (1905), pp. 511-519: p. 513.

⁶⁵ G. B. GUARINI, *L'arte medievale in Abruzzo*, in «Nuova Antologia», XL (1905), pp. 250-265, in part. p. 250.

⁶⁶ Ivi, p. 253. La mostra fu recensita anche da A. VENTURI, *La mostra d'arte antica abruzzese*, in «L'Arte», VIII (1905), pp. 295-297 (a questo proposito si veda E. PELLEGRINI, *Un viaggio in Abruzzo di Adolfo e Lionello Venturi*, in «Predella», 30 (2011), p. 1-7), e da diversi altri studiosi.

⁶⁷ V. BALZANO, *Le solite due parole*, in «Rassegna d'arte degli Abruzzi e del Molise», I (1912), pp. 1-2. Sulla figura di Balzano e le sue pubblicazioni, attestanti la vastità di interessi di questi studiosi abruzzesi, si veda il ricordo di Pio Costantini, che lo aveva conosciuto a Chieti nel 1905 in occasione della mostra: «sua – ed ormai validamente accettata – è la teoria che la nostra decadenza artistica [cioè quella abruzzese] è dovuta alla nostra decadenza politica sotto il dominio spagnolo, mentre il periodo precedente è altrettanto fulgido come nelle limitrofe provincie, umbra e toscana» (*Ricordo di Vincenzo Balzano*, in «Rivista abruzzese di scienze, lettere ed arti», V (1952), pp. 67-79).

⁶⁸ V. BALZANO, *Le solite due parole...*, cit.

⁶⁹ I. C. GAVINI, *Storia dell'architettura in Abruzzo*, 2 voll., Milano s.d.

⁷⁰ I. C. GAVINI, *Per il programma della Rassegna*, in «Rassegna d'arte degli Abruzzi e del Molise», II (1913), pp. 1-5: p. 1. Su questi temi si veda anche IDEM, *Salviamo ciò che rimane!*, in «Rassegna d'arte degli Abruzzi e del Molise», I (1912), pp. 66-67.

⁷¹ Ivi, p. 3.

⁷² A. AVENA, *Monumenti dell'Italia meridionale. Relazione dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle provincie meridionali*, Roma 1902; G. DE ANGELIS, *Ufficio tecnico per la conservazione dei monumenti di Roma e provincia e delle provincie di L'Aquila e Chieti. Relazione dei lavori eseguiti nel quadriennio 1899-1902*, Roma 1903; G. MIARELLI MARIANI, *Monumenti nel tempo. Per una storia del restauro in Abruzzo e nel Molise*, Roma 1979; D. V. FUCINESE, *Storiografia e restauro...*, cit.

⁷³ I. C. GAVINI, *Per il programma della Rassegna...*, cit., p. 5. Il riferimento al mercato antiquario introduceva un problema che affliggerà a lungo l'Abruzzo: «Gli antiquari comperano tutto ciò che trovano di buono per pochi soldi come per grandi somme. Sono di Firenze, di Venezia, di Napoli, di Roma, d'America hanno forti mezzi e spesso l'incarico di fornire materiale autentico ai musei esteri. Hanno incettatori locali o semplici mediatori che

li chiamano ad ogni scoperta. Il materiale medievale è ricercatissimo ed ha sul mercato valore forse superiore del materiale classico e preromano, che pure abbonda in Abruzzo. Ho un esempio di questi giorni di un frammento di portale dell'undicesimo secolo rappresentante uno dei soliti leoncini con la vittima tra le zanne venduto per *duemila* lire!» (ivi, p. 2). A tal riguardo si veda anche il racconto di Edward B. Garrison sulle vicende occorse alla *Madonna di Sivignano*, una tavola duecentesca, ora al Museo Nazionale dell'Aquila, che un prete aveva tentato di vendere già negli anni '30. Quando lo studioso americano nella primavera del 1949 si mise in cerca dell'opera, apparsa sul mercato sotto forma di copia, e riuscì finalmente a raggiungere il villaggio in cui la Madonna era stata segnalata, venne a sapere che solo l'attaccamento degli abitanti all'immagine venerata aveva consentito di salvarla dagli antiquari. La ritrovò nascosta in una soffitta, dove giaceva da anni per il timore che fosse rubata o venduta. Persino l'allora parroco locale non l'aveva mai vista, perché la maggior parte degli abitanti del villaggio erano comunisti, come ci tiene a precisare Garrison, e non intendevano fargli alcun favore: E. B. GARRISON, *More about the Madonna of Sivignano*, in IDEM, *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, II, Firenze 1955, p. 46.

⁷⁴ Su Gavini si veda A. G. PEZZI, *Storiografia ...*, cit., pp. 111 ss.

⁷⁵ In questo contesto può essere interessante leggere R. RICCI, *Croce e l'identità dell'Abruzzo*, in *Croce filosofo*, Atti del convegno internazionale di studi in occasione del 50° anniversario della morte (Napoli-Messina 26-30 novembre 2002), a cura di G. CACCIATORE, G. CORONEO e R. VITI CAVALIERE, Soveria Mannelli 2005, II, pp. 511-532.

⁷⁶ É. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale, de la fin de l'Empire Romain à la Conquête de Charles d'Anjou* (*Thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris*), Paris 1903.

⁷⁷ *Supra*, nota 40.

⁷⁸ X. BARRAL I ALTET, *Émile Bertaux e il caso del Molise nel Medioevo: "un art local dans les pays de montagne"*, in *Il Molise medievale*, a cura di C. EBANISTA e A. MONCIATTI, Borgo San Lorenzo 2010, pp. 165-173.

⁷⁹ A questo riguardo si osservi che il I tomo prendeva l'avvio con un'introduzione intitolata *Esquisse de topographie historique*, che si apriva con due domande retoriche: «La géographie tombe-t-elle d'accord avec l'histoire pour distinguer deux moitiés dans la longue péninsule qui se détache de l'Europe occidentale pour s'avancer jusqu'aux mers helléniques? Peut-on dire que l'Italie du Sud, en regard de l'Italie du Nord, forme une unité ou tout ou moins possède une individualité?». Il capitolo VI, dal titolo *L'influence de l'école du Mont-Cassin* è interno al *Livre deuxième. L'art monastique: basiliens et bénédictins. La peinture dans l'Italie méridionale du X^e au XIII^e siècle*.

⁸⁰ Sulla fonte testuale che accredita l'arrivo di artisti bizantini a Montecassino: LEONE MARSICANO, *Cronaca di Montecassino* (III, 26-33), a cura di F. ACETO e V. LUCHERINI, Milano 2001.

⁸¹ É. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale...*, cit., pp. 299-300.

⁸² Sul legame tra Enlart e Bertaux: V. PAPA MALATESTA, *Émile Bertaux...*, cit., pp. 61-63.

⁸³ A. J. RUSCONI, *Attraverso l'Abruzzo. S. Maria ad Cryptas*, in «Emporium», XXIV (1906), pp. 449-463.

⁸⁴ V. BALZANO, *L'arte abruzzese*, Bergamo 1910, p. 46. Nel 1912, invece, Girolamo Costa, nel dedicare alla chiesa e alle pitture di Fossa un cospicuo spazio del suo volume sul convento di Sant'Angelo d'Ocre, così affermava, non senza un chiaro riferimento alle parole di Piccirilli (che già aveva provato a spiegare le pitture come il prodotto di un'accesa religiosità primitiva), ma ignorando del tutto i caratteri architettonici dell'edificio: «Questa chiesa, che di tutte è la più interessante, fu costruita nel IX o X secolo. Appartiene a l'arte che è romana e bizantina insieme, ma risale al principio di quest'ultimo periodo di evoluzione artistica, nel quale l'arte romana – dal secolo VI in poi sempre più scadente – viene finalmente, da l'ottavo al duodecimo secolo soppiantata da la bizantina e da la moresca, trionfando il regime feudale. [...] Una specie d'immobilità, più fredda della pietra, è sparsa in quei gruppi di figure emaciate, smilze, rigide: meri fusti e qualche volta scheletri veri, di cui gli occhi incavati, le cornee bianche, le labbra sottili, il viso affilato, la fronte angusta, le mani magre e inerti dan-

no l'idea di un asceta tisco e idiota. Vi è il silenzio in mezzo della folla, vi è la morte in quei soggetti ove l'artista, preso vivamente e soltanto a l'idea della religione, si è proposto nella sua rozza fantasia di mostrare la vita. La bellezza o la rappresentazione è per lui accessoria e indifferente, poiché la verità è presente a la coscienza indipendentemente da l'arte. Perciò più l'artista si sforza a dare azione ai suoi personaggi più essi divengono sconci e compassati: i loro lineamenti rozzi e stirati prendono allora posture materiali, e il loro sguardo ha qualche cosa di fisso e di spento, specialmente nel *Giudizio Universale*, dove i reprobri che piombano a l'inferno tutti ad un modo sono atterriti. Si potrebbero ben dire cadaveri tutte quelle figure, cui il galvanismo rianimi con qualche scossa convulsiva»: G. COSTA, *Il convento di Sant'Angelo di Ocre e le sue adiacenze*, L'Aquila 1912, p. 46.

⁸⁵ R. VAN MARLE, *The Development of the Italian School of Painting*, The Hague 1923, p. 446.

⁸⁶ P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana. Il Medioevo*, Torino 1927, p. 996.

⁸⁷ Ivi, p. 879.

⁸⁸ Rasetti aveva studiato a Montecassino, con cui mantenne rapporti frequenti e costanti. Era poi diventato medico condotto, ma ciò non gli aveva impedito di continuare a studiare e ad approfondire tematiche relative all'ordine benedettino. Nato nel 1880, fornisce un tardo esempio dell'atmosfera culturale abruzzese di fine secolo. Ci resta di lui un affettuoso ritratto tracciato da Guido Piccirilli, che ricostruisce le tappe della sua vita e della sua attività di studioso, provando a chiarire anche la sua visione della cosiddetta arte benedettina: «Suo programma di lavoro fu quello di ripercorrere tutte le strade che i benedettini di Montecassino avevano battuto in Abruzzo, allo scopo di raccogliere una documentazione precisa ed offrire una visione completa dell'azione da essi svolta nella regione, in ogni ramo della loro multiforme attività, e più particolarmente in quello dell'arte»: G. PICCIRILLI, *Gerardo Rasetti e l'Abruzzo benedettino*, in «Rivista abruzzese di scienze, lettere ed arti», VI (1953), pp. 57-62, in part. p. 57. Sulla sua figura di studioso si veda anche G. ALBERTINI, *Gerardo Rasetti*, in «Abruzzo», II (1965), pp. 312-321.

⁸⁹ G. RASETTI, *Il Giudizio Universale in arte e la pittura medioevale abruzzese*, Pescara 1935, *Prefazione*.

⁹⁰ Ivi.

⁹¹ «Senza l'arte benedettina chi sa se saremmo arrivati al Rinascimento, e senza Rinascimento a Firenze ed a Montecassino si fabbricherebbero le stesse icone del Monte Athos»: ivi, p. 105.

⁹² G. RASETTI, *Il calendario nell'arte italiana e il calendario abruzzese*, Pescara 1941, pp. 94-95.

⁹³ Ivi, p. 92.

⁹⁴ G. RASETTI, *Il Giudizio Universale...*, cit., *Prefazione*, e p. 119.

⁹⁵ Vale la pena di riprodurre un passo di Rasetti su Bominaco: «Ricorderò sempre la prima visita fatta a Bominaco. Era una splendida giornata d'inverno con un sole splendido, la neve ricopriva il vasto piazzale. La luce riflessa della neve ravvivava le vecchie pitture, dava loro un tono acceso e pur vellutato, all'occhio dava la stessa impressione che si può avere nell'ammirare la più superba miniatura dei codici cassinesi: la chiesa sembrava tutta affrescata di recente. Sono tornato parecchie volte a Bominaco, a tutte le ore ed in tutte le stagioni, ma non ho avuto più della bella chiesetta la prima superba visione»: ivi, p. 107.

⁹⁶ Sugli artisti transalpini giunti a Napoli nel periodo angioino: P. LEONE DE CASTRIS, *Napoli "capitale" del Gotico europeo: il referto dei documenti e quello delle opere sotto il regno di Carlo I e Carlo II d'Angiò*, in *Il Gotico europeo in Italia*, a cura di V. PACE e M. BAGNOLI, Napoli 1994, pp. 239-264.

⁹⁷ E. CARLI, *Affreschi benedettini del XIII secolo*, in «Le Arti», I (1938-1939), pp. 442-463 (riedito in IDEM, *Arte in Abruzzo*, Milano 1998, pp. 15-47).

⁹⁸ G. DE FRANCOVICH, *Problemi della pittura e della scultura preromanica*, in *I problemi comuni dell'Europa post-carolingia*, Atti della II settimana di studio del CISAM (Spoleto 1954), Spoleto 1955, pp. 355-519. Si veda anche F. ACETO, *Beneventano-cassinese, arte*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, III, Roma 1992, pp. 366-370.

⁹⁹ E. CARLI, *Affreschi benedettini...*, cit., p. 450-451.

¹⁰⁰ Ivi, p. 454.

¹⁰¹ E. PARATORE, *Tendenze ed orientamenti delle ricerche sull'Abruzzo*, in «Abruzzo», V (1967), pp. 13-29, al quale rinvio per i diversi passaggi citati nel testo.

¹⁰² F. BOLOGNA, *La pittura italiana delle origini*, Roma 1962, pp. 43, 88; un accenno anche in M. ROTILI, *Le origini della pittura italiana*, Bergamo 1963, p. 50; F. DE' MAFFEI, *Romanico, pittura*, in *Enciclopedia universale dell'arte*, XI, Roma 1963, coll. 811-821, in part. col. 819; O. DEMUS, *Romanische Wandmalerei*, München 1968, p. 55; F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. II. Il Sud angioino e aragonese*, Roma 1998, p. 254.

¹⁰³ G. MATTHIAE, *Pittura medioevale abruzzese*, Milano 1969, pp. 5-6, e *passim* per le successive citazioni.

¹⁰⁴ V. PACE, *Profilo della pittura medioevale abruzzese (L'iconografia dei programmi absidali del XII e del XIII secolo)*, in «Abruzzo», XIV (1976), pp. 61-73, in part. p. 73; si veda anche IDEM, *Precisazioni sugli affreschi dell'oratorio di San Pellegrino a Bomnaco*, in «Commentari», XXI (1970), pp. 291-297; IDEM, *Restauri ai monumenti dell'Abruzzo*, in «Paragone. Arte», 22 (1971), pp. 71-82; IDEM, *Note su alcune scene evangeliche nella pittura del Duecento in Abruzzo*, in «Commentari», XXIII (1972), pp. 152-162.

¹⁰⁵ V. PACE, *Pittura del Duecento e Trecento in Abruzzo e Molise*, in *La Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. CASTELNUOVO, Milano 1986, pp. 443-450, in part. pp. 443-444.

¹⁰⁶ O. LEHMANN-BROCKHAUS, *Abruzzen und Molisen*, München 1983, p. 176 («La pittura dell'Abruzzo è eclettica e prende ispirazione da diverse tendenze artistiche. Nonostante ciò, perviene a uno stile locale con delle sue tipiche peculiarità. Le scene tratte dalla bibbia o da leggende vengono trattate in modo naturale, senza eccessi, e il loro contenuto è reso comprensibile attraverso forme semplificate. Il mondo divino è collocato nell'ambito dell'esperienza umana. Da ciò deriva un'ininterrotta ingenuità e un'immediata freschezza di rappresentazione, alimentata da molteplici osservazioni particolari»).

¹⁰⁷ Su questo contesto di studi: *La storia locale. Temi, fonti e metodi della ricerca*, a cura di C. VIOLANTE, Bologna 1982; S. GENSINI, *La storia locale: sviluppi, problemi, prospettive*, in «Miscellanea storica della Valdelsa», XC (1984), pp. 9-46; C. GINZBURG, *Intorno a storia locale e microstoria*, in *La memoria lunga. Le raccolte di storia locale dall'erudizione alla documentazione*, a cura di P. BERTOLUCCI e R. PENSATO, Cagliari 1985; si vedano anche M. BONICATTI, *Metodi e limiti per una storia dell'arte regionale*, in «Abruzzo», VI (1968), pp. 327-332; A. M. CIRESE, *Cultura egemonica e culture subalterne. Rassegna degli studi sul mondo popolare tradizionale*, Palermo 1973; A. M. DI NOLA, *Gli aspetti magico-religiosi di una cultura subalterna italiana*, Torino 1976; S. BOESCH GAJANO, *Introduzione*, in *Civiltà medioevale negli Abruzzi...*, cit., pp. 13-14; D. RIVIÈRE, *Un aperçu des recherches géographiques françaises sur le Mezzogiorno*, in «Sud. Bulletin du CERIM (École française de Rome)», I (1991), pp. 11-22.

¹⁰⁸ E. GIAMMARCO, *Storia della cultura e della letteratura abruzzese*, Roma 1969, p. 8. Sulla geografia dell'Abruzzo e i sistemi viari storici: P. GASPARINETTI, *La «via degli Abruzzi» e l'attività commerciale di Aquila e Sulmona nei secoli XIII-XV*, in «Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria», LIV-LVI (1964-1966), pp. 5-103; R. MANCINI, *Viaggiare negli Abruzzi. Una terra da scoprire attraverso le sue vie storiche. Ambiente, archeologia, arte, monumenti*, I, L'Aquila 2003.

¹⁰⁹ Per un'analisi della geografia abruzzese e dei suoi condizionamenti sulla storia e sull'economia della regione: F. FARINELLI, *I caratteri originali del paesaggio abruzzese*, in *Storia d'Italia...*, cit., pp. 121-153; pp. 128-129. Sulle montagne abruzzesi, il loro ruolo nel sistema economico e nella stratificazione storica: M. R. BERARDO, *I monti d'oro. Identità urbana e conflitti territoriali nella storia dell'Aquila medioevale*, Napoli 2005, in part. pp. 87 ss.

¹¹⁰ M. COSTANTINI, *Economia, società e territorio nel lungo periodo*, in *Storia d'Italia...*, cit., pp. 5-119; p. 118.

¹¹¹ Ormai alla moda, ma sostanzialmente ambigua nelle sue componenti teoriche, è anche la definizione, spesso usata proprio per l'Abruzzo, di «arte di frontiera». L'espressione si

rinviene, ad esempio, nel titolo del volume: *L'Abruzzo in età angioina: arte di frontiera tra Medioevo e Rinascimento*, Atti del convegno internazionale di studi (Chieti, 1-2 aprile 2004), a cura di D. BENATI e A. TOMEI, Cinisello Balsamo 2005.

¹¹² M. ANDALORO, *Abruzzo*, in *Enciclopedia di arte medievale*, II, Roma 1991, p. 60. Quanto ai maestri che vi avrebbero lavorato, la studiosa, pur rifacendosi alle conclusioni di Carli e di Matthiae, ha introdotto la nozione di «équipes» o di «unità operative», distinguibili, oltre che per i caratteri già rilevati, soprattutto in base al rapporto figura-fondo che ciascuna proponeva. Il Maestro dell'Infanzia sarebbe riconoscibile per i suoi fondi pieni di architetture, quasi sovraccarichi, al contrario di quanto accade nelle scene della Passione, il cui autore tenderebbe piuttosto ad una semplificazione degli spazi. Quanto alle figure umane, alte in tutte e due le «équipes», nella prima sono «massicce e non accordate tra di loro», nella seconda «esili e soprattutto diversamente bilanciate per ciò che riguarda il rapporto testa-busto-figura intera, sia a livello proporzionale che morfologico». Le prime figure appaiono «più generiche, sfumate, da inventario di immagini sacre», le seconde, «più angolose, aspre, con una certa vivacità», mentre quelle della terza unità operativa (il Miniaturista di Carli) hanno un carattere campano, «tangente certamente alle formulazioni sveve», ma più vicino a opere, sia pure cronologicamente più tarde, come la Madonna di Montevergine.

¹¹³ Ivi. Si veda anche della stessa studiosa *Studi sull'arte medievale in Abruzzo. Dispense dei corsi*, a cura di J. CARLETTINI, Chieti 1990.

¹¹⁴ P. PETRAROIA, *Bominaco*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, III, Roma 1992, pp. 611-614. In precedenza è da ricordare soltanto M. DANDER, *I tesori di Bominaco*, L'Aquila 1979 (Quaderni storico-artistici dell'Aquilano, 6), mentre di poco posteriori sono il fascicolo del parroco di Bominaco, don Serafino LO IACONO O.S.B., *Bominaco. Insonne desiderio di Dio*, estratto da «D'Abruzzo», 24, 1993, pp. I-XVI, e la guida redatta dallo stesso parroco: *Bominaco. Spiritualità, cultura, fierezza di un'abbazia benedettina*, Bominaco 1995.

¹¹⁵ J. BASCHET, *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263). Thèmes, parcours, fonctions*, Paris-Rome 1991 (Images à l'appui, 5). Nessuna novità critica di rilievo è emersa invece nell'ultimo decennio: V. BRANCONE, *Complementi iconografici per il calendario dipinto dell'Oratorio di San Pellegrino a Bominaco*, in «Arte medievale», III (2004), pp. 75-108, ha ripreso fedelmente le ipotesi già espresse da Maria Andaloro; A. TOMEI, *Il Duecento e il Trecento, in Abruzzo. Terra di meraviglie della natura e della civiltà*, Firenze 2008, pp. 203-227; IDEM, *Dagli Svevi agli Angioini: declinazioni locali tra modelli romani e arte d'Ultralpe*, in S. PAONE, A. TOMEI, *La pittura medievale nell'Abruzzo aquilano*, Milano 2010, pp. 35-69, ha ricapitolato quanto scritto in precedenza dagli studiosi che se ne sono occupati, citando con precisione i riferimenti bibliografici otto-novecenteschi, ma senza distinguere tra chi avesse detto cosa. Segnalo inoltre il documentato articolo, ricco di spunti soprattutto nell'analisi delle iconografie, di M. DELLA VALLE, *Osservazioni sui cicli pittorici di San Pellegrino a Bominaco e di Santa Maria ad Cryptas di Fossa in Abruzzo*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», LIX (2006), pp. 101-158, che ha sottolineato i referenti bizantini delle pitture di Bominaco e Fossa. Una descrizione e contestualizzazione delle pitture, con la novità dell'analisi del tabernacolo ligneo contenente un'effigie di san Pellegrino (da poco restaurato), può leggersi in *Bominaco. L'oratorio affrescato e la scarsella di San Pellegrino*, a cura di L. ARBACE, L'Aquila 2012 (Quaderni a cura della Soprintendenza per i Beni storici artisti ed etnoantropologici dell'Abruzzo, 4). Rifacendosi a quanto scritto da Baschet, si è insistito su una lettura funzionale dello spazio di San Pellegrino, in L. GEYMONAT, P. PIVA, F. SCIREA, *Pittura murale, contesto strutturale, pianificazione iconografica (esempi del XIII secolo)*, in *L'arte medievale nel contesto. 300-1300. Funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di P. PIVA, Milano 2006, pp. 501-527, in part. pp. 507-508, individuando una precisa connotazione in ognuna delle quattro campate dell'edificio: «la prima, da nord, è la campata dei 'laici', la seconda, pur nella 'navata liturgica', era forse utilizzata dal clero per determinati riti da celebrare tra i laici; la terza (oltre una recinzione di due lastre lapidee) ospita l'altare per la celebrazione eucaristica; la quarta è spazialmente occupata dalla scala. Il programma iconografico asseconda tali spazi liturgici

ed è costruito sulla base di due ‘vettori’ fondamentali (Baschet): uno longitudinale (nord-sud) e uno trasversale (destra-sinistra). Il secondo è riconoscibile ad esempio nelle due lastre di recinzione, che non corrispondono *esattamente* al centro dell’oratorio ma debordano nella zona dei laici». Si tratta di un’interpretazione che non tiene in alcun conto le trasformazioni che gli spazi hanno subito nel corso dell’età moderna e durante i restauri novecenteschi. Sull’iconografia del Giudizio finale di Fossa si sono concentrate invece le ricerche di M. ANGHEBEN, *Le Jugement dernier de Fossa: une vision eschatologique intégrant la représentation du jugement immédiat*, in «Hortus artium medievalium», 21 (2015), pp. 406-420.

¹¹⁶ All’arte medievale in Abruzzo chi scrive ha dedicato la propria tesi di dottorato e alcuni interventi apparsi in atti di convegni, in riviste e in volumi miscellanei: V. LUCHERINI, *Pittura tardo-duedecentesca in Abruzzo. Gli affreschi di Fossa e l’attività della bottega di Gentile da Rocca*, in «Dialoghi di storia dell’arte», 8/9 (1999), pp. 80-90; EADEM, *Una proposta ‘romana’ per gli affreschi duecenteschi di San Pellegrino a Bominaco (L’Aquila)*, in «Napoli Nobilissima», V s., I (2000), 5-6, pp. 163-188; EADEM, *Un raro tema della pittura abruzzese del Duecento: la Madonna regina allattante*, in *Medioevo: i modelli*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 27 settembre – I ottobre 1999), Milano 2002, pp. 682-687; EADEM, *Leafy Blossoms*, in *Leaves*, catalogo della mostra (Ercolano, Villa Ruggiero, febbraio 2002), a cura di E. PINTO e M. G. MANCINI, Napoli 2002, pp. 52-55; EADEM, *Affresco con i santi Silvestro e Andrea. Chiesa di San Nicola. Pescosansonesco*, in *Dalla Valle del Fino alla Valle del Medio e Alto Pescara*, Pescara 2003 (Documenti dell’Abruzzo Teramano, VI, 1), pp. 791-792; EADEM, *Le due corone*, in *La croce. Iconografia e interpretazione (secoli I – inizio XVI)*, Atti del convegno internazionale (Napoli, 6-11 dicembre 1999), a cura di B. ULIANICH, Napoli-Roma 2007, pp. 149-159; EADEM, *Bominaco e Roma: osservazioni sulle pitture di San Pellegrino alla luce delle nuove scoperte dei Santi Quattro Coronati*, in *Il Molise medievale. Archeologia e arte*, a cura di C. EBANISTA e A. MONCIATTI Firenze 2010, pp. 259-270; EADEM, *L’arte del Medioevo abruzzese tra Ottocento e Novecento...*, cit. Sull’imitazione dei modelli antichi nella scultura monumentale: EADEM, *Modello antico, copia romanica e replica tardo-rinascimentale: il portale della Cattedrale di Corfinio in Abruzzo*, in *Medioevo: il tempo degli antichi*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 24-28 settembre 2003), Milano 2006, pp. 413-421.

¹¹⁷ Sul lavoro di questo studioso: V. PACE, *Otto Lehmann-Brockhaus. Kunstgeschichte zwischen Wanderungen und Bibliotheken*, in *100 Jahre Bibliotheca Hertziana. 1. Die Geschichte des Instituts 1913 – 2013*, a cura di S. EBERT-SCHIFFERER, München 2013, pp. 182-187.

¹¹⁸ F. GANDOLFO, *Scultura medievale in Abruzzo. L’età normanno-sveva*, Pescara 2004, pp. 28-30. Dello stesso studioso va segnalato ora anche *Il senso del decoro. La scultura in pietra nell’Abruzzo angioino e aragonese (1274-1406)*, Roma 2010.

¹¹⁹ Si veda la bibliografia specialistica citata nelle note del capitolo III di questo volume.

CAPITOLO II

L'abbazia di Bominaco nel Medioevo abruzzese

L'abbazia benedettina di Bominaco è stata tradizionalmente considerata come una comunità monastica occupata soltanto a difendere i propri non legittimi privilegi di autonomia, e destinataria di continue reprimende da parte dei pontefici. Ormai il quadro appare più sfaccettato e si fa strada l'immagine di un'abbazia medievale che, sia per la sua felice posizione geografica rispetto al tratturo maggiore che per le sue ricche pertinenze territoriali, si venne a configurare soprattutto come un oggetto di contesa da parte di diversi organismi istituzionali: Farfa, San Vincenzo al Volturno, la diocesi di Valva e poi quella dell'Aquila. I documenti un tempo custoditi nel cartulario dell'abbazia sono andati perduti, ma sopravvivono le trascrizioni e i registi compilati nel corso del Settecento, prima da Anton Lodovico Antinori, per gli *Aquilarum rerum scriptores* confluiti nelle *Antiquitates Italicæ* di Ludovico Antonio Muratori, poi dal vescovo Lodovico Sabbatini D'Anfora, nella preparazione di una causa giudiziaria che vide contrapporsi la diocesi dell'Aquila e alcuni baroni locali che millantavano di godere da tempo immemorabile dello *ius patronatus* sull'abbazia. Prendendo in esame tutta la documentazione testuale su Bominaco a oggi disponibile – i documenti di conferma imperiale dei beni appartenenti a Farfa, le donazioni laiche, le delibere dei papi, i passaggi da un'istituzione all'altra –, si possono delinearne i profili degli abati più autorevoli, il loro rapporto con Roma, con il Capitolo di San Pietro e con il papato, per poi meglio determinare il ruolo che questi abati giocarono nella committenza di architetture e opere d'arte monumentali.

1. *La fondazione, la pertinenza farfense, la donazione ai vescovi valvensi*

Il primo documento utile per ricostruire la storia medievale dell'abbazia di Bominaco¹ è un atto notarile del 1093, con il quale il normanno Ugo,

figlio di Gerberto, donava all'episcopato valvense e alla chiesa di San Pelino a Corfnio², sede del vescovo Giovanni (salito sul soglio episcopale nel 1082)³, il monastero edificato in onore della Santa Madre di Dio e di San Pellegrino martire «in eodem territorio Balbense», entrato in suo possesso insieme al castello di «Mamenaco»⁴. Il testo dell'atto fu copiato in un'autentica legale compilata a Sulmona il 26 dicembre del 1321 dal giudice Gualterio, trascritta per la prima volta parzialmente da Pietro Piccirilli nel 1899⁵, e integralmente da Giuseppe Celidonio nel 1912⁶.

Nel documento si legge che, temendo di essere condannato tra gli empî per gli innumerevoli peccati commessi durante la sua vita ed essendo stato consigliato da alcuni religiosi che ritenevano potesse redimersi, Ugo di Gerberto aveva preso la decisione di donare parte delle sue sostanze e dei suoi beni in modo da evitare le pene diaboliche ed essere accolto alla destra del Signore nel giorno del giudizio finale, insieme con i genitori, la moglie, i figli, gli altri parenti, al suono delle parole evangeliche: «Venite benedicti Patris mei, percipite regnum quod vobis paratum est ab origine mundi»⁷. Dal momento che l'offerta di una parte dei propri possedimenti avrebbe garantito a Ugo la salvezza eterna, quei beni erano stati donati all'episcopato di San Pelino e al suo vescovo Giovanni senza limiti né eccezioni di sorta, e il donatore si impegnava a difenderli, anche a nome dei suoi eredi, e a migliorarli e restaurarli nel caso si fosse rivelato necessario. Per precisare l'ampiezza del dono, Ugo, o meglio il suo notaio, faceva riferimento a una *cartula*, «quam comes Oderisius fecit ipso monasterio», nella quale erano indicati i confini dell'abbazia di «Mamenaco».

Anton Ludovico Antinori, usando una testimonianza del 1001 che aveva rinvenuto proprio a Bominaco⁸, ritenne che il conte Oderisio citato nel documento del 1093, identificabile in Oderisio I dei Marsi (995-1012)⁹, avesse dotato piuttosto che fondato *ex novo* il monastero¹⁰. Tale interpretazione è comprovata da una serie di documenti imperiali dai quali si evince che Bominaco, beneficiata da Oderisio tra la fine del X e l'inizio dell'XI secolo, era stata a lungo nell'orbita dell'abbazia sabina di Farfa¹¹. Il documento 451, datato 1014, tramandato nel Regesto di Farfa redatto dal monaco Gregorio di Catino (1060 ca.–1132)¹², nel riportare la conferma dei beni farfensi da parte dell'imperatore Enrico II, e nell'annoverare tra questi anche le chiese di San Pellegrino e Santa Maria site nel territorio di Valva («In comitatu quoque Balbensi ecclesias Sancti Peregrini et Sanctæ Mariæ, cum pertinentiis earum, in quibus comes Oderius noviter monachos locavit, quæ antiquitus ipsius monasterii

fuerunt et modo reacquisite sunt»¹³), dimostra che a Farfa si era a conoscenza di quanto Oderisio aveva fatto, in anni non lontani dall'emanazione imperiale, per ridare vita a un'antica abbazia, ricollocandovi dei monaci e ristabilendo le funzioni originarie del sito monastico. L'uso del sostantivo plurale «ecclesias» può far pensare che nel 1014 l'abbazia già disponesse di due chiese, rispettivamente dedicate a San Pellegrino e alla Vergine, ma non possiamo escludere l'eventualità di un errore dovuto al fatto che il monastero recasse già due titoli, come si evince dal documento del 1093.

Negli anni seguenti, altri documenti copiati nel Regesto di Farfa ribadiscono, con alcune varianti, quanto espresso nel 1014. Il documento 675, datato 1027, nel confermare i beni abbaziali da parte di Corrado II, menziona la chiesa di San Pellegrino e afferma che il conte Oderisio vi aveva fatto costruire un monastero: «et in supradicto comitatu Balvensi ecclesiam Sancti Peregrini, in qua comes Oderisius monasterium construxit»¹⁴. Il documento 879, datato 1050, tra i beni garantiti da Enrico III cita la chiesa di San Pellegrino e il suo monastero con le medesime parole del documento precedente¹⁵, senza alcun cenno alla chiesa di Santa Maria che compare nel documento del 1014. Il documento 1318, datato 1118, ultima attestazione farfense di una relazione tra l'abbazia abruzzese e quella laziale, include ancora San Pellegrino (ma sono omesse le parole *ecclesia* e *monasterium*) tra i beni confermati da Enrico V («In Balva, Sancti Laurentii, Sancti Iohannis, Sancti Peregrini») ¹⁶. Il *Chronicon Farfense* riporta a sua volta tutti questi documenti negli anni corrispondenti agli imperatori coinvolti¹⁷.

Gli avverbi *noviter* e *antiquitus* che ricorrono nel documento del 1014 suggeriscono che Oderisio avesse agito su un nucleo monastico già esistente, consentendo lo stanziamento di nuovi monaci e forse ripristinando edifici già in piedi; l'espressione inclusa nel documento del 1027 lascerebbe invece supporre che Oderisio avesse costruito un nuovo monastero. Quale che sia stata la natura dell'operazione condotta dal conte marsicano, tutti i documenti farfensi sono coerenti nell'attribuirgli un ruolo di rilievo, mentre il rimando alla *cartula Oderisii* che compare nel documento del 1093 come prova dei confini del possedimento ceduto da Ugo di Gerberto alla diocesi valvense dimostra che alla fine dell'XI secolo quella *cartula* costituiva una testimonianza di rilievo per i sottoscrittori della donazione.

Ugo di Gerberto, che il 15 aprile 1092 aveva offerto al vescovo Giovanni anche il monastero di San Benedetto in *Colle Rotundo* (San

Benedetto in Perillis)¹⁸, non è una figura sconosciuta alla storiografia: si tratta di quell'Ugo Malmozzetto o Malmazzetto che assunse il controllo di ampie fette del territorio abruzzese¹⁹, nell'ambito del processo di conquista normanno avviato a partire dal 1070²⁰. Le sue gesta, non sempre edificanti, ci sono note soprattutto dal *Chronicon Casauriense*, in quanto intrecciate con le vicende di Trasmondo²¹, membro della famiglia comitale dei Marsi, fratello dell'abate Oderisio II di Montecassino, e abate prima di Santa Maria delle Tremiti, poi di San Clemente a Casauria e insieme vescovo di San Pelino a Corfinio (1073 ca.-1080)²².

Giovanni di Berardo, il monaco benedettino che negli anni settanta del XII secolo intraprese la redazione del *Chronicon Casauriense*, narra di come, una volta acquisite entrambe le cariche di abate e di vescovo per volere del papa Gregorio VII, Trasmondo avesse avviato nel 1074 una politica di rafforzamento dei suoi beni, decidendo di rinnovare o ricostruire sia le chiese episcopali di San Pelino a Corfinio e di San Panfilo a Sulmona, sia la chiesa abbaziale di San Clemente²³. Ma il normanno Ugo *Malmazzettus* non aveva apprezzato l'attività del vescovo-abate, e temendo che il suo atteggiamento gli fosse di ostacolo, lo aveva attirato con l'inganno a un colloquio, imprigionato e condotto in un carcere, e non contento di ciò, aveva distrutto tutte le nuove fabbriche appena edificate, deprendendo e saccheggiando senza pietà²⁴.

Dal confronto tra i documenti degli anni 1092-1093 riguardanti Ugo di Gerberto e il dettato del *Chronicon Casauriense* a proposito di Trasmondo si può desumere che quando nel 1092 Ugo aveva donato a San Pelino il monastero di San Benedetto in Perillis, costruito proprio da Trasmondo, non aveva fatto altro che riconsegnare alla diocesi valvense un bene che era già stato pertinente alla stessa diocesi. Nel caso del documento del 1093, la donazione aveva invece riguardato un'abbazia, quella di Bominaco, già sotto l'egida farfense, di cui Ugo si era impadronito militarmente insieme ad altri territori. Se entrambi i documenti sono degni di fede, gli atti in favore del vescovo Giovanni costituirono il segnale di un cambiamento nella politica di Ugo nei riguardi della diocesi, sancito attraverso ricche offerte *pro anima*. Tale cambiamento poteva trovare le sue ragioni nel fatto che dopo la morte di Trasmondo, nel 1087, era stato proprio Ugo a scegliere gli abati di San Clemente e i vescovi di Valva, interrompendo la prassi da tempo in vigore in base alla quale una sola persona esercitava entrambi i ruoli, e imponendo i propri uomini nelle cariche di maggior peso. Nel momento in cui Giovanni, già abate di san Clemente, era stato nominato vescovo da Ugo, al suo posto

era stato infatti insediato Gileberto, cappellano di Ugo e suo uomo di fiducia. Ciò vuol dire che la restituzione di San Benedetto in Perillis e la donazione dell'abbazia di Bominaco al vescovo Giovanni si ponevano sì come atti di tipo penitenziale, ma da parte del condottiero normanno non si trattava soltanto di garantirsi il Paradiso: la nuova situazione creatasi sul territorio con l'insediamento di gerarchie ecclesiastiche a lui favorevoli gli garantiva ormai una nuova forma di controllo, consentendogli nello stesso tempo di potersi mostrare munifico verso le istituzioni che lui stesso aveva offeso.

Sulla fondazione dell'abbazia di Bominaco c'è ancora una testimonianza di cui tener conto, di poco posteriore dal punto di vista redazionale a quelle finora prese in esame, ma cronologicamente anteriore dal punto di vista tematico. Nel *Chronicon Vulturense* del monaco Giovanni (che iniziò a elaborare il suo materiale nel 1115)²⁵, nella *Vita vel obitus domni Authperti venerabilis abbatis*, è inserito un atto di Carlo Magno, variamente datato al 776 o al 778, o tra il 774 e l'814, considerato una tarda falsificazione, operata con poca perizia diplomatica per confermare all'abbazia molisana di San Vincenzo al Volturno il possesso di una chiesa di San Pellegrino che il sovrano franco avrebbe fondato in territorio valvenese, ma che non è mai menzionata tra i possedimenti di San Vincenzo in nessun altro passaggio o documento dello stesso *Chronicon*²⁶.

Il testo del presunto documento carolingio procede con toni narrativi da agiografia, evocando le circostanze eccezionali che avevano spinto il sovrano alla fondazione della chiesa. Fermatosi a riposare in un luogo detto «Septifonte», lungo il cammino «per Amiternenses Valvensesque partes», Carlo Magno vi aveva avuto la visione di un pellegrino splendente di luce diffusa, che lo aveva esortato a cercare in quello stesso luogo il corpo di un «peregrinus» la cui anima già si trovava tra i cori celesti. Una volta sveglio, il re aveva fatto chiamare vescovi e religiosi, narrando loro quanto gli era apparso durante il sonno. Fu così trovato il corpo, e dopo che furono narrati tutti i miracoli di quell'uomo, fu costruita in suo onore una chiesa alla quale furono donati 500 moggi di terra, con il consenso dei duchi, dei principi, dei cavalieri e degli abitanti del luogo. Tutti dissero che quella terra apparteneva a San Vincenzo al Volturno, e così Carlo Magno, esortato dai monaci e da uomini probi, pose con le sue mani la *cartula* di quei possedimenti sull'altare di San Vincenzo²⁷.

Secondo Vincenzo Federici, che pubblicò e commentò questo passo del *Chronicon Vulturense*, il fatto che il monastero di Bominaco non fosse incluso tra i beni confermati al vescovo Ottone di Valva dal papa

Innocenzo II nel 1138²⁸, mentre lo è in una bolla di Anastasio IV del 1153, dimostrerebbe che il sito non era stato ritenuto una pertinenza valvense almeno fino alla data di emanazione del documento di Innocenzo II. Sarebbe quindi possibile «che i monaci di San Vincenzo avessero avuto temporanee ingerenze sulla chiesa di San Pellegrino e che queste relazioni, di cui ignoriamo la portata, costituiscano il fondamento storico della presente falsificazione»²⁹. Che vi sia stata una fase di transizione nel passaggio delle pertinenze da Farfa a Valva, della quale San Vincenzo può aver approfittato, è ipotesi plausibile, anche se nel monastero vulturnese non resta, come si è detto, altra traccia testuale di questa situazione, così come non ne resta alcuna a Bominaco, a Farfa, a Sulmona o a Roma, sebbene sia proprio nel corso dell'XI secolo, quando i Normanni si fecero strada nei territori abruzzesi, e ancor più all'inizio del XII secolo, che Farfa perse gran parte dei suoi possedimenti, sostituita gradualmente dai poteri laici e vescovili.

Quanto alla leggenda narrata nel *Chronicon Vulturense* su un non meglio identificato san Pellegrino, allo stato attuale delle nostre conoscenze non siamo in grado di dire se i monaci di Bominaco se ne siano serviti come base di uno scritto agiografico avente come protagonista il santo che nel 1093 risulta titolare dell'abbazia insieme alla Vergine Maria, perché non esiste e non è attestato nessun testo narrativo o liturgico relativo a questo santo. Le immagini di un san Pellegrino, che ancora si distinguono dipinte sulle pareti dell'edificio di Bominaco che porta il suo nome, non contengono inoltre alcun riferimento a una fondazione carolingia del sito, e non hanno alcuna relazione concettuale o iconografica con alcuni episodi relativi a Carlo Magno rappresentati nello stesso spazio, probabilmente connessi a una tradizione locale ma privi di qualsiasi allusione alla costruzione di un luogo di culto o di un monastero da parte dell'imperatore.

Non possiamo neanche esser certi che la leggenda narrata dal monaco Giovanni sia stata alla base della redazione di alcuni non meglio precisati «rescripta Caroli imperatoris» attestati nella documentazione papale di XII e XIII secolo riguardante l'abbazia e le sue relazioni con la diocesi di Valva, perché non è affatto detto che i monaci possedessero una copia del *Chronicon Vulturense* o ne conoscessero il contenuto. Non c'è alcun dubbio, però, che ancora nel tardo Medioevo si conservava nell'abbazia la memoria di una fondazione di epoca carolingia, che fu rinvigorita attraverso l'incisione di alcune epigrafi commemorative nel tentativo di mitizzare il proprio passato per mezzo di una dichiara-

zione esposta *sic et simpliciter* sulla pietra: si trattava comunque, come si vedrà più avanti, di una forma di rivendicazione autocelebrativa senza connessioni con le immagini dipinte negli stessi luoghi in cui quelle epigrafi oggi si trovano³⁰.

Un elemento merita inoltre di essere sottolineato: malgrado alcune indagini recenti abbiano suggerito che almeno la chiesa consacrata alla Vergine possa aver avuto una prima fase edilizia di epoca carolingia³¹, l'abbazia non sembra essersi mai dotata di una sua narrazione cronachistica che ne nobilitasse le origini imperiali³². Nel cercare di difendere la propria indipendenza dal potere diocesano, i monaci e i loro abati non provarono neanche a mettere insieme testi e immagini per proporre un racconto sulle origini dell'abbazia che avrebbe potuto rafforzare i loro scopi³³, e scelsero in effetti la strada meno verosimile, di frequente bollata come erronea dai pontefici, vale a dire la falsificazione diplomatica. A questo maldestro esperimento sono in parte dedicate le pagine che seguono.

2. *Gli abati di Bominaco di fronte a vescovi e papi*

All'inizio del secolo scorso monsignor Giuseppe Celidonio ipotizzò che i monaci di Bominaco avessero cercato di far sparire la figura di Ugo di Gerberto e di accentuare il ruolo di Oderisio dei Marsi, al fine di liberarsi dalla dipendenza da San Pelino a cui li aveva costretti la donazione del 1093, e concluse che il vero fondatore del monastero di Bominaco era stato Ugo³⁴. A questa lettura osta un dato di fatto ineludibile, e cioè che i monaci non posero mai l'accento sul conte dei Marsi, preferendo invece tentare di dimostrare una fondazione di molto più antica, addirittura carolingia, fosse o meno autentica la donazione di Ugo³⁵. Ne resta testimonianza in una serie di documenti papali dai quali si evince che la controversia tra l'abbazia di Bominaco e la diocesi di Valva era stata portata più volte davanti ai pontefici, e in quelle occasioni erano stati mostrati dai monaci alcuni documenti, detti «di re Carlo» o dell'«imperatore Carlo», che avrebbero consentito loro di esercitare in piena autonomia i propri diritti sulle ricche pertinenze territoriali legate al monastero³⁶.

L'insistenza dei papi nel sancire l'obbligo di obbedienza da parte della comunità di Bominaco alla diocesi di Valva dimostra che tale obbligo fu per molto tempo percepito come illegittimo dai monaci e dal loro abate, e che i pontefici si rifiutarono di dare credito ai documenti presentati dai monaci. L'8 agosto del 1153 Anastasio IV confer-

mava a Siginolfo, eletto vescovo di Valva nel 1146³⁷, il possesso del monastero di *Mammonaco* «in honore Beatae Dei genitricis semper virginis Mariae et Sancti Peregrini martiris dedicatum, quod utique nobilis vir Ugo, filius Gerberti, ecclesiae Valvensi ... instituit»³⁸. Il 19 dicembre del 1156 il papa Adriano IV ribadiva la pertinenza diocesana del monastero, essendo insufficienti i documenti presentati a giustificazione della sua libertà del controllo vescovile, e bollava come falso l'«instrumentum Caroli regis» allegato dai monaci, precisando che al vescovo di Valva spettava la «benedictio abbatis», l'«ordinatio clericorum et monachorum», la «consecratio altarium», e la «receptio et correctio», cioè la visita pastorale³⁹. Il 13 gennaio del 1166 Alessandro III convalidava la sentenza di Adriano IV «pro controversia inter eum et monachos Sanctae Mariae de Mammonaco et Sancti Peregrini», e scriveva all'abate Giovanni e ai suoi monaci «ut ecclesiae Balbensis tamquam magistræ et matri devotæ in omnibus et humiliter deferentes, episcopis Balbensis debitam obœdientiam et reverentiam impendant». Il 25 luglio del 1168 lo stesso papa dichiarava che il fatto che l'abate Giovanni avesse ricevuto dalle sue mani la benedizione non recava pregiudizio alcuno al vescovo valvense e alla sua autorità sul monastero: «Alexander III Oderisio subdiacono apostolico et Gualterio præposito Balvensis ecclesiae et ceteris eiusdem canonicis: decernit ut eo, quod Iohannes abbas de Mammonaco de manibus suis munus benedictionis suscepit, Balvensis ecclesiae nullum præiudicium sustinat vel iacturam, quominus monasterium de Mammonaco, sicut per Adrianum pontificem constat fuisse adiudicatum, ecclesiae Balvensis subiaceat et abbatis benedictio ad episcopum Balvensem debeat pertinere»⁴⁰.

Pochi decenni dopo, in un anno compreso tra il 1181 e il 1185, Lucio III stabiliva che l'abbazia dovesse soggiacere «in perpetuis» all'autorità vescovile: «sententiam et constitutionem Adriani et Alexandri ratam habens, decernit ut monasterium de Mammonaco perpetuis temporibus ecclesiae Valvensi subiaceat et ab eius episcopis ipsius semper benedictio requiratur abbatis et ad eos sicut proprios episcopos debeat sine alicuius contradictione spectare»⁴¹. Il 27 aprile 1186 Urbano III confermava al vescovo Oderisio di Valva la sentenza di Adriano IV, Alessandro IV e Lucio III, «circa subiectionem monasterii de Mammonaco, a Paulo Prenestino episcopo et Octaviano Sanctorum Sergii et Bacchi diacono cardinale ex eorum authenticis scriptis transcriptam et sibi præsentam»⁴². Il 5 aprile 1188 Clemente III, in una bolla corografica emanata dal Laterano e indirizzata a Oderisio, nel confermare i possedimenti e

i confini delle parrocchie, «inhibet monachorum pravam præsumptionem, ut sine episcopi licentia nec baptismum in monasteriis faciant, nec ad infirmorum unctiones accedant, nec ad pœnitentiam iniungendam populares personas admittant, nec ab episcopo excommunicatos ad communionem, nec interdictos ad officia sacra suscipiant»⁴³, e nel rigettare come falsi i «rescripta quædam tam Caroli imperatoris quam Gregorii Septimi» che i monaci di Bominaco avevano già esibito nei loro incontri con i pontefici⁴⁴, avvalorava la pertinenza del monastero alla diocesi in base a quanto già stabilito dai suoi predecessori, Adriano IV, Alessandro III, Lucio III e Urbano III⁴⁵. Antinori lesse invece altri due documenti nel cartulario di Bominaco, emanati l'uno da Onorio III il 23 ottobre 1222 al Laterano⁴⁶, l'altro da Urbano IV il 5 luglio 1264 a Orvieto⁴⁷, nei quali l'abbazia era detta posta sotto la protezione papale, ma il 6 marzo del 1223 lo stesso Onorio III ordinava ai monaci di prestare obbedienza al vescovo di Valva⁴⁸.

Si deve poi tener conto di un ulteriore rilevante dato documentario: il monastero di Bominaco è menzionato nel *Liber censuum Romanæ Ecclesiæ a Centio Camerario composito*, tra quelli che versavano un censo annuo alla basilica di San Pietro a Roma: «In episcopatu Valvensi. Monasterium de Bumunaco, I romanatum»⁴⁹. A questa voce gli editori del *Liber censuum* collegarono l'incarico dato da Innocenzo III, l'11 giugno del 1206, a Giovanni, diacono cardinale di Santa Maria in Via Lata, perché si accertasse dello stato del priorato di «Sanctus Petrocius [sic] de Bominaco»⁵⁰. L'obbligo del censo era sicuramente in vigore ancora in pieno Seicento⁵¹, e il legame con il Capitolo di San Pietro, come si vedrà di qui a breve, implicò anche una relazione di fiducia con gli abati di Bominaco.

Quando ci volgiamo verso le figure degli abati per verificare se dal contesto prosopografico emergano elementi degni di attenzione, ci accorgiamo che alcune personalità spiccano proprio per la loro capacità di intrattenere rapporti di collaborazione con Roma, su un terreno per nulla conflittuale. Va detto innanzitutto che dai documenti analizzati finora si evince un solo nome di abate, Giovanni, che fu eletto nel 1168 dai monaci in un momento di vacanza della sede valvense, dopo la morte del vescovo Siginolfo⁵², e che nel 1180 si fece raffigurare su un lato della cattedra abbaziale con in mano un baculo vescovile, apponendo il proprio nome sia su questa cattedra che sul grande ambone, pure datato 1180, tuttora conservato nella chiesa di Santa Maria a Bominaco. Ma dalle epigrafi ancora leggibili sugli arredi liturgici, dei quali si tratterà nel

prossimo capitolo, si desumono altri due nomi di abati: Berardo, che nel 1223 firmò la monumentale mensa dell'altare maggiore della stessa chiesa evocando il papa Onorio III e l'imperatore Federico II, e Teodino, il cui nome fu inciso sulla cornice di due plutei, oggi in San Pellegrino, e in una piccola lastra murata all'esterno del medesimo edificio⁵³.

Per quanto riguarda l'abate Berardo, ci troviamo di fronte a un pre-sule abile nell'intrecciare relazioni sia con la curia romana che con la curia imperiale, come è attestato da una serie di documenti datati tra il 1228 e il 1233, custoditi nell'Archivio Capitolare di Rieti⁵⁴. Berardo, infatti, fu uno dei principali protagonisti di una controversia giurisdizionale che coinvolgeva da un lato l'episcopato di Rieti, nella persona del vescovo Rainaldo de Labro (26 maggio 1215 – 25 giugno 1233, ancora in vita il 21 febbraio 1234, e scomparso entro il 25 gennaio 1236)⁵⁵, e dall'altro i chierici di una collegiata, San Silvestro di Pietrabattuta, sita al confine tra la diocesi reatina e i territori forconensi, ma formalmente sottoposta alla diocesi di Rieti almeno fin dal 1153⁵⁶.

Berardo era stato incaricato, come delegato papale la cui autorità derivava da un mandato di Gregorio IX emanato a Perugia il 2 luglio del 1228, di appianare il conflitto sorto tra le due istituzioni⁵⁷. Il 1 settembre 1231 vi fu un primo incontro delle parti nella chiesa di Santa Giusta a Bazzano per cercare di comporre la lite: oltre al delegato papale, erano presenti un notaio, Gualtiero di Gualtiero Oderici, canonico di Santa Giusta, e il prete Alberto, rappresentante della collegiata di San Silvestro. Il vescovo di Rieti, pur avendo ricevuto le convocazioni inviate dall'abate, non aveva risposto né alla lettera in cui lo si invitava a Bazzano, né a una precedente lettera che fissava l'incontro delle parti a Paganica, e non aveva inviato nessun procuratore. In considerazione di questo stato dei fatti, l'abate Berardo, dopo aver consultato gli altri presenti all'incontro («aliis præsentibus quorum consilio habito nobiscum residentibus in ecclesia Sanctæ Justæ de Baczano»), cioè il notaio Gualtiero, ma anche Teodino di Gualtiero, canonico di San Massimo, e il cavaliere Oderico, suo fratello, aveva preso posizione a favore della collegiata, garantendole i possedimenti in discussione e giudicando il vescovo contumace. Un anno dopo, il 18 settembre 1232, l'arciprete di Vigliano, Luca, agendo come procuratore del vescovo di Rieti, si presentò davanti all'abate Berardo, a Sinizzo, vicino a San Demetrio ne' Vestini, chiedendo all'abate di revocare la sentenza di contumacia emessa contro il vescovo reatino, affermando che il vescovo non aveva ricevuto la richiesta di comparizione davanti all'abate. Berardo si rifiutò

però di concedere quanto gli veniva chiesto e l'arciprete fece redigere dal giudice Pietro di Sinizzo, alla presenza di Passavanti, canonico di San Pietro a Sinizzo, un appello al pontefice⁵⁸.

Il 1 gennaio 1233 il vescovo Rainaldo istituiva un nuovo procuratore in sua rappresentanza, nella persona del canonico reatino Giacomo Sarraceno⁵⁹, con il compito di ottemperare a quanto l'abate Berardo aveva stabilito, ma quando il procuratore arrivò a Bominaco, due giorni dopo, il 3 gennaio 1233, venne a sapere che l'abate si era dovuto trasferire alla corte imperiale e aveva lasciato al suo posto il monaco Bartolomeo, secondo quanto attestato nelle lettere su cui aveva apposto il proprio sigillo. Malgrado che Giacomo Sarraceno avesse portato con sé come *fideiussores* gli arcipreti di San Vittorino e Santa Maria di Civitate, e si offrisse di esibire «cautionem sufficientem» a giustificare la posizione del vescovo reatino, Bartolomeo si rifiutò di accogliere gli uni e l'altra, e chiese invece sei once d'oro come rimborso delle spese sostenute, cifra che il canonico rifiutò di dargli. Il giorno successivo, Giacomo si recò nel palazzo di San Silvestro a Pietrabattuta e qui consegnò al canonico Alberto alcune lettere di Pietro, priore di Santa Maria di Terni, sede della rifondata diocesi, nelle quali si informavano i chierici di San Silvestro che il caso gli era stato affidato dal pontefice⁶⁰. Ma dove era andato nel frattempo Berardo? Di sicuro non nelle vicinanze dell'abbazia, perché in quei giorni Federico II non si trovava in Abruzzo⁶¹: i documenti imperiali redatti tra il novembre del 1232 e il gennaio del 1233 attestano che l'imperatore era in Capitanata, tra Foggia e Apricena (*Precina*), mentre il 26 febbraio era a Bari⁶², e dunque è in Puglia che Berardo dovette recarsi.

La questione relativa ai confini dell'episcopato di Rieti in prossimità dei territori abruzzesi si protrasse per anni, nel contesto di un'intensa attività dei vescovi reatini volta a preservare e consolidare i possedimenti diocesani, ma quel che suscita interesse ai fini di questa indagine è il ruolo di primo piano che Berardo svolse nella controversia sui confini, conseguenza di una formale decisione di Gregorio IX. Il fatto poi che l'abate partisse con urgenza dall'abbazia per andare alla corte di Federico II, e che il conflitto giurisdizionale passasse nelle mani del priore di Terni per volontà dello stesso papa, indica che il nuovo compito che a Berardo era stato affidato doveva essere della massima importanza, visto che l'abate veniva meno all'incarico del quale solo poco tempo prima era stato investito dal pontefice, anche se non siamo in grado di accertare cosa dovesse fare presso la corte imperiale.

Nel dicembre del 1232 a Berardo era forse stato chiesto di svolgere una missione ben più delicata di quella relativa alla diocesi di Rieti? Quale che sia la risposta a questa domanda e alle altre che i documenti reatini invitano a porsi, la notizia di un abate abruzzese che, nominando un monaco in sua vece, si reca d'urgenza presso l'imperatore, in pieno inverno, senza che vi fosse ulteriore preavviso (come dimostra la sorpresa dei convenuti a Bominaco per la causa di San Silvestro), non può essere né ignorata né accantonata, soprattutto se quell'abate è attestato soltanto pochi mesi prima come delegato papale di Gregorio IX. Dalla documentazione reatina emerge un abate tutt'altro che isolato nel recinto dell'abbazia di Bominaco, un personaggio in grado di dialogare sia con il papa che con l'imperatore in anni cruciali nella storia dei loro rapporti⁶³, poco prima che nel 1234 Gregorio IX⁶⁴, proprio a Rieti⁶⁵, ricevesse Federico II.

Il terzo nome di abate bominacense che emerge dalle epigrafi ancora conservate a Bominaco è quello di Teodino, di certo il più celebre, visto che nella storiografia storica e storico-artistica è a lui che si assegna la fondazione della chiesa di San Pellegrino e la committenza delle pitture che la decorano. Di lui sappiamo da Antinori che nel 1275 era stato postulato vescovo di San Pelino da una porzione del Capitolo valvense in vacanza e che nel 1279 aveva rinunciato a quella postulazione⁶⁶, tanto che il 25 febbraio del 1279 era stato eletto vescovo il frate minore Egidio da Lodi⁶⁷. Di questa elezione non si conoscono né i retroscena, né le modalità, ma il nuovo vescovo non rimase a lungo con le mani in mano, dal momento che il 4 maggio 1280, Nicolò III, proprio su sua richiesta, affidava a tre canonici di Chieti, Rainaldo, Francesco e Adinolfo, il compito di giudicare il contenzioso tra la diocesi di Valva e l'abbazia⁶⁸. In quell'occasione i monaci di Bominaco accettarono quanto stabilito, dichiarando obbedienza e reverenza: l'abate di Bominaco, Teodino appunto, si inginocchiò, secondo il racconto che si legge nel documento redatto il 13 maggio di quell'anno dal giudice Paolo di Gualterio e dal notaio Nicola di Giacomo, mise le proprie mani giunte in quelle del vescovo, e sui testi sacri giurò che da quel momento sarebbe stato fedele e obbediente alla Chiesa di Valva e al suo vescovo⁶⁹. Secondo Celidonio, però, che attribuiva a Teodino un ruolo di rilievo nella disputa sull'obbligo di obbedienza alla diocesi valvense, la mancanza del nome dell'abate tra quelli dei sottoscrittori dimostrerebbe che i monaci non vollero firmare quel che avevano promesso, per giunta umiliandosi davanti al vescovo. Non si può escludere che le cose siano andate in questo modo,

sebbene non sia affatto detto che Teodino fosse quel campione di dissenso disegnato da Celidonio. Poco dopo lo stesso Niccolò III chiedeva che i tre canonici teatini convocassero le parti e prendessero una decisione formale e inviolabile, fatto che avvenne il 12 giugno 1280, a vantaggio ancora una volta dell'episcopato valvense, con la conseguente redazione di una carta nella quale si riassumevano le conclusioni del processo⁷⁰.

Teodino ci è noto attraverso altri tre documenti: il 1 febbraio del 1271, a Roma, il Capitolo di San Pietro, avendo concesso la chiesa di San Giorgio di Roccamorice, con tutti i diritti e pertinenze⁷¹, a fra Placido e fra Giovanni «ordinis Sancti Spiritus de Magella», incaricava Teodino di immettere nel possesso della chiesa i suddetti *fratres*; il successivo 28 febbraio Teodino eseguiva quanto gli era stato richiesto di fare⁷². Ancora il Capitolo di San Pietro, attraverso il priore Pietro, era intervenuto a regolare la lite tra l'abbazia di Bominaco e quella di San Benedetto in Perillis, sotto l'abbaziato di Teodino, sancendo la dipendenza della seconda dalla prima⁷³. Da questi documenti quel che si evince non è l'esistenza di un particolare legame di Teodino con i monaci morronesi, ma il fatto che l'abbazia da lui governata costituiva un punto di riferimento, in quell'area dell'Abruzzo, per il Capitolo di San Pietro, alla quale, come si è detto più sopra, versava un censo annuale. I registi che citano l'abate sono comunque troppo scarni per consentire di desumerne un profilo adeguato, ma sia la postulazione alla carica di vescovo sia le epigrafi celebrative e memoriali conservate nella chiesa di San Pellegrino lasciano intravedere un personaggio di primo piano nella storia tardo-duecentesca di Bominaco.

A suggellare infine il rapporto dell'abbazia con il potere vescovile è il passaggio dalla diocesi di Valva a quella dell'Aquila, verificatosi sullo scorcio della prima metà del Trecento. Nel 1333 il re Roberto d'Angiò scriveva al capitano dell'Aquila, Giovanni di Floriaco, ingiungendogli di restituire il monastero con tutte le sue pertinenze e diritti all'abate ordinato dal vescovo di Valva, al quale lo stesso monastero era soggetto sulla base di un privilegio di Celestino III⁷⁴, quindi a questa data la giurisdizione valvense era ancora intatta. Ma Antinori ricorda che nel 1352 Clemente VI accordò una più forte esenzione all'abate del monastero, in risposta a una richiesta riguardante l'immunità da qualsiasi visita del vescovo aquilano, della quale avevano goduto da tempo memorabile e le cui testimonianze documentarie erano andate perdute a causa delle guerre. Convinto da queste argomentazioni e dall'intercessione di Rainaldo degli Orsini, conte di Tagliacozzo, il papa aveva decretato che

i monaci erano soggetti alla Santa Sede e li aveva liberati «da qualunque visita, giurisdizione, dominio ed esazione del vescovo aquilano»⁷⁵. Questo potrebbe voler dire che nel 1352 il monastero doveva già essere entrato a far parte della diocesi dell'Aquila⁷⁶.

Il contrasto con le autorità episcopali del territorio continuò a lungo, tanto che nel 1403, «fatta dal vescovo aquilano tassa pel sussidio caritativo, la chiesa di Santa Maria di Bominaco, colle sue cappelle, fu renitente, come anche per la visita del vescovo aquilano»⁷⁷. Secondo Antinori, dal 1384 si erano succeduti tre abati, Niccolò di San Demetrio, Niccolò di Bugnara e Niccolò di Lucoli, all'ultimo dei quali Innocenzo VII aveva scritto da Viterbo il 16 gennaio 1406, esentando il monastero da ogni giurisdizione del vescovo valvense⁷⁸: un'informazione curiosa, se si pensa al dettato dei documenti relativi al controllo del vescovo aquilano, ma forse giustificabile con la difficoltà di assegnare l'abbazia all'una o all'altra sede diocesana.

Una notizia particolarmente interessante è fornita da Antinori in relazione al 1430. Già da tempo era scoppiata una lite perché l'abate di Bominaco pretendeva di esercitare il diritto di passo delle pecore, vale a dire di esigere un castrato per ogni morra o branco di 500 pecore che tornava dai pascoli della Puglia lungo il tratturo maggiore. Quell'anno, però, il giorno 5 di aprile, l'abate condusse davanti al nuovo capitano dell'Aquila, Jacopo de' Ranieri di Norcia, conte di Belvedere, luogotenente del Gran Camerario del Regno, una lunga serie di testimoni che dichiararono di essere a conoscenza dei possedimenti del monastero, e dunque del diritto di passo, chi per averlo veduto con i propri occhi, chi per averlo sentito dire, chi per averlo letto in privilegi degli imperatori Carlo Magno e Ottone. Dalla documentazione di poco posteriore sintetizzata da Antinori si capisce che il privilegio a cui si fa riferimento nel 1430 era quello di Ottone III, visto nell'abbazia dallo stesso Antinori⁷⁹.

3. *La trasformazione dell'abbazia in badia ecclesiastica e lo ius patronatus laicale*

La principale fonte sulla situazione dell'abbazia di Bominaco in epoca post-medievale è costituita dalle memorie pubblicate alla metà del Settecento in occasione di una causa giudiziaria che vide contrapposti il vescovo dell'Aquila, Lodovico Sabbatini d'Anfora, eminente erudito napoletano⁸⁰, e due signori aquilani. Il 18 marzo 1754, infatti, don Angelo Antonio Barone e don Giovanni Oliva Vetusti avevano presentato

richiesta alla Real Camera di Santa Chiara a Napoli affinché si impedisse il *regio exequatur* alle bolle che la Santa Sede aveva emanato per l'elezione del nuovo rettore della badia di Bominaco⁸¹, rimasta sede vacante il 16 febbraio 1753, a séguito della morte dell'ultimo commendatario, il cardinale Tommaso Ruffo dei duchi di Bagnara (1663-1753), decano del Sacro Collegio e in quanto tale vescovo di Ostia e Velletri, dopo esser stato arcivescovo di Ferrara per più di vent'anni, e maestro di camera per il papa Clemente XII⁸².

A loro difesa, i due gentiluomini aquilani avevano dichiarato che, dopo la completa distruzione dell'abbazia da parte del capitano di fortuna Braccio da Montone nel 1423, il monastero era stato ricostruito da Cipriano Conti di Forfona con mille fiorini d'oro. In cambio Cipriano aveva richiesto al papa Martino V, il 5 settembre dell'XI anno del suo pontificato (cioè nel 1428), il diritto per sé e per i suoi eredi di nominare l'abate scegliendolo tra uno dei monaci, e il papa aveva concesso grazia al supplicante, qualora fossero vere le cose esposte⁸³. Qualche decennio dopo, Fioravante e Pietro Conti, nipoti ed eredi di Cipriano, si erano rivolti a Sisto IV per chiedere la conferma di tale *ius patronatus* laicale, e l'abate di Lucoli, Giovanni Battista Gaglioffi, incaricato dal pontefice il 4 maggio 1477, aveva indagato sulla questione e concluso che tale diritto spettava loro⁸⁴. I pronipoti di Cipriano, Pietro Lalle, figlio di Fioravante, e Piacentina, vedova di Bartolommeo Cola Barone di Notar Nanni, presunti antenati dei signori Barone e Oliva Vetusti, avevano continuato a godere del privilegio finché nel 1574, dopo le disposizioni del Concilio di Trento sui *ius patronati*, la Santa Sede non aveva deliberato diversamente, avocando a sé tale diritto.

Oltre a presentare questa versione dei fatti, Barone e Oliva Vetusti avevano esibito una serie di documenti finalizzati a comprovare che il diritto di scegliere gli abati di Bominaco competeva alla loro famiglia: il primo era la nomina di Pompeo Zambeccari quale abate commendatario di Bominaco, fatta da Piacentina Barone il 5 giugno 1531⁸⁵; il secondo, del 21 dicembre 1549, attestava la nomina, da parte della stessa Piacentina, di Niccolò Cola Barone, suo figlio; nel terzo, del 6 agosto 1571, Angel'Antonio Barone, anch'egli figlio di Piacentina, nominava Pietro Donato di Cesis, cardinale di San Vitale; nel quarto, del 24 luglio 1574, Bartolommeo, figlio di Angel'Antonio Barone, nominava un'altra volta il cardinale Cesis dopo la morte del cardinale Giulio Acquaviva⁸⁶; il quinto, infine, era una procura, redatta il 14 giugno 1586 all'Aquila, nella quale Giuseppe, Bartolommeo e Domizio Barone davano facoltà

a Giacomo Vivio di scegliere come abate «quemcumque sibi placentem»⁸⁷. Si trattava, però, di atti falsificati allo scopo di provare lo *ius patronatus* della famiglia Barone, nei quali si usavano, in contesti non pertinenti al reale svolgimento dei fatti, i nomi di alcuni personaggi che realmente erano stati commendatari della badia di Bominaco.

Persino la bolla di conferimento di *ius patronatus* attribuita a Martino V o era stata essa stessa falsificata o comunque si basava su informazioni false, innanzitutto perché la pretesa distruzione, dalle fondamenta, del monastero da parte di Braccio da Montone non si era mai verificata: il monastero era stato sì attaccato e derubato, ma non era stato abbattuto⁸⁸. Erano d'altronde non meno dubbie anche le carte presentate in occasione di un precedente processo giudiziario che si era celebrato all'inizio del Cinquecento (dal 17 dicembre 1522 al 20 novembre 1523)⁸⁹, quando Pietro Lalle, chierico aquilano, si era rivolto al Viceré di Napoli dichiarando che, essendo stato eletto abate di Bominaco dal papa Giulio II nel 1503, era stato spogliato di questa carica da Giovan Battista Cadicchio⁹⁰, che lo aveva cacciato *armata manu* e gli aveva sottratto beni e mobili, prima che gli succedesse Giovan Battista Branconio, anch'egli nobiluomo aquilano e camerario del papa Leone X⁹¹.

Il processo intentato contro il vescovo dell'Aquila nel 1754 si presentava inoltre con un vizio di forma, perché, essendo incentrato su un *ius patronatus* ecclesiastico, non connesso a beni feudali e non derivato da diritti di fondazione o di dotazione, la sentenza, a prescindere dalla sussistenza delle pretese dei signori Barone e Oliva, sarebbe stato compito di un tribunale ecclesiastico, e non certo di un tribunale reale, secondo quanto stabilito anche nei patti concordatari stipulati tra la Santa Sede e il Regno delle Due Sicilie, quindi il processo non pertineva alla Real Camera di Santa Chiara⁹².

Il 1 maggio 1766, in considerazione e in conseguenza di quanto finora illustrato, Lodovico Sabbatini D'Anfora emanava un editto nel quale rendeva noto che fin dal 1753 si era rivolto al re Carlo III di Borbone e al papa Benedetto XIV per ottenere «la rivindica alla sede aquilana della giurisdizione ecclesiastica [dell'abbazia di Bominaco], la quale parte per privilegi, parte per usurpazione l'era stata tolta»⁹³, e come risultato di quell'istanza il re aveva chiesto al papa di intercedere per il vescovo. Il 16 febbraio 1754 Sabbatini D'Anfora aveva ricevuto una bolla pontificia nella quale si sanciva che l'antica abbazia di Santa Maria di Bominaco era incorporata in perpetuo alla giurisdizione del vescovo aquilano⁹⁴. Alle opposizioni al *regio exequatur* presentate dai preten-

denti al patronato laico dell'abbazia di Bominaco, la Real Camera di Santa Chiara aveva a sua volta risposto con un decreto, il 24 marzo 1757, nel quale si erano rigettate quelle opposizioni e si era stabilito che il vescovo potesse prendere pieno possesso dell'abbazia e dei beni abbaziali. La giurisdizione del sito era così stata tolta all'abate *pro tempore*, e le rendite erano state concesse a monsignor Francesco Dentice dei principi di Frasso, secondo quanto previsto dal vescovo dell'Aquila⁹⁵.

Per riportare i termini della questione nel loro giusto contesto, e spinto dalla «obbligazione che han tutti i vescovi ... di difendere i dritti della Santa Chiesa», Sabbatini d'Anfora aveva nel frattempo pubblicato a Napoli, nel 1756, un corposo volume dedicato a Benedetto XIV, a suo dire «un'opericciuola in cui i dritti della Santa Sede circa il conferrire la badia di Santa Maria di Bominaco nella mia diocesi vengon da me stabiliti e difesi»⁹⁶, in realtà un'opera in linea con la grande cultura antiquaria e giuridica del suo autore, ricca di riferimenti a documenti e manoscritti inediti. Nel riattraversare l'intera vicenda che dall'inizio del Quattrocento aveva interessato l'abbazia, il vescovo aveva in effetti messo a disposizione dei suoi colti lettori molte notizie sulla storia di Bominaco, e in primo luogo aveva chiarito che l'abbazia, rimasta priva di monaci, era divenuta badia ecclesiastica, retta da un abate commendatario, tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento⁹⁷.

Nessun documento consentiva purtroppo di fornire una datazione precisa alla modificazione di statuto, che si poteva fissare in un momento compreso tra il 1497, anno in cui il re di Napoli Federico d'Aragona (1496-1501) aveva confermato ai monaci di Bominaco il privilegio di esigere il passo delle pecore⁹⁸, e il 1507, anno in cui l'abate commendatario Giovan Battista Cadicchio, prete secolare, canonico della sede aquilana, arciprete di Santa Maria di Paganica, e poi vescovo di Valva e Sulmona per volontà di Leone X, aveva richiesto a Giulio II la conferma del privilegio ottenuto⁹⁹, oltre alla concessione per l'uso dei pontificali¹⁰⁰. Cadicchio quindi era stato il primo commendatario della badia, e nel 1519 aveva rinunciato a questo incarico, che aveva ottenuto «per concessione et dispensatione apostolica in commendam», e lo stesso Leone X aveva trasferito il mandato a Giovan Battista Branconio, invitandolo a frenare con le opportune censure ecclesiastiche l'audacia di chi intendeva contrapporsi, vale a dire i presunti detentori del patronato laico¹⁰¹.

Come si può costatare dal confronto tra i dati, gli avvocati di Barone e Oliva Vetusti non avevano falsificato i nomi di alcuni di coloro che erano stati commendatari dell'abbazia nel primo Cinquecento, ma avevano

attribuito la loro elezione alla famiglia che pretendeva lo *ius patronatus* e non alla Santa Sede. Dalle parole del documento di Leone X si evince peraltro che i contrasti per il controllo dell'abbazia dovevano davvero risalire all'inizio del Cinquecento, proprio al tempo in cui Pietro Lalle aveva rivendicato quello stesso *ius patronatus* nel primo processo giudiziario poi strumentalmente utilizzato nel nuovo processo settecentesco¹⁰². Dai diversi testi pubblicati in occasione del processo giudiziario intrapreso nel 1753 si deduce che l'abbazia di Bominaco non dovè mai esser stata soggetta a un patronato laicale, ma che questo patronato fu reclamato a più riprese nel corso del primo Cinquecento¹⁰³, e poi alla metà del Settecento, a ragione dello stato di relativo abbandono in cui il sito versava, probabilmente anche per un certo disinteresse da parte della diocesi aquilana¹⁰⁴.

La causa che si dibattè nel corso del Settecento, e che vide vittorioso Sabbatini D'Anfora e la sua diocesi, non era molto diversa da tante altre cause di analogo tipo che si celebravano nei tribunali borbonici, ma la documentazione prodotta in quella circostanza è di grande interesse ai fini della ricostruzione della storia dell'abbazia di Bominaco, perché i contendenti che si fronteggiarono per il controllo dell'abbazia misero sul tavolo tutte le carte che ritennero utili alla difesa dei propri diritti, rendendole disponibili a chi potesse accedere agli atti processuali o alle memorie date alle stampe per render pubbliche le reciproche ragioni. La non chiara situazione giurisdizionale dell'abbazia fece anche sì che non sempre i vescovi dell'Aquila la includessero nel loro programma di visite pastorali, tanto che la documentazione d'archivio che la riguarda è molto tarda rispetto ad altri complessi monumentali del territorio diocesano. Di sicuro, inoltre, le decisioni prese nel corso della seconda metà del Settecento aggravarono progressivamente lo stato di abbandono del sito, tanto che soltanto nel secondo Ottocento si iniziò ad attirare l'attenzione delle autorità competenti sulle condizioni di degrado in cui versava. Bisognerà attendere però i primi decenni del Novecento perché si intervenisse finalmente a riparare i danni e a rendere gli spazi di nuovo praticabili.

NOTE

¹ Sulla storia del sito: A. SIGNORINI, *La diocesi dell'Aquila descritta ed illustrata*, Aquila 1868, pp. 250-253; S. TERRA-ABRAMI, *Tre badie benedettine nel cuore dell'Abruzzo. San Pietro ad Oratorium - San Benedetto in Perillis - Bominaco*, in «Bullettino della

Deputazione Abruzzese di Storia Patria», LXX (1980), pp. 285-318; L. GATTO, «Bominaco gemendo germinat». *Lineamenti per una storia dell'abbazia*, in IDEM, *Momenti di storia del Medioevo abruzzese (Persone e Problemi)*, L'Aquila 1986, pp. 224-278; U. PIETRANTONIO, *Il monachesimo benedettino nell'Abruzzo e nel Molise*, Chieti 1988, pp. 110-113 (alla voce Caporciano); A. D'ANTONIO, *Abbazie benedettine in Abruzzo*, Pescara 2003, pp. 146-154; M. DI CLEMENTI, *L'abbazia benedettina di Santa Maria e San Pellegrino Martire in Bominaco. Lineamenti storici*, Sulmona 2005, il cui testo, una tesi di laurea discussa a Roma presso l'Istituto Universitario Pareggiato di Magistero, data agli anni 1945-1950. Sulla presenza monastica in Abruzzo: G. PICASSO, *Monachesimo benedettino in Abruzzo nell'alto Medioevo*, in «Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria», LXXI (1981), pp. 5-24; IDEM, *Il monachesimo benedettino, in L'Abruzzo nel Medioevo*, a cura di U. RUSSO ed E. TIBONI, Chieti 2003, pp. 185-210; A. CLEMENTI, *Momenti di storia abbaziale negli Abruzzi*, in «Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria», XC (2000), pp. 5-66; L. SALADINO, *I monasteri benedettini nell'Abruzzo interno. Insediamenti, infrastrutture e territorio tra VIII e XI secolo*, Roma 2000; A. GHISSETTI GIAVARINA, M. MASELLI CAMPAGNA, *Le fondazioni benedettine in Abruzzo e Puglia*, Napoli 2007; S. ANTONELLI, *Il territorio di Aprutium. Aspetti e forme delle dinamiche insediative tra VI e XI secolo*, Roma 2008; M. C. SOMMA, *Cantieri e maestranze dei monasteri benedettini abruzzesi*, in *Cantieri e maestranze nell'Italia medievale*, Atti del convegno di studio (Chieti, 16-18 maggio 2008), a cura di M. C. SOMMA, Spoleto 2010, pp. 97-134. Sulla parte di Appennino abruzzese su cui insiste Bominaco, gli assi viari, e le relazioni tra strutture monastiche e trasformazione storica del territorio: R. GARDNER, *The Via Claudia Nova*, in «The Journal of Roman Studies», III (1913), pp. 204-232; E. MIGLIARIO, *Uomini, terre e strade. Aspetti dell'Italia centroappenninica fra antichità e alto Medioevo*, Bari 1995; M. COSTANTINI, *Economia, società e territorio nel lungo periodo*, in *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. L'Abruzzo*, a cura di M. COSTANTINI e C. FELICE, Torino 2000, pp. 3-119: pp. 26 ss.; E. PARATORE, *La viabilità in Abruzzo nell'alto medioevo*, in *L'Abruzzo nel Medioevo...*, cit., pp. 63-68; S. ZENODOCCHIO, *Antica viabilità in Abruzzo*, L'Aquila 2008; e più in generale *La viabilità medievale in Italia. Contributo alla carta archeologica medievale*, a cura di S. PATITUCCI UGGERI, Firenze 2002. Sulle principali vie di comunicazione del Regno di Sicilia: E. STAHRER, *Die Hauptstrassen des Königreichs Sizilien im 13. Jahrhundert*, in *Studi di storia napoletana in onore di Michelangelo Schipa*, Napoli 1926, pp. 97-112. Molto utile, invece, per i diversi temi attinenti al monachesimo benedettino in generale è il volume miscelaneo *L'histoire des moines, chanoines et religieux au Moyen Âge. Guide de recherche et documents*, a cura di A. VAUCHEZ et C. CABY, Turnhout 2003 (L'atelier du médiéviste, 9).

² Sulle relazioni di San Pelino con la pieve di San Panfilo e con l'abbazia di San Clemente a Casauria, i cui abati, dal tempo del papa Leone IX, erano anche vescovi di Valva: A. CLEMENTI, *Pievi e parrocchie degli Abruzzi nel Medioevo*, in *Pievi e parrocchie in Italia nel basso Medioevo*, Atti del VI convegno di Storia della Chiesa, Roma 1984, II, pp. 1065-1094, in part. pp. 1075-1081. Su Casauria: *Chronicon Casauriense [...]* auctore Johanne Berardi, in L. A. MURATORI, *Rerum Italicarum Scriptores [...]*, Tomi II, Pars altera, Mediolani MDCCXXVI, coll. 767-1018; G. PANSA, *Il Chronicon Casauriense. Studio storico-critico*, Lanciano 1893, ed. cons. Cerchio (Aq) 1996; G. MEAULO, *Il "Chronicon Casauriense" nel suo contenuto storico*, in «Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria», LXIII (1973), pp. 285-286. Sulla centralità geografica e politica di San Clemente: A. GHISSETTI GIAVARINA, *San Clemente a Casauria. L'antica abbazia e il territorio di Torre de' Passeri*, Pescara 2001. Sulle modalità con cui le principali vicende dell'abbazia furono trasferite dal testo all'immagine scolpita: *infra*, nota 32.

³ F. UGHELLI, *Italia sacra sive de episcopis Italiae [...]*, editio secunda aucta et emendata cura et studio Nicolai Coleti, I, Venetiis, apud Sebastianum Coleti, MDCCXVII, *Valvenses et Sulmonenses episcopi*, coll. 1358-1386, in part. col. 1364, dove, nella voce relativa a Giovanni, si ricorda che fu questo vescovo a restaurare la sede diocesana di San Pelino, secondo quanto inciso su una lastra marmorea («Emicat ecce pię domus hæc in honore Marię, quam præsul

gaudet sibimet fecisse Joannes»). Sulle diverse fasi costruttive e decorative del complesso episcopale valvense: F. ACETO, *La cattedrale di San Pelino a Corfinio, in Medioevo: l'Europa delle cattedrali*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 19-23 settembre 2006), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano 2007, pp. 245-253; A. SPINA, *Le Basiliche Cattedrali di San Panfilo e di San Pelino. Storia della diocesi di Sulmona-Valva. Vita di San Panfilo e di San Pelino. Cronotassi dei vescovi*, Teramo 2012.

⁴ Nel 1145 il feudo di Bominaco, indicato come «Mammeata», era annoverato nel *Catalogus Baronum*; nel 1173 continuava a possederlo Berardo di Gentile, signore di Offena; nel 1559 era tra gli undici castelli acquistati da Diomede Carafa; nel 1566, Giovanni Battista Cappa dell'Aquila vendeva questo e altri castelli a Giovan Giacomo Leignano: A. L. ANTINORI, *Dizionario storico-topografico degli Abruzzi. Parte II. Corografia*, edizione anastatica del manoscritto, Bologna 1978-1979, XXVII, 3, foll. 875-876. La prima fase di incastellamento a Bominaco si data già alla metà dell'XI secolo: S. PANNUZZI, A. R. STAFFA, *Nota preliminare sull'intervento di scavo presso il castello di Bominaco (Caporciano, Aq.)*, in «Archeologia medievale», XXI (1994), pp. 299-306; F. REDI, *Un decennio di archeologia dei castelli nel territorio aquilano. Un primo bilancio e nuove prospettive*, in *Archeologia castellana nell'Italia meridionale. Bilanci e aggiornamenti*, Atti del convegno di studi (Roma 27-28 novembre 2008), a cura di S. PATITUCCI UGGERI, Palermo 2010, pp. 17-26; C. MARCOTULLI, *Chiese, castelli e strategie baronali. Le trasformazioni del paesaggio medievale abruzzese tra feudalità signorile e città fondata alla luce della ricerca archeologica: un caso di studio*, in «Ricerche storiche», XLI (2011), pp. 181-208. Sul processo storico dell'incastellamento in Abruzzo, sul quale le opinioni degli studiosi sono state tutt'altro che concordi: C. WICKHAM, *Studi sulla società degli Appennini nell'alto Medioevo. Contadini, signori e insediamento nel territorio di Valva (Sulmona)*, Bologna 1982; IDEM, *Castelli e incastellamento nell'Italia centrale: la problematica storica*, in *Archeologia e storia del medioevo italiano*, a cura di R. FRANCOVICH, Roma 1987, pp. 137-148; per l'area valvense: B. FIGLIUOLO, *Morfologia dell'insediamento nell'Italia meridionale in età normanna*, in «Studi storici», I (1991), pp. 26-28; A. CLEMENTI, *L'incastellamento negli Abruzzi, in Abruzzo e Molise. Ambienti e civiltà nella storia del territorio*, a cura di M. COSTANTINI e C. FELICE, Brescia 1993, pp. 121-150; e la sintesi di A. CLEMENTI, *L'incastellamento negli Abruzzi. Problematica ed esempi*, Colledara (Te) 1996. Resta importante anche per i territori abruzzesi il capitolo *L'incastellamento», rythme et formes d'une croissance*, in P. TOUBERT, *Les structures du Latium médiéval. Le Latium méridional et la Sabine du IX^e siècle à la fin du XII^e siècle*, Roma 1973, pp. 303-447.

⁵ P. PICCIRILLI, *L'Abruzzo monumentale*, in «Rassegna abruzzese di storia ed arte», III (1899), pp. 3-30, in part. p. 17.

⁶ «In Dei nomine, anno ab incarnatione Domini nostri Jesu Christi millesimo nonagesimo tertio, die vicesima prima, mensis octobris, pro indictione prima. Ego Ugo, filius cuiusdam Gerberti, genere Francorum, vivens secundum legem longobardorum, declaro ... intra me metipsum cogitare cepi, quod in peccatis conceptus et natus sum, et quod ab infantia mea, die noctueque horis atque momentis innumerabilia peccata feci, et quia in illo terribili iudicio de omnibus peccatis et cogitationis meis Deo ratione red..., quia iusti et electi Dei cum Deo gloriabuntur, et impii et peccatores in illa pavenda pena cum diabolo dampnabuntur, subito respexit me divina pietas, et compunctum est cor meum cum timore et exstuatione atque anxietate animi, quia de re... sacerdotibus et religiosus viris, qualiter innumerabilia peccata mea reddimere potuissem, ut iram eterni iudicis evadere potuissem, et hoc consilium meum dederunt ut aut seculum renuntiarem aut de propriis meis rebus et substantiis in sanctis locis fideliter ... et ex spontanea mea voluntate ut remedium et salutem animæ meæ, et genitoris et genitricis meæ, uxoris quoque et filiorum, et ceterorum parentum meorum, et nobis Dominus noster nostra peccata dimictere dignetur, et ut mereamur in die iudicii audire vocem Domini dicentis "venite benedicti Patris mei, percipite regnum quod vobis paratum est ab origine mundi", et ut non in sinistra appareamus inter hedos sed in dextera imbeniamus inter agnos, dono, trado et offero episcopatu et ipsæ ecclesiæ Beati Sancti Pelini que sita est in territorio Balbensi in ipsa civitate que vocatur Corfinia, in qua ecclesia

presenti tempore donnus Joannes vir venerabilis episcopus regimen tenere videtur, integrum ipsum meum monasterium quod situm est in eodem territorio Balbense, quod edificatum est in loco qui vocatur Mamenacu, quod edificatum est in honorem Beatæ Dei Genitricis et semper Virginis Mariæ et Sancti Peregrini martiris, quodque mihi ex meo conquisito obvenit cum ipsum castellum de Mamenacu cum omnibus pertinentiis vel subiacentiis ad idem monasterium atque castellum ... et legaliter pertinentibus, et sunt ipse res infra ipsos fines quos continet cartula quam comes Oderisius fecit ipso monasterio, et cum omnibus ecclesiis et libris et ornamentis ecclesiarum ad ipsum monasterium pertinentium cum terris, vineis, silbis, pratis, pascuis, agris ac molendinis et aquarum decursibus, et cum omnibus que recte dici possunt et ipsum monasterium in ecclesiis, in castellis et in billis pertinere videntur. Equidem in antea Deo auxiliante acquirere poterunt sunt ipsæ res integre sicut superius continentur dono et trado et offero ego ipse Ugo ad ipsum prænominatum episcopatum Sancti Pelini et Joanni episcopo unde ad manus meas nec ab heredibus meis, nec ad ullum quemlibet hominem de ipse rebus nulla exinde feci reservatione neque exceptionatione ..., sed a ipso piscopio ad avendum et tenendum omnique tempore tu ipsum episcopum et vestris successoribus regendi et dominandi hoc repromicto et obligo me ipse Ugo vel meis heredibus tibi ipsis episcopus vel tuis successoribus adque abbocatoribus, qui de ipso episcopatum rectores fuerint, ut nos ab homines hominem antistare et defendere debeamus nos vobis et si ab homines hominem antistare et defendere non voluerimus aut non potuerimus aut si retollere vel minuare vel contrayre presumpserimus per ... ingenio duple et meliolare ipsæ ecclesiæ restaurare vobis promictimus sub extimatione qualis in illa die invenitur esse, quando exinde causare videtur, et insuper si qualiscunque hominem investire aut causare presumpserit non habeat partem in prima resurrectione sed cum Anna et Cayphas et Juda et Pilatum compedibus ligetur in stagnum ignis et sulphuris quam et per rogum ipsis Ugonis. Hanc cartulam offertionis scripsi ego Petrus iudex et notarius actum in Balba feliciter». Seguono i «signa manus» di Ugo che aveva richiesto al notaio di redigere questa «cartula offertionis», di Roberto e Guglielmo figli di Ugo, e dei testimoni Racterio di Giuliano, Benedetto «bicecomite», Mainerio figlio di Sansone, Rainaldo figlio di Gualterio, Rainaldo figlio di Oderisio, Trasmondo figlio di Carbone. Per la trascrizione del documento: G. CELIDONIO, *La diocesi di Valva e Sulmona*, 4 voll., Casalbordino, 1909-1912: III, 1911, pp. 174-176; per la storia del monastero, ivi, pp. 169-206. Sugli archivi della diocesi valvense: P. ORSINI, *Inventario dell'Archivio Capitolare di San Panfilo a Sulmona*, Sulmona 2003; IDEM, *Archivio Capitolare della Cattedrale di San Pelino a Corfinio. Inventario*, Sulmona 2005; IDEM, *Archivio Storico della Curia Diocesana di Sulmona*, Sulmona 2005. Più in generale, sulle fonti della storia dell'Abruzzo nel Medioevo: L. FELLER, *Sur les sources de l'histoire des Abruzzes entre XI^e et XII^e siècle*, in *Contributi per una storia dell'Abruzzo adriatico nel Medioevo*, a cura di R. PACIOCCO e L. PELLEGRINI, Chieti 1992, pp. 47-69; H. ENZENSBERGER, *Bausteine zur Quellenkunde der Abruzzes im Mittelalter*, ivi, pp. 133-190.

⁷ La medesima formula compare di frequente iscritta in cartigli sostenuti da angeli nelle rappresentazioni figurative del giudizio finale, anche in Abruzzo.

⁸ A. L. ANTINORI, *Dizionario storico-topografico degli Abruzzi...*, cit., XXVII, 1, foll. 12-46 (*Badia di Bominaco*), in part. fol. 12. Il documento attestava che Oderisio, figlio di Berardo «franzese di nazione, conte di Valva», aveva dotato il monastero di Santa Maria di Bominaco, «col donare a quello, tanto esso quanto la contessa sua moglie, le ville di Ofaniano, di Bominaco, di San Pio, di Caporciano, e di Tussio, colle chiese di essa e con vari beni. Disse il monastero soggetto al pontefice romano. Quel conte vi introdusse i monaci e il loro superiore si denominò abate, benché la chiesa appartenesse al monistero farfense e in Roma quel superiore fosse rinosciuto come preposto». Secondo Antinori, l'originale del documento del 1001 era stato prelevato nel 1607 dal Nunzio apostolico per consegnarlo al re Filippo III di Spagna, a Napoli, e da quel momento non aveva fatto più ritorno nell'archivio abbaziale, restando nel *Regestum* soltanto la relazione del Nunzio a p. 74 (citata in corrispondenza all'anno 1608). Nella relazione del Nunzio apostolico, Antinori trovò anche una conferma dei privilegi del monastero emanata dal papa Gregorio VII nel 1082, mentre nell'archivio

della Cattedrale di San Panfilo di Sulmona vide l'atto notarile del 1093, che non trascrisse ma regestò: ivi, fol. 19; tomo 3, fol. 887. Antinori, corrispondente di Muratori, gli inviò, tra il 1732 e il 1737, i testi poi pubblicati negli *Aquilarum rerum scriptores aliquot rudes et variis manuscriptis cura doctissimi viri Antonii ANTINORII, civis Aquilani, e tenebris erepti, nunc primum prodeunt, una cum eius notis atque additamentis*, in L. A. MURATORI, *Antiquitates Italicae Medii Aevii* [...], *Tomus Sextus*, Mediolani MDCCXLII, coll. 483-1036. Il carteggio tra i due studiosi continuò fino al 1747, e anche se talora si legge che Antinori sarebbe stato a Bominaco nel 1742 o che in quell'anno avrebbe visto i documenti dell'abbazia che poi trascrisse, il 1742 è soltanto la data di pubblicazione del volume di Muratori. Negli *Aquilarum rerum scriptores*..., cit., coll. 937-942, nota 26, Antinori aggiunse un lungo testo a piè di pagina alla *Catalogi pontificum Aquilanorum pars prima* (ivi, coll. 929-964), a corredo della Vita del vescovo aquilano Amico Agnifili di Rocca di Mezzo (1431- post 1472) che nel 1456 avrebbe ridotto a obbedienza l'abbazia di Santa Maria di Bominaco, trovando un accordo sulle visite pastorali, il censo e gli altri diritti spettanti all'episcopato. Così esordisce la nota, citando subito proprio il documento del 1001: «De hac abbatia multa vulgaria asserentur, solida videntur pauca. Aliqua referre licebit ex Regesto actorum et scripturarum Sanctae Mariae de Bominaco, in fol. in archivio eiusdem caute servato. Vulgaria sunt scilicet: anno 1607 Nuncius Pontificus Neapoli regi Philippo, longam de abbatia texens relationem, asserit eam fundatam in diocesi Valvensi a comite Odoresio Gallo, an. 1001, cum donatione villarum Ofaniani, Bominaci, Sancti Pii, Caporciani, Tusciae, bonorum et ecclesiarum; confirmata a pontificibus Gregorio VII anno 1072, a Paschali II anno 1116, ab Innocentio II anno 1138, demum ab Adriano (ait in calce relationis diplomata praesentari, quae in libro desunt)».

⁹ Si trattava di un membro dell'illustre famiglia che dominava su vaste aree del comitato valvense sin dal X secolo, sui quali si vedano F. TERRA ABRAMI, *Cronistoria dei Conti dei Marsi, poi detti di Celano*, in «Bollettino della Società di Storia Patria Anton Ludovico Antinori negli Abruzzi», XV (1903), pp. 237-252; XVI (1904), pp. 55-76, 138-174; G. RIVERA, *Valva e i suoi conti*, in «Bullettino della Regia Deputazione Abruzzese di Storia Patria», s. III, XVII (1926), pp. 69-159: pp. 91-93 (riedito in C. RIVERA, *Scritti sul Medioevo abruzzese*, a cura di B. PIO, L'Aquila 2008, II, pp. 227-302); A. SENNIS, *Potere centrale e forze locali in un territorio di frontiera: la Marsica tra i secoli VIII e XII*, «Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano», 99 (1994), 2, pp. 1-78; IDEM, *Strategie politiche, affermazioni dinastiche, centri di potere nella Marsica medievale*, in *La Terra dei Marsi. Cristianesimo, cultura, istituzioni*, Atti del convegno (Avezzano, 24-26 settembre 1998), a cura di G. LUONGO, Roma 2002, pp. 55-118.

¹⁰ Antinori trascrisse, sia pure ritenendolo un falso, anche un documento emanato da Ottone III nel 1002, che nel 1735 si trovava ancora tra le scritture di Bominaco «presso dell'agente dell'abate d'allora cardinal Ruffo» (A. L. ANTINORI, *Dizionario storico-topografico degli Abruzzi*..., cit., XXVII, 1, f. 13): il documento attestava che Ottone III, su richiesta del conte Oderisio, aveva donato al monastero dei possedimenti siti nella medesima area: Ofaniano, il castello di Caporciano e il castello di Pladucchio, con le relative pertinenze, e i terreni di Bominaco, Barisciano e Tussio. Il documento era sottoscritto dall'imperatore e da Oderisio, e datato «Imperii XIV mense Maii Ind. X». L'erudito ne parlò anche negli *Aquilarum rerum scriptores*..., cit., col. 938, nota 26, mal giudicando chi lo aveva citato come autentico: «Alte pudet cetera prosequi de hoc apochripho diplomate. Stomachum hæc tantum eruditus movent eiusdem furfuris hanc chartam ostendunt [...]». Sulle incongruenze diplomatiche di questa attestazione (Ottone III era morto il 12 gennaio del 1002, e nel 1002 cadeva la XV indizione e non la X; oltre a ciò, la formula di apertura del documento, «In nomine Domini Dei Salvatoris nostri Domini Jesu Christi», risultava differente da quella con cui si aprono gli atti emessi dalla cancelleria imperiale a quella stessa data): L. GATTO, «*Bominaco gemendo germinat*»..., cit., p. 242, nota 53.

¹¹ *Farfa. Abbazia imperiale*, Atti del convegno internazionale (Farfa-Santa Vittoria in Matenano, 25-29 agosto 2003), a cura di R. DONDARINI, Verona 2006; M. COSTAMBEYS,

Power and Patronage in Early Medieval Italy. Local Society, Italian Politics and the Abbey of Farfa, c. 700-900, Cambridge 2007. Sull'ampiezza dei possedimenti farfensi nei territori abruzzesi, fin dall'alto Medioevo: A. CLEMENTI, *Momenti di storia abbaziale...*, cit., pp. 26 ss. Invece, sul «progressivo allontanamento del monastero sabino da queste zone, in concomitanza con un processo di laicizzazione del potere legato al possesso fondiario»: C. MARCOTULLI, *Chiese, castelli e strategie baronali...*, cit., pp. 188 ss.

¹² U. BALZANI, *Le cronache italiane nel Medio Evo*, Milano 1900, pp. 141-176; W. KURZE, *Zur Kopiertätigkeit von Gregors von Catino*, Tübingen 1973; H. ZIELINSKI, *Gregor von Catino und das Regestum Farfense*, in «Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken», 55-56 (1976), pp. 361-404.

¹³ *Il Regesto di Farfa compilato da Gregorio di Catino e pubblicato dalla Società romana di Storia Patria*, a cura di I. GIORGI e U. BALZANI, 5 voll., Roma 1879-1914: III, 1883, p. 164.

¹⁴ *Il Regesto di Farfa...*, IV, 1888, p. 78.

¹⁵ Ivi, p. 276.

¹⁶ *Il Regesto di Farfa...*, V, 1892, p. 302. Questo documento, in contrasto con la donazione di Ugo di Gerberto avvenuta circa venticinque anni prima, potrebbe indicare che nel 1118 il monastero era ritenuto ancora un possedimento farfense.

¹⁷ *Il Chronicon Farfense di Gregorio di Catino; precedono la Constructio Farfensis e gli scritti di Ugo di Farfa*, a cura di U. BALZANI, 2 voll., Roma 1903: II, p. 30 («Incipit preceptum domni Henrici imperatoris [...]. In comitatu quoque Balbensi ecclesias Sancti Peregrini et Sanctæ Mariæ, cum pertinentiis earum, in quibus comes Oderisius noviter monachos locavit, que antiquitus ipsius monasterii fuerunt et modo reacquisitæ sunt», an. 1014); p. 99 («In suprascripto comitatu Balvensi ecclesiam Sancti Peregrini in quo comes Oderisius monasterium construxit; omniaque in integrum que huic monasterio pertinere videntur iuste et legaliter, aut ab aliis hominibus Deum timentibus acquisierit, aut in aliqua parte Regni Hitalici habere videntur, aut acquisierit, per hoc preceptum confirmavit huic monasterio», an. 1027); p. 140 («In comitatu Balbensi ecclesiam Sancti Peregrini in qua comes Oderisius monasterium construxit, an. 1050»), p. 281 («In Balba, Sancti Laurentii, Sancti Iohannis, Sancti Peregrini», an. 1118).

¹⁸ N. F. FARAGLIA, *Codice diplomatico sulmonese*, Lanciano 1888, pp. 23-25, doc. XVI (Archivio di San Panfilo, fasc. 23, n. 366): «In nomine domini Dei et Salvatoris nostri Jesu Christi, anno ab Incarnatione Domini millesimo nonagesimo secundo, et die quinta decima mensis aprilis, per indictione quinta decima. Ego Ugo, filius quondam Girberti, de genere Francorum, vivens secundum legem longobardorum, declaro quia quadam die intra memet ipsum cogitare cepi, quod in peccatis conceptus et natus sum, et quod ab infantia mea, die noctuque horis atque momentis innumerabilia peccata feci, et quia in illo terribili iudicio de omnibus peccatis et cogitationis meis Deo ratione redditurus, qualiter quoque iusti et electi Dei cum Domino gloriabuntur, et impii et peccatores in illa pavenda ... diabolo damnabuntur, subito respexit me divina pietas, et compunctum est cor meum cum timore estuatione adque anxietate animi ... sacerdotibus et religiosiis viris, qualia innumerabilia peccata mea ..., ut iram eterni iudicis evadere potuissem, et hoc concilium michi dederunt ut aud seculum renunciarem aud de propriis meis rebus et substantiis in sanctis locis fideliter dare propterea bona et spontanea mea voluntate pro remedio et salute animæ meæ, et genitoris et genitricis meæ, uxoris quoque et filiorum, et ceterorum parentum meorum, ud nobis Dominus noster nostra peccata dimittere dignetur, et ut mereamur in die iudicii audire vocem Domini dicentis "venite benedicti Patris mei, percipite regnum quod vobis paratum est ab origine mundi", et ut non in sinistra appareamus inter edos sed inter agnos inveniamur in dextera, dono et trado episcopatu et ipsæ ecclesiæ Beati Sancti Pelini que sita est in territorio Balbensi in ipsa civitate que vocatur Corfinia, in qua ecclesia presenti tempore dominus Iohannes vir venerabilis episcopus regimen tinere videtur, integrum ipsum meum monasterium quod situm est in eodem territorio Balbense et quod edificatum est in Colle rotundo supra certum planum et a pie memorie Trasmundo venerabili episcopo venerabiliter edificatum est in honore Sancti Benedicti, quodque michi ex meo conquisito obvenit, et est supradicta terra

ubi prænominatum monasterium positum est culta vel inculta mille modiola vel amplius infra istos fines ipsa valle de homine mortuo et fine ipsa via de frequente quomodo vadit in petra solida et fine massacini et quomodo vadit inbentula et venit in ipsa serra de Calandino et in cappella et revertitur ad priorem finem, offero etiam et trado et confirmo eidem ecclesie Sancti Pelini ecclesiam ad prænominatum monasterium Sancti Benedicti iuste et legaliter pertinentes hoc est ipsa ecclesia Sancti Pii et ecclesia Sancti Iohanni in Vinnari et ecclesia Sancti Cesidii et ecclesias Sancte Marie in Coronule cum libris et ornamentis cum cellis et dotis et omnibus que ad easdem ecclesias interius et exterius pertinet, offero etiam et trado adque confirmo prænominata ecclesie Sancti Pelini ea que pertinent ad predictum monasterium Sancti Benedicti in civitate Urbona et in castello de Nabelli et castello de Colle Petri et in castello de Bussi et in castello de Molina et in castello de Cleminianum et in castello de Aczanum, in edificiis castrorum, in ecclesiis, in casis, in hominibus, massariciis, cartularis, libellaris, colonis, cum introitis et exoitis eorum cum terris et vineis, cum silbis, cum pratis et pascuis, cum molendinis et cum aquarum decursibus, et cum omnibus que iuste et legaliter dici possunt et cum omnibus que ad prænominatum monasterium pertinere et inantea pertinere debere de quibus omnibus nullam reservationem neque exceptuacionem feci michi requirendi nec heredibus meis nec alicui persone vel magne vel parve, sed omnia in integrum sicut supradictum est, trado, dono et confirmo eidem ecclesie Sancti Pelini ad tenendum et in perpetuum sine contradictione possidendum. Hoc repromitto et obligo me supradictus Ugo tibi supradictis venerabilis Iohannis episcopi vel tuis successoribus adque abobocatoribus, qui de supradicta ecclesia Sancti Pelini rectores fuerint, ego Ugo supradictus vel meis heredibus ud ab omni homine antistare et defendere debeamus nos vobis et si ab omni homine antistare et defendere non voluerimus aud non potuerimus aud si retollere vel minuare aut contrariare vel causare per qualibet ingenium unde agitur de vestris rebus proprietatis ibidem et in aliis similis locis dupla et meliorata nos vobis restaurare promittimus sub estimatione qualis in illa die invenitur esse, quando exinde causare videtur, et insuper si alium qualibet hominem ad suam proprietatem investire aud causare presumerit in primis in ira Domini et Sancte Ecclesie incurrad et non habeat partem in primam resurrectionem sed cum Anna et Caypha et cum Iuda et Pilato conpedibus ligetur in stagnum ignis et sulfuris quam et per rogam supradicti Ugoni hanc cartulam scripsi ego Petrus iudex et notarius actum in Balba feliciter». Seguono i «signa manus» di Ugo che aveva richiesto al notaio di redigere la «cartula», di Roberto figlio di Ugo, e dei testimoni Arduino, «de genere Francorum», Stefano, Remedio figlio di Rainaldo, Oderisio figlio di Remedio, Benedetto figlio di Giovanni, Gualterio figlio di Giovanni, Rainaldo figlio di Oderisio, Feraldo figlio di Sansone, Rainaldo figlio di Gualterio. Il documento è analogo nella forma diplomatica a quello del 1093. Su questa abbazia, da ultimo: M. C. SOMMA, *Un monastero benedettino nella diocesi di Valva. S. Benedetto in Perillis (AQ)*, in *Fides amicorum. Miscellanea in onore di Carla Fayer*, a cura di G. FIRPO, Pescara 2011, pp. 463-480.

¹⁹ Nell'attribuirgli la donazione del monastero di San Benedetto, costruito da Trasmondo, fatta al vescovo di Valva nel 1092, L. FELLER, *Le développement des institutions féodales dans les Abruzzes adriatiques et l'épiscopat de Raynulf de Chieti (1087-1105)*, in *Cavalieri alla conquista del Sud. Studi sull'Italia normanna in memoria di Léon-Robert Ménager*, a cura di E. CUOZZO e J.-M. MARTIN, Roma-Bari 1998, pp. 194-215, in part. p. 202, di fatto identificava Ugo di Gerberto con Ugo Malmozzetto, sebbene non menzionasse il documento valvensi del 1093. Secondo L. FELLER, *Les Abruzzes médiévales. Territoire, économie et société en Italie centrale du IX^e au XII^e siècle*, Roma 1998, pp. 725-739, Ugo Malmozzetto avrebbe fatto parte dell'*entourage* del conte normanno Roberto di Loritello, nipote di Roberto il Guiscardo, come capo di una delle bande normanne al suo séguito. L. GATTO, *Ugo Maumouzet, conte di Manopello, normanno d'Abruzzo*, in *Studi sul Medioevo cristiano offerti a Raffaello Morghen per il 90° anniversario dell'Istituto Storico Italiano*, Roma 1974 (*Studi storici*, 83-87), I, pp. 355-373, aveva invece tracciato un ritratto molto diverso di Ugo, sottolineandone l'indipendenza da Roberto di Loritello e facendone un personaggio autonomo, tutto teso a rafforzare il suo potere nei territori valvensi attraverso una calcolata azione

politica. Nel dirlo «figlio di Gerberto», anche Gatto in effetti ne proponeva l'identificazione con l'Ugo di Gerberto dei documenti del 1092 e 1093, sia pure senza citarli. L'occupazione militare delle terre abruzzesi da parte dei Normanni condurrà poi al loro inglobamento nel *Regnum Siciliae*, e a una diversa organizzazione del territorio, basata non solo sulla diffusione dell'incastellamento, ma anche sulla ripresa della transumanza, la cui regolamentazione ufficiale si deve al re Guglielmo II: A. CLEMENTI, *L'assise «De animalibus in pascuis affidandis» di Guglielmo II (1172)*, in *Cultura e società nell'Italia medievale. Studi per Paolo Brezzi*, Roma 1988, pp. 215-226.

²⁰ C. RIVERA, *Le conquiste dei primi Normanni in Teate, Penne, Apruzzo e Valva*, in «Bullettino della Regia Deputazione Abruzzese di Storia Patria», XVI (1925), pp. 7-94; B. FIGLIUOLO, *Morfologia dell'insediamento umano nell'Italia meridionale in età normanna*, in «Studi Storici», XXXII (1991), pp. 25-68.

²¹ *Chronicon Casauriense...*, cit., pp. 864-867, nella voce relativa all'abate Trasmondo.

²² G. SARTORELLI, *Trasmondo*, in «Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria», LXIV (1974) (XCV dell'intera collezione), pp. 209-225; H. E. J. COWDREY, *L'abate Desiderio e lo splendore di Montecassino. Riforma della Chiesa e politica nell'XI secolo*, Milano 1986, pp. 162-163; A. CLEMENTI, *Le terre del confine settentrionale*, in *Storia del Mezzogiorno. II. 1. Il Medioevo*, a cura di G. Galasso e R. Romeo, Napoli 1988, pp. 15-81, in part. pp. 43-48. Sulla figura di Trasmondo come committente di architetture sacre: V. LUCHERINI, *Modello antico, copia romanica e replica tardo-rinascimentale: il portale della Cattedrale di Corfinio in Abruzzo*, in *Medioevo: il tempo degli antichi*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 24-28 settembre 2003), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano 2006, pp. 413-421.

²³ «Abbas præterea Trasmundus, ut sapiens vir, dum plus studeret in præsentibus quam provideret futuris, in hoc facto castellum [cioè il castello «qui dicitur Petrace de Sancto Valentino»], affidato da Oberto di Guido all'abbazia di San Clemente, «pro remedio salutis animæ suæ», quod foris erat intromittens, ædificavit in insula et ipsum turre et mænibus circumdedit, viros et mulieres habitatores ipsius castelli instituit; transitum suum et habitatorum eiusdem ante portas ipsius castelli communem fecit: hac nacta occasione quia Toccenses infestabant habitatores exterioris castelli. [...] Iste siquidem abbas, cum esset episcopus, et ecclesiam Sancti Pelini miro opere renovasset, et etiam Sancti Pampili Sulmonensem ecclesiam iam renovare cœpisset, quamvis possessionibus non exuberaret, imo, sicut supra notavimus, detrimentum pateretur, tamen non fuit contentus humilitate prioris ecclesiæ, quæ fuerat ædificata a Ludovico imperatore in loco ubi ob hoc usque hodie dicitur ad Sanctos novos, ædificavit novam ecclesiam, in qua coegit manere congregationem, volens ibi si tempus haberet, et Deus vellet, transferre beatissimum Clementem»: *Chronicon Casauriense...*, cit., coll. 865-866.

²⁴ «Ugo namque Malmazzettus, videns novas munitiones fieri, et metuens ipsas fore impedimentum sibi, invaserat multa castella et munitiones et maximam partem illius regionis, finxit se amicabiliter velle habere colloquium cum abbate. Tetendit insidias illumque improvisum et minus cautus comprehendit, in carcerem trusit et tandiu ligatum tenuit, donec omnia nova ædificia dirueret et habitatores, rebus et utensilibus spoliaret. Postquam omnia sicuti sibi placuerat demolitus est, abbatem solvit et liberum abire permisit. Qui rediens ad abbatiam, cum eam nudam et bonis spoliata videret, et unde posset vivere in ea non inveniret, tristis et verecundus, partim quia destructum videbat quod ædificaverat, partim propter dedecus quod sibi grave illatum fuerat, postquam per octo annos præfuit abbatiae, regressus est ad Sanctum Pelinum suum episcopium, ibique paucis diebus postea vivens, reddidit carnis debitum et moriens quinto calendas Decembris, ibidem in ecclesia Sancti Pelini meruit habere sepulcrum»: ivi, col. 866-867.

²⁵ H. HOFFMANN, *Das Chronicon Vulturense und die Chronik von Montecassino*, in «Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters», 22 (1966), pp. 119-196; A. PRATESI, *Il «Chronicon Vulturense» del monaco Giovanni*, in *Una grande abbazia altomedievale nel Molise: San Vincenzo al Volturno*, Atti del I convegno di studi sul Medioevo meridionale (Venafro-San Vincenzo al Volturno, 19-22 maggio 1982), Montecassino 1985, pp. 221-231. Il monastero di San Vincenzo al Volturno godeva di diversi possedimenti nel territorio

valvensis fin dall'VIII secolo: N. F. FARAGLIA, *Codice diplomatico sulmonese...*, cit., p. XVII. Su San Vincenzo: M. DEL TREPPO, *La vita economica e sociale in una grande abbazia del Mezzogiorno: San Vincenzo al Volturno nell'alto Medioevo*, in «Archivio storico per le province napoletane», XXXV (1955), pp. 31-110; *San Vincenzo al Volturno. Cultura, istituzioni, economia*, a cura di F. MARAZZI, Montecassino 1996.

²⁶ *Chronicon Vulturense del monaco Giovanni*, a cura di V. FEDERICI, 3 voll., Roma 1925-1940: I, 1940, pp. 186-189: «Aliud quoque preceptum ab eodem imperatore optinuit de ecclesia Sancti Peregrini idem venerabilis abbas Authpertus, cuius est huiusmodi textus. Inestimabilis, summe perfecteteque Trinitatis essentia cuncta iura regnorum disponente, Carolus Romanus Augustus, imperatorum deferens sceptrum totius Europe, per Amitenenses Valvensesque partes in locum Septifonte dictum, cum expeditione innumerablem veniens, ibique fessi requievimus, post corporeos apparatus dormitum ivimus. Mens diversis curis egra ac sollicita, licet caro quiescat, inestimanda cogitando videt et videndo cogitat. Media iam fere nocte, quidam peregrinus per omnia pulcherrimus mihi dormienti apparuit, totum me illuminans velud visibilis ac materialis sol splendore totum illuminat mundum, qui mihi talia verba profatur: "Tu potens quasi in gloria requiescis, nec curam mei michique fidelium ac memoriam producis". Tali visione tremefactus, surrexi sidens et cogitans quid hoc esse possit. Iterum sopore captus, perterritus quievi. Mox quedam arbor, de qua septem fontes videbantur procedere, mundum totum irrigantes, supra me visa est assistere. Inter hec diurna lux crepusculum dabat et cura et visione et sopore mihi depresso, peregrinus perspicuissime lucis lampade plenus Deo ab inferis redeunti duobusque discipulis in fraccione panis cognito, preclaro vultu similis hec verba edidit: "O Carole, mihi in facienda iusticia non modice carus, surgere festina, ad lucum quendam hic prope peregrini corpus invenis, cuius animam inter celestes choros pro merito cognoscas valde gaudentem, quapropter beneficia ac miracula patrantur corpori illius, qui dum vixit satis exitis Deo fidelis". Illico episcopos ac religiosos clericos vocari precepi eisque omnia que mihi noctu ostensa sunt ex ordine demonstrans, tandem ad locum corporis peregrini devenimus, statim indigenas ac incolas illius regionis percontari cepimus de vita et gesta illius peregrini. Eius sanctitate et miraculis cognitis, consilio omnium indigenarum ac advenarum ibi astancium, ecclesia corpori pauperis ad presens fabricatur, cui quingentos etiam modios terre cubitali mensura undique in circuitu, consensu ducum ac principum omniumque equitum necnon hominum iuxta habitancium, dotem firmiter iussi concedi. His ita iuste et pie peractis, ad monasterium Beati Vincencii, prope Vulturum positum, cum mihi privatis perreximus, illic triduo et oracionem fratrum religiosissimorum fere quingentorum et proficuum ecclesie eorum permansimus, a quibus prope et honeste percontatus de fama et dote beati peregrini, congruo ac pacifico sermone respondi. Perspicui ac religiosi monachi unanimiter terram datam peregrino dixerunt omnino esse Beati Vincencii. Tunc, monitu omnium monachorum ac proborum hominum, cartulam de predicta dote nominate ecclesie pretulari precepi, omnibusque videntibus super altare venerabilis Vincencii manu mea propria posui, penamque ducentarum auri librarum auferenti, voce omnium affirmancium, eam indixi. Precepta quoque omnia legalia habita vel habenda in eadem ecclesia et regibus et ducibus aliisque sublimibus potestatibus, tam clericali quam laycali ordine, volumus confirmari ac roborari, quippe conventus tantorum sanctorum virorum ut ecclesie Sanctissimi Vincencii a nemine laycorum iudicetur conturbari vel eorum bona minui. Et in hoc, si quis lesor inventus fuerit, primo sua sponte emendet, si tardaverit, dupplicet emendacionem, si ex toto rennuerit, nostro iudicio aliorumque regum Christi Ecclesiam defendencium capitalem sibi sumat sentenciam. Et hec omnia primitus ad honorem et gloriam omnipotentis Dei eiusque omnium fidelium, cuius iure et velle omnia consistunt atque reguntur, amore quoque et commemoracione nostri magistri ac rethoris necnon oratoris domni Authperti, venerandi abbatis Beati Vincencii, nostri posteris cognoscant esse peracta, quisque lector huius membrane semper in ea nostrum cognoscat sigillum». Il riferimento a questo passo in relazione a Bominaco fu segnalato da A. L. ANTINORI, *Dizionario storico-topografico degli Abruzzi. Parte*

I. *Annali degli Abruzzi*, edizione anastatica del manoscritto, Bologna 1971-1973, IV, foll. 461-462, che rimproverava Muratori di aver voluto far uso di un documento spurio.

²⁷ Sul presunto rapporto di questo documento con le immagini agiografiche di san Pellegrino: J. BASCHET, *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263). Thèmes, parcours, fonctions*, Paris-Rome 1991 (Images à l'appui, 5), p. 22, nota 38.

²⁸ N. F. FARAGLIA, *Codice diplomatico sulmonese...*, cit., pp. 43-45, doc. XXXIII (Archivio di San Panfilo, fasc. 80, n. 1). Si tratta di un documento molto importante, perché si pone come l'atto di ristabilimento dei confini diocesani dopo gli sconvolgimenti apportati dai Normanni.

²⁹ *Chronicon Vulturense...*, cit., I, p. 187, nota 3.

³⁰ *Infra*, Capitoli III e IV.

³¹ S. ROSA, *La chiesa di S. Maria Assunta a Bominaco*, in *Finiture murarie e architetture nel Medioevo. Una panoramica e tre casi di studio nell'Italia centro-meridionale*, a cura di D. FIORANI, Roma 2008, pp. 65-82.

³² Molto diverso era stato l'atteggiamento di Leonate, abate di San Clemente a Casauria (1155-1182), al quale si deve sia la richiesta di redigere un testo narrativo sulla storia della fondazione dell'abbazia, contenuto nell'*Instrumentarium* composto alla fine del XII secolo, sia la commissione di una lunetta e di un architrave per la porta principale della chiesa abbaziale, nei quali furono rappresentati i punti essenziali di quella storia, con l'imperatore Ludovico II protagonista non meno del santo titolare e delle sue reliquie, accompagnati da eloquenti iscrizioni esplicative, e non senza riferimenti ai documenti del cartulario: G. FOSSI, *L'abbazia di San Clemente a Casauria: il monumento dal IX al XII secolo; Leonate e la decorazione plastica dei portali*, in «Quaderni dell'Istituto di Archeologia e Storia Antica. Università di Chieti», II (1981), pp. 161-186; L. FELLER, *La fondation de San Clemente a Casauria et sa représentation iconographique*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge, Temps modernes», XCIV (1982), 2, pp. 711-728; F. ACETO, *S. Clemente a Casauria. Le vicende architettoniche*, in *Dalla valle del Fino alla valle del medio e alto Pescara*, a cura di L. FRANCHI DELL'ORTO, Sambuceto 2003 (Documenti dell'Abruzzo Teramano, VI, 1), pp. 243-271; E. BRADFORD SMITH, *San Clemente a Casauria: The Story in the Chronicon and the Story in the Stones*, in *Medioevo: immagine e racconto*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 27-30 settembre 2000), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano 2003, pp. 287-299; M. SPÄTH, *Verflechtung von Erinnerung. Bildproduktion und Geschichtsschreibung im Kloster San Clemente a Casauria während des 12. Jahrhunderts*, Berlin 2007; IDEM, *Bild, Schrift und Sprache. Überlegungen zur Intermedialität in der italienischen Bauplastik des 12. Jahrhunderts am Beispiel der Westfassade von San Clemente a Casauria*, in *Bild und Text im Mittelalter*, a cura di K. KRAUSE e B. SCHELLEWALD, Köln-Weimer-Wien 2011, pp. 125-151. Si veda anche, in questo contesto, il caso di Carpineto: *Il Chronicon di S. Bartolomeo di Carpineto*, a cura di E. FUSELLI, L'Aquila 1996; IDEM, *I documenti dei vescovi di Penne riguardanti il monastero di S. Bartolomeo di Carpineto*, in «Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria», 86 (1996), pp. 236-245; *Alexandri monachi chronicorum liber Sancti Bartholomei de Carpineto*, a cura di B. PIO, Roma 2013.

³³ Il dibattito storiografico sulla costruzione, la scrittura, e anche la rappresentazione figurativa delle origini dei siti abbaziali, annovera ormai molte voci, tra le quali segnalo J. KASTNER, *Historia foundationum monasteriorum. Frühformen monastischer Institutionsgeschichtsschreibung im Mittelalter*, München 1974; D. IOGNA-PRAT, *La geste des origines dans l'historiographie clunisienne des XI^e-XII^e siècles*, in «Revue Bénédictine», 102 (1992), pp. 135-191; IDEM, *Cluny, 910-1910, ou l'instrumentalisation de la mémoire des origines*, in «Revue Mabillon», n. s. 11 (2000), pp. 161-185; C. SAUER, *Fundatio und memoria. Stifter und Klostergründer im Bild, 1100 bis 1350*, Göttingen 1993. Per il punto critico fino al 2003, rinvio a A. G. REMENSNYDER, *Croyance et communauté. La mémoire des origines des abbayes bénédictines*, in «Mélanges de l'École française de Rome», CXV (2003), pp. 141-154; C. CABY, *De l'abbaye à l'ordre: écriture des origines et institutionnalisation des expériences monastiques*, ivi, pp. 235-267. Per un caso specifico, il cui valore può fungere da

chiave interpretativa per altri casi: A. G. REMENSNYDER, *Remembering Kings Past. Monastic Foundation Legends in Medieval South France*, Ithaca and London 1995. Di grande interesse ai fini di questo discorso sono i saggi contenuti in *Self-Representation of Medieval Religious Communities. The British Isles in Context*, a cura di A. MÜLLER e K. STÖBER, Berlin 2009, in part. G. MELVILLE, *Construction and Deconstruction of Religious Symbols in the Middle Ages*, ivi, pp. 3-20; A. MÜLLER, *Presenting Identity in the Cloister*, pp. 167-188; A. SENNIS, *The Power of Time: Looking at the Past in Medieval Monasteries*, ivi, pp. 307-326; K. STÖBER, *Self-Representation of Medieval Religious Communities in their Writing of History*, ivi, pp. 369-384.

³⁴ G. CELIDONIO, *La diocesi di Valva...*, III, cit., p. 173.

³⁵ M. DI CLEMENTE, *L'abbazia benedettina...*, cit., p. 46, ipotizzava che il documento relativo alla donazione fosse un falso redatto a Corfinio per impossessarsi di territori un tempo rientranti nell'orbita farfense. Segnalo a questo riguardo che nel 1147 il papa Eugenio III invitava il vescovo Siginolfo di Valva a presentarsi per rispondere delle accuse rivoltegli dai monaci di Farfa in merito al furto di alcune reliquie di santi sottratte da un altare di una chiesa a loro pertinente: P. F. KEHR, *Italia Pontificia. IV. Umbria, Picenum, Marsia*, Berolini 1909, p. 255, n. 9 (*Episcopatus Valvensis*).

³⁶ P. F. KEHR, *Italia Pontificia...*, cit., pp. 261-264 (*Monasterium Sanctæ Mariæ et Sancti Peregrini de Bominaco*).

³⁷ I. DI PIETRO, *Memorie storiche della città di Solmona*, Napoli 1804, p. 129.

³⁸ P. F. KEHR, *Italia Pontificia...*, cit., p. 255, n. 11; N. F. FARAGLIA, *Codice diplomatico sulmonese...*, cit., pp. 46-47, doc. XXXV (Archivio di San Panfilo, fasc. 69, n. 1. 1153, 8 agosto – *Anastasio IV papa conferma a Siginolfo vescovo valvense il possesso del monastero di Santa Maria di Bominaco*); sull'attività di questo vescovo, tesa a salvaguardare i beni del suo episcopato: L. GATTO, "Bominaco gemendo germinat"..., cit., pp. 245-248. Nel momento in cui questi documenti furono emanati, i territori abruzzesi erano ormai entrati a far parte del *Regnum Siciliae*: C. RIVERA, *L'annessione delle terre d'Abruzzo al Regno di Sicilia*, in «Archivio Storico Italiano», LXXXIV (1926), pp. 199-309 (riedito in IDEM, *Scritti sul Medioevo abruzzese*, a cura di B. PIO, L'Aquila 2008, II, pp. 129-225).

³⁹ P. F. KEHR, *Italia Pontificia...*, cit., p. 255, n. 12; N. F. FARAGLIA, *Codice diplomatico sulmonese...*, cit., pp. 47-48, doc. XXXVI (Archivio di San Panfilo, fasc. 69, n. 7. 1154-1158, 19 dicembre – *Essendo sorta controversia tra il vescovo valvense e l'abate ed i monaci di Santa Maria di Bominaco, le parti ricorsero a papa Adriano IV, il quale dichiarò non autentici i documenti presentati dai monaci e confermò il monastero nella dipendenza del vescovo*): «[...] Venisti [il vescovo di Valva Siginolfo] autem ad apostolatus nostri presentiam, venerabilis frater in Christo. Venerunt et dilecti nostri monachi monasteriorum Sancte Marie de Mammonaco et Sancti Peregrini. Et negotium quod inter vos vertebatur in nostro auditorio allegastis. Ipsi quidem adversum te commissamque tibi ecclesiam omnimode sibi et suo monasterio libertatem vindicare volebant. Ad cuius rei probationem factum pie memorie Gregorii Septimi predecessoris nostri, qui abbatem unum in ipsis ecclesiis benedixerat, allegabant, et quoddam instrumentum Caroli regis in medium preferabant. Ceterum instrumentum illud nec autenticum nec pro eis multum facere videbatur et altera ratio non satis eis aminiculi afferebat, cum nec hoc visum sufficienti possent testimonio comprobare. In autem benedictionem abbatis, ordinationem clericorum et monachorum, consecrationem altarium, receptionem et correctionem in eisdem ecclesiis, tam te quam antecessores tuos multis demonstrabas temporibus habuisse, quod etiam ipsi monachi fatebantur. Ex quibus omnibus ipsas ecclesias ad te tamquam ad proprium dicebas episcopum pertinere. Nos itaque allegationes ac rationes monachorum ad assertionis sue probationem insufficientes ac minus idoneas intuentes, prefatas ecclesias tibi adiudicavimus, et tibi tuisque successoribus sicut propriis episcopis decrevimus subiacere [...]». A. L. ANTINORI, *Dizionario storico-topografico degli Abruzzi...*, cit., XXVII, 1, fol. 20, registrò questo documento al 1157, avendone trovato riferimento nella già ricordata relazione del Nunzio apostolico del 1607, insieme a uno del 1116, in cui Pasquale II confermava il possesso dei beni all'abbazia. In nota l'erudito precisava che tutte le bolle pontificie di conferma e la prima carta di donazione del monastero

erano state mandate in originale a Napoli dal Nunzio apostolico nel 1607: trovandone solo un resoconto nella relazione rimasta nel *Regestum*, Antinori pensava che il contenuto doveva essere simile a quella bolla di Urbano IV del 1264.

⁴⁰ P. F. KEHR, *Italia Pontificia...*, cit., p. 256, n. 14-16; p. 263, n. 6-8.

⁴¹ Ivi, p. 257, n. 22; p. 263, n. 10.

⁴² Ivi, p. 257, n. 23; p. 263, n. 11.

⁴³ Ivi, p. 257, n. 26.

⁴⁴ Il privilegio che i monaci volevano emanato da Gregorio VII (ma ve ne sono anche di Adriano IV e Alessandro III a loro favore: ivi, pp. 262, n. 1; p. 263, n. 5 e 9), che Clemente III giudicò oltremodo sospetto, è ricordato anche da A. L. ANTINORI, *Rerum Aquilananarum scriptores...*, cit., p. 937, nota 26.

⁴⁵ N. F. FARAGLIA, *Codice diplomatico sulmonese...*, cit., pp. 52-57, doc. XLI (Archivio di San Panfilo, fasc. 70, n. 3. 1188, 5 aprile – *Bolla di Clemente III contenente la minuta descrizione della diocesi valvense e la condanna dell'abate di Bominaco, il quale nella controversia col vescovo di Valva aveva presentato documenti apocrifi*), in part. p. 56: «Meminimus autem quod, cum in nostra et fratrum nostrorum esses presentia constitutus frater monasterii Sanctæ Mariæ et Sancti Peregrini de Mammonaco coram positi rescripta quædam tam Caroli imperatoris quam Gregorii Septimi, Adriani et Alexandri Romanorum pontificum allegantes, ex his sibi et ecclesiæ suæ libertatem omnimodam vindicare volebant, tu vero, frater episcopo, ex parte contraria Adriani, Alexandri, Lucii et Urbani predecessorum nostrorum licteras in medium protulisti, quibus intentione partis adversæ prorsus elisa, ut ex eorum recitatione nobis evidenter innotuit, subiectionem monasterii de Mammonaco in omnibus quæ sunt iuris episcopalis sufficienti assertione prebati ad Valvensem ecclesiam pertinere. Proinde nos quæ utrinque preposita fuerunt diligentius intuentes cum rescripta monachorum falsa et omnino suspecta rationibus certis et indubitatis apparuissent, et alia dicerent tamen habere, tua vero fide et aperta veritate subnixâ, de consilio et assensu fratrum nostrorum, allegationes monachorum in irritum deducentes, ad exemplar bonæ memoriæ Adriani, Alexandri, Lucii et Urbani pontificum Romanorum prædictum monasterium ecclesiæ Valvensi adiudicamus, et tibi tuisque successoribus sicut propriis episcopis decrevimus in perpetuum subiicere. Monachis quoque tam viva voce quam per scripta nostra mandavimus ut ecclesiæ tuæ sicut matri et magistræ suæ devotæ in omnibus et humiliter deferentes, tibi et episcopis qui fuerint ad regimen eius pro tempore canonice substituti subiectionem et obædientiam debitam reverenter impendant nec contra rei iudicatæ vigorem litem audeant de cætero suscitare, ut ergo sententia ista illibata perpetuis temporibus et inconcussa permaneat [...]». Il regesto si legge anche in P. F. KEHR, *Italia Pontificia...*, cit., pp. 263-264, n. 12-13.

⁴⁶ A. L. ANTINORI, *Dizionario storico-topografico...*, cit., XXVII, 1, foll. 22-23; 3, fol. 888. Il documento fu visto da Antinori nell'archivio dell'abbazia, insieme a un altro emanato da Innocenzo III del 1203, nel quale si confermavano i privilegi al preposto (appellativo con cui l'abate era chiamato dai pontefici). Questi documenti furono giudicati apocrifi da G. CELIDONIO, *La diocesi di Valva...*, cit., III, pp. 183-185, secondo il quale il monastero era sempre rientrato a pieno diritto nella giurisdizione della diocesi valvense. Ma Antinori, nel distinguere attentamente «solida» da «vulgaria», cioè gli atti veri da quelli falsificati, pose tra i «solida» sia quello che 1222 che quello del 1264, sul quale *infra*, nota 47.

⁴⁷ *Aquilananarum rerum scriptores...*, cit., coll. 939-940: «[...] Abbati monasterii Sanctæ Mariæ de Bominaco et eiusque fratribus [...]. Vestris iustis postulationibus annuimus et monasterium Sanctæ Mariæ de Bominaco, Valvensis Diocesis in quo estis, sub beati Petri et nostra protectione suscepimus [...], statuentes ut ordo monastichus, qui secundum Deum et beati Benedicti regulam in eodem monasterio institutus esse dignoscitur, inviolabiliter observetur. Præterea quascumque possessiones, quæcumque bona monasterium possidet, aut in futurum concessione pontificum, largitione regum vel principum, oblatione fidelium poterit adipisci, firma permaneant. In quibus hæc propriis duximus exprimenda vocabulis: locum ipsum in quo præfatum monasterium situm est, cum omnibus pertinentiis suis, Sancti Savini, Sancti Petri, Sanctæ Mariæ de Civitella ecclesias, cum omnibus pertinentiis earum-

dem, quas habetis in castro quod nominatur Fontecle; molendina cum aquarum decursibus et omnibus pertinentiis eorundem, nec non terras, vineas et possessiones quas in eodem castro habetis, ecclesiam Sancti Petri de Ofaniano cum ecclesiis dependentibus ab eadem, ecclesiam Sancti Nicandri, ecclesiam Sanctæ Mariæ de Leporanica, ecclesiam Sancti Petri di Sinitio et ecclesiam Sancti Crisanti de Felecto cum ecclesiis dependentibus ad eadem et pertinentiis suis, ecclesiam Sanctæ Mariæ de Balneo cum pertinentiis suis, ecclesiam Sancti Angeli de Sezano cum molendinis et pertinentiis suis, terras, vinea quæ habetis in castris quæ vocatur Bominacum, Caporcianum, Turris, Rocca Pretorii, Leporanica, Ofaniano, Collocorvinum, Capestranum, Civitas Ardenga et Stiffa, cum terris, pratis, vineis, nemoribus, usagiis et pascuis in bosco et plano, in aquis et molendinis, in viis et semitis et omnibus aliis libertatibus et immunitatibus suis. Sane novalium vestrorum quæ propriis manibus aut sumptibus colitis, de quibus aliquis hactenus non percepit, sive de vestrorum animalium nutrimentis, nullus a vobis decimas exigere vel extorquere præsumat [...] Crisma vero oleum sanctum consecrationibus alterum seu basilicarum, ordinationum clericorum, qui ad ordines promovendi, a diocesano suscipiatis episcopo. [...] Infra fines parochiæ vestræ, si eam habetis, nullus sine assensu diocesani et vestro, cappellam seu oratorium de novo construere audeat. Ad hæc novas et indebitas exactiones ab episcopis aliisque ecclesiasticis secularibusve personis a vobis fieri prohibemus. Sepulturam liberam etc. Decimas ad ius ecclesiarum vestrarum spectantes, quæ a laicis detinentur, redimendi et liberandi de manibus eorum sit vobis facultas [...]; seguono le firme di quindici vescovi e cardinali. A. L. ANTINORI, *Dizionario storico-topografico...*, cit., volume XXVII, tomo 1, foll. 25-26, ne fornisce una lunga sintesi in italiano.

⁴⁸ *Regesta Honorii papæ III [...]*, absolvit P. PRESSUTTI, II, Romæ MDCCCXCV, p. 222, n. 4840 (ma si veda anche la lettera di analogo tenore emanata il 5 marzo: ivi, p. 221, n. 4838); N. F. FARAGLIA, *Codice diplomatico sulmonese...*, cit., p. 62, doc. XLVII (Archivio di San Panfilo, fasc. 69, n. 8. 1223. 6 marzo – *Papa Onorio III ordina all'abate di Santa Maria e San Pellegrino di Bominaco di prestar ubbidienza al vescovo valvense*): «[...] Dilectis filiis abbati et conventui monasterii Sancte Marie et Santi Peregrini martiris de Bominaco, Valvensis diocesis, salutem et apostolicam benedictionem. [...] Verum licet ex eo quod inter vos ex parte una et venerabilem fratrem nostrum Valvensem episcopum ex altera, super subiectione monasterii vestri quæstio extitit agitata eidem contempseritis hactenus obœdire, quia tamen tu filii abbas duos prædecessores tuos a prædecessoribus suis et te ab ipso munus benedictionis accepisse in nostra et fratrum nostrorum præsentia, recognoscens iunctis palmis in manibus eius missis obœdientiam sibi et reverentiam promisisti, et ipse ad pacis osculum te recepit, universitatem vestram monemus attente per apostolica vobis scripta præcipiendo mandantes, quatenus eidem tanquam episcopo vestro humiliter intendentes, impendatis eidem obœdientiam et reverentiam debitam et devotam. Alioquin sententiam quam ipse rite tulerit in rebelles, ratam habebimus et faciemus auctore Domino inviolabiliter observare».

⁴⁹ *Le Liber censuum de l'église romaine*, a cura di P. FABRE e L. DUCHESNE, Paris 1899-1910, I, p. 46, e nota esplicativa 3; *Le Liber censuum remanié sous Grégoire IX et Innocent IV, avec ses suppléments jusqu'au XV^e siècle d'après le manuscrit Riccardianus 228*, a cura di P. FABRE e L. DUCHESNE, Paris 1905, p. 110; V. PFAFF, *Der Liber censuum von 1192*, in «*Vierteljahrsschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*», XLIV (1957), pp. 78-96, 106-120, 220-240, 325-351: p. 86, n. 69, per il riferimento a Bominaco.

⁵⁰ Il documento si legge nei *Regesta Pontificum Romanorum inde ab anno post Christum natum MCXCVIII ad annum MCCCIV*, a cura di A. POTTHAST, vol. I, Berolini MDCCCLXXXIII, p. 240, n. 2803. Nel 1290 il papa Niccolò IV mandò maestro Giovanni, canonico di San Teodoro di Trebi della diocesi di Anagni a raccogliere i censu dovuti da varie chiese, tra le quali anche il monastero di Bominaco: A. L. ANTINORI, *Raccolta di memorie istoriche delle tre provincie degli Abruzzi [...]*, Napoli MDCCLXXXVII, II, p. 196.

⁵¹ Dai documenti del Capitolo di San Pietro, pubblicati in *L'Abruzzo nei manoscritti della Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di G. MORELLI, L'Aquila 1999, p. 25, n. 7, *Arch. Cap.*

S. Pietro, caps. G: Libro A: benefici, privilegi, inventari dal 1489: Abbazia di S. Maria di Bominaco, censo di ducati 3,45, ff. 41-43, emergono alcune notizie interessanti sulla storia dell'abbazia. Il 26 febbraio 1659, Lodovico Calliani scriveva da Montereale al cardinale Francesco Barberini, dicendogli che aveva trovato da affittare l'abbazia di Bominaco, per 480 scudi, a Nerone Flamini oppure a Carlo d'Alessandro: ivi, p. 81 (Barb. lat. 10116, f. 151r-v). Il 13 maggio 1672, Carlo Foschi, visitatore del Capitolo di San Pietro, scriveva al cardinale dall'Aquila comunicandogli di aver preso atto della seguente situazione: «Don Francesco Liberatore di Casentino, che ha cura delle Sue rendite da queste parti, è stato da me a parteciparmi che Vostra Eccellenza si duole del monitorio fattosi a don Vittorio Agrippa di Bominaco per il pagamento del canone che si deve al Reverendo Capitolo di San Pietro, del cui son visitatore generale, et quello domandatole da padre Giovanni Maria Negrini, mio sostituto in Sulmona. Saprà dunque Vostra Eccellenza che nel libro consegnatomi dal detto Reverendissimo Capitolo apparisce che paga ogn'anno uno scudo d'oro, e perché Bominaco sta nel ripartimento di Sulmona, fece richiesta detto sostituto per la soddisfazione, e non essendo venuto a darli, li fece il monitorio. Di ciò non è da tener conto poiché don Vittorio Agrippa, quale vicario perpetuo della chiesa di Santa Maria, ha sempre pagato le decime papali»: ivi, pp. 81-82 (Barb. lat. 10100, sec. XVII, f. 33r-v). Il 31 gennaio 1673, Giuseppe Custodio ringraziava il medesimo cardinale Barberini per aver ricevuto in affitto l'abbazia, il successivo 7 maggio da Navelli lo pregava di curare meglio i propri interessi se non voleva perdere le rendite dell'abbazia: ivi, p. 81 (Barb. lat. 10102, f. 148), mentre il 17 luglio 1676 scriveva di essere intento alla rendicontazione dei beni posseduti dall'abbazia, dichiarando di aver accertato che alcuni privati si erano impadroniti di molti di quei beni; il 20 novembre dello stesso anno si lamentava che don Francesco Liberatore, esattore dei Barberini, lo opprimeva per ottenere dei censi che invece erano stati regolarmente pagati: ivi, p. 81 (Barb. lat. 10104, f. 80, f. 82, f. 84).

⁵² P. F. KEHR, *Papsturkunden in den Abruzzen und am Monte Gargano*, in «Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-Historische Klasse», III (1898), pp. 290-334; p. 321; L. GATTO, «*Bominaco gemendo germinat*»..., cit., pp. 250-255; G. CELIDONIO, *La diocesi di Valva...*, cit., III, p. 179.

⁵³ Per le epigrafi qui citate si veda *infra*, Capitolo III.

⁵⁴ R. BRENTANO, *A New World in a Small Place. Church and Religion in the Diocese of Rieti, 1188-1378*, Berkeley-Los Angeles-London 1994, pp. 91 ss. La documentazione rinvenuta a Rieti da Brentano non è mai entrata nella storiografia sull'abbazia di Bominaco, né in generale nella storiografia abruzzese, ma a sua volta Brentano non riusciva a identificare con certezza il sito di San Silvestro, non conoscendo la bibliografia specialistica su quest'area, come ad esempio A. R. STAFFA, *L'abbazia di San Silvestro di Pietrabattuta e il toponimo «Valle Cecilian»*, in *La Valle Siciliana o del Mavone*, a cura di L. Franchi dell'Orto, Teramo 1983 (Documenti dell'Abruzzo Teramano, I, 1), pp. 123-132, che basandosi sulle notizie fornite da Antinori, aveva già identificato anche l'estensione dei beni abbaziali; più di recente si veda A. CLEMENTI, *Un'abbazia quasi sconosciuta sotto le pietre di una parrocchiale: San Silvestro di Pietrabattuta*, in «Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria», XC (2000), pp. 111-123.

⁵⁵ Su questo vescovo, che potrebbe aver ospitato san Francesco nel suo palazzo di Rieti: R. BRENTANO, *Two Churches: England and Italy in the Thirteenth Century, with an Additional Essay by the Author*, Princeton 1968, pp. 110 ss., e p. 163; R. BRENTANO, *A New World in a Small Place...*, cit., pp. 148-149. Su Rieti, in generale: M. MICHAELI, *Memorie storiche della città di Rieti dal 1198 al 1550*, 4 voll., Rieti 1860-1898.

⁵⁶ Nel 1153 Anastasio IV confermava questa pertinenza al vescovo Dodone: F. UGHELLI, *Italia sacra...*, cit., I, coll. 1198-1200.

⁵⁷ R. BRENTANO, *A New World in a Small Place...*, cit., p. 93 e nota 33 (Rieti, Arch. Cap., II.C.2r). La lite si era già sviluppata qualche decennio prima a proposito del controllo delle chiese di San Pietro *de Cornu* e San Tommaso *de Viliano* sulla Via Sabina, di Sant'Ippolito *de Ciculis* sulla riva destra del fiume Salto, a circa venti chilometri a sud delle prime, e di San Nicola *de Rivortorto* a quattro chilometri dalla precedente. Nel 1227, per ordine del

vescovo reatino Gerardo, i beni dell'abbazia di San Silvestro furono divisi tra i canonici del Capitolo di Rieti, in forma di benefici e prebende: A. CLEMENTI, *Un'abbazia quasi sconosciuta...*, cit., pp. 114-115. L'incarico affidato a Berardo dal pontefice non risulta né dai *Regesta Pontificum Romanorum...*, cit., I (Gregorio IX), pp. 680-939, né dai *Les registres de Grégoire IX [...]*, a cura di L. AUVRAY, Paris 1896-1955, pubblicati in anni in cui la documentazione reatina non era ancora stata resa nota.

⁵⁸ R. BRENTANO, *A New World in a Small Place...*, cit.

⁵⁹ Mi chiedo se si tratti del «Jacobus Sarraceno» che in un documento di Gregorio IX del 10 gennaio 1233 (*Les registres de Grégoire IX...*, cit., I, p. 600, n. 1029) è definito dal pontefice «cappellano nostro». Un canonico di Rieti con questo stesso nome fu candidato all'elezione vescovile negli anni 1276-1278, ma si potrebbe trattare di un membro della medesima famiglia del patriziato reatino: R. BRENTANO, *A New World in a Small Place...*, cit., pp. 152 ss.

⁶⁰ R. BRENTANO, *A New World in a Small Place...*, cit., pp. 94-95.

⁶¹ Per le relazioni dell'imperatore con la vecchia classe dirigente normanna nei territori abruzzesi: A. CLEMENTI, *Federico II e l'Abruzzo*, in «Buletino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria», LXXXVI (1996), pp. 69-95.

⁶² *Regesta Imperii. V. Die Regesten des Kaiserreichs unter Philipp, Otto IV, Friedrich II, Heinrich (VII), Conrad IV, Heinrich Raspe, Wilhelm und Richard. 1198-1272 [...]*, a cura di J. F. BÖHMER, Innsbruck 1881-1882, pp. 398-399; *Historia diplomatica Friderici Secundi [...]*, a cura di J.-L.-A. HUILLARD-BRÉHOLLES, I, Parisiis MDCCCIV, pp. 404-421.

⁶³ Siamo, in effetti, soltanto qualche settimana prima che Gregorio IX, il 26 gennaio 1233, scrivesse all'imperatore ordinandogli, «sub pœna trium milium marcarum argenti», di inviargli i suoi procuratori, entro quindici giorni dalla festa della Resurrezione, sufficientemente istruiti a proposito della pace da trattare con i Lombardi, ingiungendogli di non fare nulla per impedire quella pace: *Epistolæ sæculi XIII e regestis pontificum Romanorum*, scelte da G. H. PERTZ, a cura di C. RODENBERG, I, Berolini MDCCCLXXXIII, pp. 404-405, n. 505. Tra il 1231 e il 1235, e tra il 1236 e il 1237, Gregorio IX svolse un'intensa opera di mediazione tra Federico II e la Lega.

⁶⁴ Sull'attività di governo e sulla politica di Ugolino dei conti di Segni (Anagni, 1170 ca.-22 agosto 1241), che fu eletto papa il giorno successivo alla morte di Onorio III, avvenuta il 18 marzo 1227, e che poco più di un anno dopo, il 16 luglio 1228, da Perugia, con la *Mira circa nos* aveva proclamato santo Francesco di Assisi, e il 13 luglio 1234, con la *Fons sapientæ patris*, Domenico di Guzman, si veda O. CAPITANI, *Gregorio IX*, in *Enciclopedia dei papi*, II, 2000, pp. 363-380; IDEM, *Gregorio IX*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LIX, 2002, pp. 166-178; IDEM, *Gregorio IX*, in *Federico II. Enciclopedia fridericiana*, I, Roma 2005, pp. 787-794. Sulle canonizzazioni dei due santi: L. CANETTI, *L'invenzione della memoria. Il culto e l'immagine di Domenico nella storia dei primi frati predicatori*, Spoleto 1996; R. PACIOCCO, *Papato e santi canonizzati degli ordini mendicanti*, in *Il papato duecentesco e gli ordini mendicanti*, Atti del 25° convegno internazionale (Assisi, 13-14 febbraio 1998), a cura di E. MENESTÒ *et alii*, Spoleto 1998 (Società internazionale di studi francescani, Centro interuniversitario di studi francescani, 8), pp. 265-341.

⁶⁵ Sugli spostamenti di Gregorio IX tra Perugia, Rieti, Anagni, Roma e altre sedi: A. PARAVICINI BAGLIANI, *La mobilità della curia romana nel secolo XIII. Riflessi locali*, in *Società e istituzioni dell'Italia comunale: l'esempio di Perugia (secoli XII-XIV)*, Atti del congresso storico internazionale (Perugia, 6-9 novembre 1985), Perugia 1988, pp. 155-278, in part. pp. 232-234. Per il soggiorno al Sacro Speco di Subiaco: T. DI CARPEGNA FALCONIERI, F. BOVALINO, «*Commovetur sequenti die curia tota*». *L'impatto dell'itineranza papale sull'organizzazione ecclesiastica e sulla vita religiosa*, in *Itineranza pontificia. La mobilità della Curia papale nel Lazio (secoli XII-XIII)*, a cura di S. CAROCCI, Roma 2003 (Nuovi studi storici, 61), pp. 101-175, in part. pp. 140-141.

⁶⁶ A. L. ANTINORI, *Dizionario storico-topografico...*, cit., XXVII, 1, fol. 27; tomo 3, fol. 882, basa questa notizia su documenti dell'archivio della Cattedrale di Sulmona.

⁶⁷ C. EUBEL, *Herarchia catholica Medii Aevi [...] editio altera*, Monasterii MDCCCXXIII, I, p. 513; F. UGHELLI, *Italia sacra...*, cit., col. 1378.

⁶⁸ G. CELIDONIO, *La diocesi di Valva...*, cit., III, p. 185.

⁶⁹ Ivi, p. 186.

⁷⁰ Ivi, pp. 187-188.

⁷¹ Nel 1278 il vescovo di Chieti Nicola, con il consenso del Capitolo teatino, scriveva a frate Pietro del Morrone (il futuro Celestino V), allora abate del monastero di Santa Maria di Faifoli, e ai monaci di Santo Spirito della Maiella, dichiarando soggette al monastero una serie di chiese, tra le quali San Giorgio di Roccamorice, in considerazione dell'attività di riparazione o di ricostruzione da loro compiuta: A. CLEMENTI, *Momenti di storia abbaziale...*, cit., pp. 58-60, e nota 85.

⁷² A. MORIZIO, *Eremitismo e monachesimo in Italia tra XIII e XIV secolo: i «Celestini» di fra Pietro del Morrone. Storia e documenti (metà sec. XIII-1320)*, tesi di Dottorato di ricerca in Storia del Cristianesimo e delle Chiese, Università degli Studi di Padova, 2008 (I tutor: Luigi Pellegrini, II tutor: Maria Grazia Del Fuoco): *Codice diplomatico celestino. Regesti dei documenti (†1249-1320)*, docc. 22-23.

⁷³ A. L. ANTINORI, *Dizionario storico-topografico...*, cit., XXVII, 1, fol. 145.

⁷⁴ G. CELIDONIO, *La diocesi di Valva...*, cit., III, pp. 190-191. Non si conoscono però privilegi di Celestino III (1191-1198) su questo argomento.

⁷⁵ A. L. ANTINORI, *Dizionario storico-topografico...*, cit., XXVII, 1, fol. 27; *Rerum Aquilananarum scriptores...*, cit., col. 940. Questo documento fu riprodotto integralmente, insieme con quelli di Urbano IV del 1264, di Innocenzo VII del 1406 e di Callisto III del 1456, in L. SABBATINI D'ANFORA, *Ragioni alle quali si appoggiano i dritti della Santa Sede nel conferire la badia di Santa Maria di Bominaco dentro la diocesi dell'Aquila, e i dritti ancora che ha la chiesa vescovile dell'Aquila sopra la ecclesiastica giurisdizione della medesima badia, proposte da monsignor don Lodovico Sabbatini d'Anfora della Congregazione de' Pii Operarii, vescovo della stessa città dell'Aquila*, in Napoli, per Francesco Castaldo, MDCCLVI: *Sommario delle scritture*.

⁷⁶ G. CELIDONIO, *La diocesi di Valva...*, cit., III, p. 198, non si accorse che il documento si riferiva alla diocesi dell'Aquila, e quindi così commentava: «Ma come può esser vera questa bolla di esenzione del 1352 se essi, dieci anni dopo, nel 1363, regolano l'elezione dell'abate nuovo col vescovo aquilano, né l'affacciano in alcun modo per mostrare la loro indipendenza?». Un documento citato dallo stesso Celidonio (ivi, pp. 194-195) conferma che in effetti nel 1363 il monastero dipendeva dall'Aquila e non da Valva. Nei decenni iniziali del secolo l'abbazia vide diminuire le proprie entrate, primo segno di decadenza economica: *Rationes decimarum Italiae. Aprutium-Molisium. Le decime dei secoli XIII-XIV*, a cura di P. SELLA, Città del Vaticano 1936 (Studi e testi, 69), pp. 97-98 (*Inquisitio facta de annuo valore monasterii de Bominaco*, 20 e 21 dicembre 1323).

⁷⁷ A. L. ANTINORI, *Dizionario storico-topografico...*, cit., XXVII, 1, fol. 28.

⁷⁸ Ivi, fol. 29.

⁷⁹ Ivi, ff. 30-31. Il diritto di esigere il passo delle pecore fu confermato dal re Alfonso d'Aragona nel 1451 all'abate Sante di Leporonica per mezzo del capitano dell'Aquila Jacopo Gattola: ivi, f. 36. Il documento del 1002 si può leggere nella trascrizione inserita nel privilegio, redatto l'8 aprile 1430 in Castel Capuano, a Napoli, che fu concesso all'abbazia dalla regina Giovanna II: L. SABBATINI D'ANFORA, *Ragioni alle quali si appoggiano i dritti della Santa Sede...*, cit., *Sommario delle scritture*, num. I: «Insuper ego Octo rex dono, trado et concedo prædicto monasterio Sanctæ Mariæ de Bominaco pro salutæ animæ mæe quod ipsum collegium possit accipere per passagium iuxta dictos confines, videlicet ... unum arietem per qualibet morram, exceptis guidantibus, de aliis ad libitum capientium ascendendo ad numerum de cinquecento la morra». Sui fenomeni economici connessi al tratturo maggiore che da Amiternum conduceva a Foggia, ai margini del quale sorgeva l'abbazia: L. FRANCIOSA, *La transumanza nell'Appennino centro-meridionale*, Napoli 1951; R. COLAPIETRA, *L'Aquila e Foggia. Transumanza e religiosità nella società pastorale*, Foggia 1981; W. CAPEZZALI, *La civiltà del tratturo. Storia, economia, tradizione, cultura, con la riproduzione anastatica del saggio di G. B. Manieri "Il sistema della mena delle pecore in Puglia"*,

L'Aquila-Foggia 1982; A. CLEMENTI, *La transumanza nell'alto Medioevo*, in «Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria», LXXIV (1984), pp. 31-48; P. PIERUCCI, *Le Doganelle d'Abruzzo: struttura ed evoluzione di un sistema pastorale periferico*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge», C (1988), pp. 893-908; P. DI CICCIO, *La transumanza e gli antichi tratturi del Tavoliere*, in *Civiltà della transumanza*, Atti della giornata di studi (Castel del Monte, 4 agosto 1990), L'Aquila 1992, pp. 31-33; M. CAROCCI, *I tratturi e la viabilità romana nel territorio abruzzese-molisano*, in *La civiltà della transumanza. Storia, cultura e valorizzazione dei tratturi e del mondo pastorale in Abruzzo, Molise, Puglia, Campania e Basilicata*, Isernia 1999, pp. 167-174; J. A. MARINO, S. RUSSO, *La transumanza: dagli splendori al declino*, in *Storia d'Italia...*, cit., pp. 191-219; e più di recente, in un contesto di storia sociale ed economica, con ampi riferimenti alla storiografia sul tema: M. SANFILIPPO, *L'emigrazione abruzzese*, in *L'Aquila e l'Abruzzo nella storia d'Italia: economia, società, dinamiche politiche*, a cura di M. ZAGANELLA, Roma 2013, pp. 15-54.

⁸⁰ Figura ben nota all'antiquaria settecentesca, maestro di noviziato di Alfonso de' Liguori, Sabbatini D'Anfora (1708-1776) fu eletto vescovo dell'Aquila il 23 febbraio 1750. A lui si deve un importante studio sull'antico calendario marmoreo ritrovato in San Giovanni Maggiore a Napoli: L. SABBATINI D'ANFORA, *Il vetusto calendario nuovamente scoperto con varie note illustrato da Lodovico Sabbatini d'Anfora, della Congregazione dei Pii Operari, archivescovo dell'Aquila*, 12 tomi, in Napoli MDCCXLIV-MCCLXVIII; per un suo profilo intellettuale: F. A. SORIA, *Memorie storico-critiche degli storici napoletani*, tomo I, in Napoli, nella Stamperia Simoniana, MDCCLXXXI, pp. 535-539.

⁸¹ Il resoconto delle diverse posizioni assunte nel processo dalle due parti in causa può leggersi in *Ragioni per monsignor don Francesco Dentice e monsignor don Lodovico Sabbatini d'Anfora, vescovo dell'Aquila, contro i signori don Angelo Antonio Barone e don Giovanni Oliva Vetusti*, s.l., s.n., s.d., un libretto in 8° di 76 pagine custodito nella Biblioteca dell'Archivio di Stato dell'Aquila, che, sebbene privo nel frontespizio anche dei nomi degli autori, reca nell'ultima pagina le firme di Ippolito Porcinari e Filippo Sabbatini D'Anfora (fratello di Lodovico), e la data 6 maggio 1756.

⁸² Nell'Archivio Diocesano dell'Aquila si conserva una visita eseguita il 22 aprile 1701 da don Clemente Righi, noto per poi esser scelto come vicario generale della Chiesa di Ferrara da monsignor Tommaso Ruffo di Bagnara nel suo periodo di governo della diocesi. Nel 1701 Ruffo doveva esser stato appena nominato abate commendatario di Bominaco e la visita costituisce un'eccezionale testimonianza dello stato dell'abbazia a quell'epoca: Archivio Diocesano dell'Aquila, Benefici, fald. 737, «Bominaco e Collepietro», fasc. 3/2a.

⁸³ Queste notizie sono date anche da A. L. ANTINORI, *Dizionario storico-topografico degli Abruzzi...*, cit., XXVII, 1, fol. 31, che le leggeva nella già citata relazione del Nunzio apostolico del 1607.

⁸⁴ I relativi documenti erano stati visti da Antinori nell'archivio dei signori Barone dell'Aquila: A. L. ANTINORI, *Dizionario storico-topografico degli Abruzzi...*, cit., XXVII, 1, fol. 36.

⁸⁵ Un personaggio di questo nome fu effettivamente abate commendatario di Bominaco a partire da un anno compreso tra il 1531 dei documenti Barone-Oliva e il 1545, anno che risulta da un'iscrizione un tempo nell'abbazia, che così recitava: «Hoc opus fieri fecerunt confratres SS. Sacramenti tempore Pompei abbatis Sanbeccari, anno 1545»: L. SABBATINI D'ANFORA, *Ragioni alle quali si appoggiano i dritti della Santa Sede...*, cit., p. XCVI. A questa iscrizione fa riferimento il parroco Mattia Trippitelli in una lettera inviata il 14 luglio 1913 alla Soprintendenza ai Monumenti di Roma e degli Abruzzi (cartella 1M/87 dell'Archivio Storico dell'ex Soprintendenza ai Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici dell'Abruzzo, «Caporciano, fraz. Bominaco (AQ), Oratorio di San Pellegrino», ad annum 1913). Già diacono di San Lorenzo in Damaso, nel 1547 Sanbeccari (o Zambecari) fu eletto vescovo di Sulmona dal papa Paolo III e partecipò al Concilio di Trento: G. CELIDONIO, *La diocesi di Valva...*, cit., III, pp. 202-203; C. MINIERI RICCIO, *Biblioteca storico-topografica degli Abruzzi composta sulla propria collezione*, I, Napoli 1862, p. 219. A. L. ANTINORI, *Dizionario storico-topografico degli Abruzzi...*, cit., XXVII, 1, fol. 40, lo diceva morto nel 1549.

⁸⁶ Il cardinale Giulio d'Acquaviva era stato eletto dalla Curia. Defunto nel 1574, si era provveduto a nominare abate commendatario Filippo Buoncompagno, cardinale di San Sisto (m. 1586). Il cardinale Cesis, invece, non fu mai abate di Bominaco: L. SABBATINI D'ANFORA, *Ragioni alle quali si appoggiano i dritti della Santa Sede...*, cit., pp. C-CIII, anche se non si può escludere che vi sia stato un tentativo, fallito, di eleggerlo a tale carica.

⁸⁷ *Ragioni per monsignor don Francesco Dentice e monsignor don Lodovico Sabbatini d'Anfora...*, cit., pp. XXVI ss.

⁸⁸ L. SABBATINI D'ANFORA, *Ragioni alle quali si appoggiano i dritti della Santa Sede...*, cit., pp. XX-XXXVI, spiega perché questa distruzione non si fosse mai verificata, con l'ausilio sia delle fonti letterarie quattrocentesche, sia degli atti di una causa giudiziaria sui dritti di passaggio del bestiame che si era celebrata nel 1426 davanti al Regio Governatore dell'Aquila, Jacopo de' Ranieri di Norcia, conte di Belvedere, dai quali si vinceva, senza ombra di dubbio, che il monastero a quell'epoca era ancora retto da un abate, Santo, ancora abitato dai monaci, e ancora perfettamente funzionante, essendo stato solo saccheggiato da Braccio da Montone. Gli atti originali del processo erano poi stati usati secondo prassi in un secondo processo sullo stesso tema che aveva visto protagonista l'allora abate commendatario di Bominaco, il cardinale Domenico Tosco, figura nota agli studiosi del diritto di primo Seicento. In realtà, Cipriano Conti aveva soltanto fatto costruire una torre, dove gli abitanti del luogo potessero riparare in caso di necessità. La presunta bolla di Martino V conteneva peraltro un errore difficilmente giustificabile se la bolla fosse stata vera: vi si faceva riferimento alla diocesi di Valva e Sulmona come responsabile del monastero, ma la Santa Sede ben doveva sapere che da tempo quel monastero era passato nella giurisdizione della diocesi dell'Aquila.

⁸⁹ Nell'Archivio Diocesano dell'Aquila, Benefici, fald. 737, «Bominaco e Collepietro», fasc. 5, si conserva una copia settecentesca manoscritta (senza data) degli estratti di questo processo (159 carte rilegate), redatta dal notaio Onofrio Arcella in occasione dell'apertura del nuovo processo. A questa serie fa seguito, un secondo fascicolo rilegato composto di 34 carte, ciascuna firmata in calce a ogni verso da Francesco Albarelli, cappellano della Regia Curia di Santa Chiara a Napoli, nella quale si legge un regesto di tutte le relazioni presentate da Oliva e Barone. Segue un terzo fascicolo rilegato, composto di 22 carte, che nella carta 21 verso recano la firma di Michelangelo Rota e la data «Napoli marzo 1798». Seguono 4 fogli a stampa recto-verso non numerati recanti l'intestazione *Falsità e incoerenza che sono nel nuovo processo trovato per la causa che verte fra 'l Vescovo dell'Aquila e monsignor Dentice per una parte e i signori Oliva e Barone per l'altra, fatto nel 1522 e 1523 per la badia di Santa Maria di Bominaco*, in cui si risale alle origini della causa giudiziaria settecentesca: da un confronto con il volumetto *Ragioni per monsignor don Francesco Dentice e monsignor don Lodovico Sabbatini d'Anfora* ho potuto concludere che si tratta di pagine appartenenti a questa pubblicazione, rilegate tra la pagina LIV e la pagina LV, ugualmente mancanti di numerazione. Vi è poi una *Memoria su un punto essenziale di cui si è avuta notizia dopo la causa* (due carte delle quali sono la prima reca il testo su entrambi i lati), sottoscritta da Ludovico Sabbatini d'Anfora, ma non datata, nella quale il vescovo continua a interrogarsi sulla validità dei documenti presentati da Oliva e Barone, in particolare sul testamento di Cola Barone. Segue un fascicolo di nove carte, completamente scritte recto-verso, prive di data e di firma, nelle quali si riassumono ancora una volta le ragioni delle famiglie Oliva e Barone. L'ultimo documento del fascicolo è una relazione scritta dal sacerdote Marco Rosati, vicario curato di Santa Maria di Bominaco, che lamenta la scarsità delle rendite e la rovina delle fabbriche, oltre all'alienazione dei beni.

⁹⁰ Secondo A. L. ANTINORI, *Dizionario storico-topografico degli Abruzzi...*, cit., XXVII, 1, fol. 39, Cadichio era divenuto abate commendatario di Bominaco fin dal 1506, per poi essere eletto vescovo valvense e mantenere entrambe le cariche: ivi, fol. 39. G. CELIDONIO, *La diocesi di Valva...*, cit., III, pp. 202, riprendendo quanto scritto da Antinori, aggiungeva che un'iscrizione un tempo posta su una piccola casa dell'abbazia celebrava l'abate commendatario che aveva accresciuto le giurisdizioni e i privilegi della stessa.

⁹¹ Aveva preso possesso dell'abbazia nel 1521, ma a causa di alcune non meglio precisate controversie sorte per la sua elezione, lo aveva sostituito Paolo Valdanbringo di Arezzo, nel 1524, cameriere segreto di Clemente VII, al quale si deve la realizzazione del nuovo campanile, concluso nel 1525, come attestava un'iscrizione che celebrava la costruzione citandolo espressamente («Paulus Valdanbring. Aretinus Clem. VII cubicular. secr. huius cenobii comm. A. D. MDXXV struxit»), posta sotto il suo stemma (sei monti e un'aquila ornata di mitra e di pastorale): A. L. ANTINORI, *Dizionario storico-topografico degli Abruzzi...*, cit., XXVII, 1, foll. 39-40 e nota 1; *Ragioni per monsignor don Francesco Dentice e monsignor don Lodovico Sabbatini d'Anfora...*, cit., pp. L ss. L'iscrizione è riportata da G. CELIDONIO, *La diocesi di Valva...*, cit., III, pp. 202-203. Su Branconio: G. PANSA, *Le relazioni di Raffaello d'Urbino con G. B. Branconio e le vicende del quadro della Visitazione*, estratto da «Arte e storia», Firenze 1911.

⁹² *Ragioni per monsignor don Francesco Dentice e monsignor don Lodovico Sabbatini d'Anfora...*, cit., pp. X-XI. L'opposto parere giuridico fu presentato nel volumetto in 8° di 95 pagine redatto in difesa dei presunti diritti di patronato degli eredi della famiglia Conti: *Per don Giovanni e don Giacomo Oliva Vetusti e don Angel'Antonio Barone, patrizj della città dell'Aquila, con monsignor don Francesco Dentice e monsignor don Ludovico Sabbatini d'Anfora, intorno al patronato laicale di Santa Maria di Bominaco, e se debbasi o no concedere il Regio Placito o sia Exequatur alle bolle ottenute da esso monsignor Dentice per l'abbazia medesima*, s.l., s.n., s.d., licenziato, come si evince dall'ultima pagina, da Giulio Cesare Carosi in Napoli il 1 agosto 1756, ora custodito nella Biblioteca Provinciale Salvatore Tommasi dell'Aquila, sul quale C. MINIERI RICCIO, *Biblioteca storico-topografica...*, cit., pp. 218-219, n. 396. Un in fol. di 4 carte, recante per titolo *Per don Giovanni e don Giacomo Oliva Vetusti e don Angelo Antonio Barone, patrizj della città dell'Aquila, intorno il patronato laicale di Santa Maria di Bominaco, nella Regal Camera di Santa Chiara*, con data 23 febbraio 1757, è menzionato da G. PANSA, *Bibliografia storica degli Abruzzi. Supplemento dei supplementi*, opera postuma pubblicata a cura di padre Aniceto Chiappini, O.F.M., L'Aquila 1964, p. 202, n. 631.

⁹³ L'editto pubblicato il 1 maggio 1766 recava la seguente intestazione: «L. Sabbatini D'Anfora della Congregazione dei Pii Operarii, per grazia di Dio e della Santa Sede vescovo dell'Aquila e regio consigliere, in Teramo, nella stamperia di Giacomo Antonio Consorti ed Antonio Felicini»: C. MINIERI RICCIO, *Biblioteca storico-topografica...*, cit., pp. 135-136, n. 276. In generale, sulla progressiva perdita di rendite e di potere da parte delle diocesi, si veda L. DONVITO, B. PELLEGRINO, *L'organizzazione ecclesiastica degli Abruzzi e Molise e della Basilicata nell'età post-tridentina*, Firenze 1973.

⁹⁴ L. SABBATINI D'ANFORA, *Ragioni alle quali si appoggiano i dritti della Santa Sede...*, cit., *Sommario delle scritture*, n. XII.

⁹⁵ Ivi, p. CXX.

⁹⁶ Il volume, *Ragioni alle quali si appoggiano i dritti della Santa Sede...*, cit., contiene 128 pagine di testo e 45 pagine di sommario delle scritture.

⁹⁷ Secondo G. CELIDONIO, *La diocesi di Valva...*, cit., III, p. 200, fin dal 1456, quando in un breve di Callisto III nel quale l'abbazia era già definita «nullius», cioè esente dal controllo episcopale, si era avviato il processo che l'avrebbe trasformata in commenda, ma Celidonio usava i documenti, non sempre attendibili, presentati da coloro che rivendicavano il patronato laico dell'abbazia. D'altronde, i documenti menzionati da Antinori confermano che proprio nel 1456 l'abbazia era ancora soggetta al vescovo dell'Aquila: *supra*, nota 76 e testo corrispondente.

⁹⁸ L. SABBATINI D'ANFORA, *Ragioni alle quali si appoggiano i dritti della Santa Sede...*, cit., *Sommario delle scritture*, n. II.

⁹⁹ Probabilmente la trasformazione risaliva già a qualche anno prima, perché l'abate a cui fu concesso il diritto del passo dal re era Giacomo figlio di Fioravante di Giacomo di Forfona, preceduto a sua volta da Domenico Robolotta, un chierico secolare che era stato cappellano di Fioravante: A. L. ANTINORI, *Dizionario storico-topografico degli Abruzzi...*, cit., XXVII, 1, fol. 38.

¹⁰⁰ L. SABBATINI D'ANFORA, *Ragioni alle quali si appoggiano i dritti della Santa Sede...*, cit., pp. CIV-CVI, e Sommario delle scritture n. IX-X.

¹⁰¹ Ivi.

¹⁰² Ivi, pp. CVIII-CXIX. Sul processo cinquecentesco: *supra*, nota 89.

¹⁰³ Ivi, pp. XXXV ss.

¹⁰⁴ Secondo V. BINDI, *Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi [...]*, Napoli 1889, p. 838, ripreso da G. CELIDONIO, *La diocesi di Valva...*, cit., III, p. 206, il monastero sarebbe stato soppresso nel 1762, e in quell'occasione la chiesa abbaziale divenne parrocchia e il suo interno fu profondamente trasformato per adeguarlo alle nuove funzioni. In verità, come si evince dalle memorie redatte per il processo sul *ius patronatus*, il monastero era stato di fatto abolito fin dall'inizio del Cinquecento, e i restauri barocchi risalivano ad almeno qualche decennio prima (*infra*, Capitolo III, nota 20 e testo corrispondente).

CAPITOLO III

Le architetture e l'allestimento degli spazi

Il complesso monastico di Bominaco fu fondato su un'area che dové creare non pochi problemi ai suoi costruttori. La chiesa abbaziale dedicata alla Vergine si erge, con le absidi orientate a est e la facciata principale a ovest, quasi al centro di un'altura rocciosa (fig. 1): sul lato meridionale dista dall'inizio del pendio dai 10 ai 16 metri (m 10 circa in prossimità della facciata; m 16 circa in prossimità del transetto), sul lato settentrionale dai 5 ai 15 metri dall'inizio dell'altro pendio (m 5 circa in prossimità della facciata; m 15,70 in prossimità del transetto fino alla parete d'ambito meridionale di San Pellegrino). L'aula nota come San Pellegrino fu costruita proprio contro il terrapieno dell'altura (fig. 5): il suo ingresso meridionale è a una quota molto più alta degli altri due ingressi posti a nord e a ovest, e per entrare o uscire da sud fu necessario costruire una scala in muratura che superasse il dislivello (fig. 49).

Le due architetture superstiti dell'antica abbazia benedettina di Bominaco furono innalzate a più di un secolo l'una dall'altra: l'una, la grande chiesa abbaziale, rivela subito un'impronta cassinese, condivisa con numerose strutture monastiche e vescovili centro-meridionali costruite dopo la solenne consacrazione della chiesa di San Benedetto nel 1071; l'altra, un edificio modesto nella struttura, di piccole dimensioni, con tetti a spioventi e nessuna decorazione esterna, ma monumentalizzato da un pronao moderno che ne ha radicalmente trasformato i caratteri originari, presenta all'interno tre archi ogivali di sostegno della volta che denunciano un'avvenuta modificazione tecnica e di gusto condivisa con le prime fabbriche cistercensi del territorio. L'analisi di queste due architetture e lo studio del loro allestimento liturgico permettono di individuare quanto ancora sopravvive di medievale dopo le trasformazioni di età moderna e i non meno invasivi interventi tardo-ottocenteschi e novecenteschi.

1. *Le intitolazioni alla Vergine Maria e a san Pellegrino*

La documentazione testuale e i titoli correnti degli unici due edifici superstiti dell'antica abbazia benedettina di Bominaco indurrebbero a ipotizzare che due chiese, ciascuna con la dedica attuale – Santa Maria e San Pellegrino –, fossero presenti a Bominaco *ab origine* e che lo stato dei luoghi che ora si presenta agli occhi dei visitatori sia la riproduzione esatta, seppur mutila, di quanto vedevano i primi monaci che abitarono il monastero.

Le dediche del monastero alla Vergine Maria e a un san Pellegrino che talora è definito martire sono attestate per la prima volta, come si è visto nel capitolo precedente, nel 1014, con un esplicito riferimento a due chiese («ecclesias Sancti Peregrini et Sanctæ Mariæ, cum pertinentiis earum»), e poi nel 1093, con la Vergine e il santo martire associati in un'unica dedica («monasterium quod edificatum est in honorem Beatæ Dei Genitricis et semper Virginis Mariæ et Sancti Peregrini martiris») in riferimento al titolo dell'abbazia, ma senza alcuna precisazione sul numero di chiese. Nelle conferme imperiali del 1027, del 1050 e del 1084 compare invece soltanto la dedica a Pellegrino per indicare il monastero di pertinenza farfense. In tutti gli altri documenti che sono stati presi in esame, e mi riferisco in particolar modo a quelli papali, il monastero reca sempre due dediche, ma nel documento di Adriano IV del 1156 si legge il lemma «monasterium» al genitivo plurale («dilecti nostri monachi monasteriorum Sanctæ Mariæ de Mammonaco et Sancti Peregrini»), e si citano più chiese («in ipsis ecclesiis», «in eisdem ecclesiis», «ipsas ecclesias», «prefatas ecclesias»).

Non eludendo la problematicità dell'attestazione del 1156, logica vorrebbe che il monastero sia stato sempre unico, seppur dotato di un duplice titolo, ed è possibile che in esso vi siano state due chiese, ciascuna con una propria intitolazione, quantomeno a partire dall'inizio dell'XI secolo, quando le due dediche sono documentate per la prima volta. Non è affatto detto, però, che la posizione dell'eventuale chiesa originaria dedicata a San Pellegrino fosse la stessa dell'edificio attuale con il medesimo nome, e lo stesso può dirsi della chiesa dedicata alla Vergine, perché non siamo in grado di dire se la chiesa più antica, sostituita tra la fine dell'XI e l'inizio del XII secolo, avesse già questo titolo o non avesse piuttosto entrambi i titoli, in relazione a due altari dedicati l'uno a Maria e l'altro a san Pellegrino. Quel che inoltre non siamo in grado di sostenere con certezza è se i due titoli, così come le due presunte chiese,

siano entrambi risalenti al momento di fondazione del monastero, che le parole del documento del 1014 inducono a ritenere di sicuro anteriore a questa data.

Si deve inoltre sottolineare che la dedica a Maria della chiesa abbaziale è attestata epigraficamente nel 1223, quando fu incisa l'iscrizione che tuttora si legge sul bordo della mensa dell'altare maggiore. Un altare maggiore dedicato a Maria (insieme a tutti i santi) implica che l'edificio in cui quell'altare si trovava era anch'esso consacrato alla Madre di Dio. In effetti, già nel 1180 l'ambone era stato dedicato alla Vergine, come si desume dalla relativa iscrizione, ma la sedia abbaziale, pure datata al 1180, a Cristo e alle schiere angeliche. Sulle epigrafi che corredano questi arredi farò ritorno in questo stesso capitolo.

Più complesso è invece il caso dell'edificio noto come San Pellegrino, il cui titolo è formalmente attestato soltanto a partire dall'età moderna, nelle prime visite pastorali che l'hanno interessato dalla prima metà del Seicento, e purtroppo nessun documento o epigrafe medievale consente di concludere che questa fosse la sua dedica originaria. Il fatto che vi siano rappresentate su muro storie relative a un san Pellegrino non vuol dire, infatti, che Pellegrino fosse il santo titolare di questo edificio al momento della sua costruzione, perché dai documenti d'archivio tramandati si desume che la dedica a Pellegrino riguardava il monastero nella sua interezza, accanto talora a quella alla Vergine, alla cui maternità divina sono dedicati peraltro diversi episodi della decorazione pittorica dell'edificio e su uno spazio proporzionalmente maggiore di quello delle storie del santo.

Non si può escludere, quindi, che la primitiva chiesa abbaziale sia stata dedicata in origine sia alla Vergine che a San Pellegrino, il santo il cui nome ha una netta prevalenza numerica nei documenti imperiali farfensi di XI secolo, e che il secondo edificio monastico che ora vediamo sia stato commissionato *ex novo* dai monaci e dal loro abate diversi secoli dopo, senza alcun legame con un'architettura pre-esistente dedicata a questo stesso santo, della quale non resta alcuna traccia archeologica, un dato sul quale è opportuno riflettere.

2. Santa Maria

2.A. La struttura architettonica

La chiesa (figg. 14-17), divisa in tre navate attraverso sei coppie di colonne, ha una struttura longitudinale (lunghezza totale m 32,09, larghez-

za m 13,59), con copertura a capriate lignee, tre absidi, e un transetto tripartito attraverso archi trasversi a pieno centro impostati su pilastri cruciformi, nel quale solo due delle tre campate, la settentrionale e la centrale, sono coperte con volte a crociera costolonata¹. La chiesa fu costruita senza livellare in maniera uniforme il terreno dell'altura, come si osserva sia all'esterno che all'interno, laddove la roccia emerge a vista (figg. 8-10). Il presbiterio rialzato (fig. 21), al quale si accede attraverso tre gradini, potrebbe spiegarsi anche con il salto di quota della zona orientale dell'edificio².

I colonnati sono disomogenei per forme e dimensioni³. Variano le altezze e le larghezze delle colonne, per lo più in pietra calcarea, talora ottenute attraverso l'assemblaggio di pezzi di differente provenienza – di cui alcuni, scanalati, antichi –, e variano i plinti quadrangolari che le sostengono. I capitelli, frutto per lo più di una semplificazione grafica del modello corinzio, sono diversi l'uno dall'altro, così come altrettanto differenziati sono gli abachi con pulvino, ma presentano tutti un'istanza classicista che i lapidici inseguirono senza essere capaci di maneggiare compiutamente i modelli⁴. Costituiscono un indizio di questa situazione anche le mensole che sorreggono gli archi di separazione della campata centrale del transetto, dove i sottarchi reimpiegano lastre antiche con motivi romboidali, analoghi all'incorniciatura marmorea del portale centrale della chiesa abbaziale di Montecassino al tempo dell'abate Desiderio (1059-1086)⁵.

All'esterno, le mura non intonacate presentano un paramento in conci di calcare compatto, squadrati e spianati, di dimensione variabile, disposti a corsi orizzontali e paralleli (con i giunti non sempre allineati), impostato su una base costituita da piccoli conci solo sbazzati (pure disposti a corsi orizzontali e paralleli) e distinto dalle murature soprastanti, che di per sé sono omogenee⁶. Questo elemento, che salta all'occhio percorrendo il perimetro della chiesa (figg. 6-7), ha condotto di recente all'ipotesi di un'originaria costruzione di epoca carolingia mai terminata o forse abbattuta, poi conclusa in un'unica campagna costruttiva tra la fine dell'XI e il principio del XII secolo⁷: tale ipotesi sembra comprovare su base archeologica quella fondazione carolingia che i monaci invocavano nel vano tentativo di liberarsi dal giogo valvense.

La pianta della chiesa, con i suoi principali caratteri strutturali (il transetto, le tre navate, le tre absidi, la copertura a capriate lignee), riconduce in direzione di Montecassino, dove tra il 1066 e il 1071 l'abate

Desiderio aveva fatto ricostruire la chiesa di San Benedetto, rispettando la combinazione transetto/tre absidi del precedente impianto di epoca carolingia promosso dall'abate Gisulfo (797-817), del quale la nuova chiesa aveva usato in parte le fondamenta⁸. Tali elementi ricorrono pure nella chiesa abbaziale di San Liberatore alla Maiella (Serramonacesca), ricostruita intorno al 1080 per ordine dello stesso abate cassinese durante il governo dell'abate Adenolfo⁹. Proprio per questo motivo, la chiesa di Bominaco fu datata da Ignazio Carlo Gavini ai primi anni del XII secolo¹⁰, anche in considerazione della donazione del sito all'episcopato di Valva nel 1093, nella quale si poteva individuare il movente per la nuova costruzione.

L'importazione in Abruzzo di motivi e forme cassinesi, che non può essere imputata unicamente a un viaggio delle maestranze o dei singoli artisti coinvolti nel cantiere di Montecassino voluto dall'abate Desiderio, o a un trasferimento casuale di modelli da un territorio a un altro, si deve ricondurre in alcuni casi a un intervento diretto delle gerarchie cassinesi, in altri all'impatto che la nuova chiesa cassinese di San Benedetto eretta da Desiderio esercitò su molti di coloro che assisterono alla consacrazione¹¹. Questo condizionamento fu tanto più incisivo quanto più i promotori o i responsabili dei cantieri furono vicini all'ambiente cassinese e ai protagonisti della sua storia. Nel caso di Bominaco, però, non si trattava del risultato di una speciale relazione con l'abbazia di Montecassino, quanto di una derivazione mediata dall'esempio di San Liberatore, e forse anche dal confronto con quel che in anni non lontani si era realizzato nella chiesa cattedrale di San Pelino a Corfinio¹², nella quale è accertato un diverso ma altrettanto insistito rimando alla cultura antica in varie parti dell'apparato decorativo¹³.

A differenza del modello cassinese, la facciata di Santa Maria a Bominaco (fig. 3) ha una chiusura rettilinea in corrispondenza delle navate laterali e un prolungamento in alzata terminante a timpano e con spioventi a capanna in corrispondenza di quella centrale¹⁴. La superficie della parete, priva di decorazione, è interrotta in alto da una grande finestra, la cui forma non è medievale, con quattro leoncini scolpiti posti alle basi dell'arco e dei pilastri, e in basso da un portale a stipiti, architrave e doppio archivolt. L'architrave del portale (fig. 11) mostra un'ornamentazione scultorea contrassegnata da stilizzati motivi vegetali (cinque fiori a forma di stella inquadriati da un doppio giro di nastro a sinistra e cinque palmette a pannocchia a destra, separati al centro da

una figurina di leone), che trovano confronti in altri complessi monumentali abruzzesi, come le chiese abbaziali di San Pietro *ad Oratorium* a Capestrano e di San Liberatore alla Maiella¹⁵. Bominaco condivide con la decorazione di origine cassinese di San Liberatore anche il motivo a ovoli e dentelli sulla cornice interna dell'archivolto del portale situato sulla parete d'ambito settentrionale¹⁶ (fig. 12).

La medesima bottega o il medesimo lapidicida che lavorò ai portali si riconosce in almeno due delle quattro feritoie poste lungo il fianco settentrionale della chiesa (l'ultima del fianco settentrionale manca della decorazione degli stipiti)¹⁷. Sul fianco meridionale vi sono tre finestre, prive di ornamentazione, e altre cinque sono nella testata dell'edificio, cioè tre nell'abside centrale – una per ogni partizione determinata dalle esili colonnine che, attraverso la mediazione di una porzione piatta e di piccoli capitelli, si congiungono con la sequenza continua di archetti pensili, in ciascuno dei quali vi è un fiore scolpito – e due per ogni abside laterale, delle quali solo quattro sono decorate (quella dell'abside meridionale non ha ornamentazione)¹⁸. Le cornici di queste finestre sono una diversa dall'altra per composizione, tipologia dei motivi e per concezione formale, sebbene la loro realizzazione si possa considerare unitaria (fig. 13). I tralci, terminanti in fiori, foglie, palmette, rosette, grappoli, nascono di volta in volta da cespi di acanto o da figurette animali, con un ricorso costante, per quanto fortemente stilizzato, alla cultura antica¹⁹.

2.B. *I restauri dell'Ottocento e del Novecento*

Lo stato attuale della chiesa di Santa Maria è il risultato dei restauri che in varie fasi si sono susseguiti dalla fine dell'Ottocento fino al Secondo Dopoguerra. La maggior parte degli elementi di gusto tardo-barocco che vi erano stati sovrapposti nel corso dell'età moderna, e che ancora si riconoscono nelle foto di inizio Novecento (figg. 15-16), risalgono a un rifacimento da situarsi negli anni in cui fu abate commendatario Tommaso Ruffo di Bagnara (m. 1753), secondo quanto si può desumere dallo scritto di Lodovico Sabbatini d'Anfora discusso nel capitolo precedente²⁰. A quest'epoca si potrebbe datare anche la sostituzione dell'originario soffitto a capriate lignee con volte in muratura, un'operazione che aveva provocato la sopraelevazione delle pareti d'ambito di addirittura m 1,50 e la diminuzione della pendenza delle falde (fig. 4), oltre che la perdita di quasi tutta la cornice di coronamento dei timpani

che in origine avevano chiuso all'esterno la navata centrale: conseguenze deprecate già da Gavini, che riconobbe nell'operazione la causa prima dell'indebolimento che la struttura aveva subito²¹.

La chiesa fu per la prima volta oggetto di restauro negli ultimi anni dell'Ottocento, a séguito di innumerevoli suppliche giunte al Ministero della Pubblica Istruzione da parte dei parroci e degli abitanti del villaggio, indignati per lo stato di rovina in cui si trovava l'antico monastero. Ne resta traccia nella documentazione conservatasi nell'Archivio di Stato dell'Aquila²², nell'Archivio Diocesano dell'Aquila²³, e nell'Archivio Storico della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo²⁴. Il più antico documento del faldone 1M/86 custodito in quest'ultimo archivio è datato al 16 dicembre 1892 (prot. n. 14966): si tratta di una lettera indirizzata dal Ministero della Pubblica Istruzione alla Direzione dell'Ufficio Regionale pei Monumenti²⁵, nella quale, su sollecitazione del Prefetto dell'Aquila, a cui si era rivolto il parroco di Bominaco don Ferdinando Agrippa, si chiedeva di verificare i pregi e le condizioni delle due chiese di Bominaco per poter valutare se convenisse intervenire. La domanda non ebbe però alcun effetto, visto che il 20 dicembre 1894 (prot. n. 8164) dal Ministero si scriveva all'Ufficio Regionale, rinnovando le richieste del dicembre 1892 e del dicembre 1893, e reiterando la necessità di una verifica.

Manca nel faldone la documentazione immediatamente successiva, ma alcuni lavori furono svolti, dal momento che degli inefficaci effetti di quei primi restauri, volti a frenare il degrado, siamo informati da Pietro Piccirilli che, in un passo citato nel primo capitolo di questo libro, lamentava che si fosse rifatto soltanto il tetto della chiesa, senza tener conto delle condizioni indecenti del pavimento, delle basi delle colonne danneggiate, e di tutti gli altri gravi problemi che l'edificio presentava. Lo studioso commentava inoltre in maniera negativa l'innalzamento dei muri del cleristorio provocato dalla necessità di adattare le incavallature lignee (poste al di sopra della volta settecentesca, che in quell'occasione non fu toccata), alterando sia la linea della facciata sia la cornice ad archetti dei fianchi²⁶.

Nei primi due decenni del Novecento non è registrato nessun intervento importante alla struttura della chiesa, malgrado che negli anni di poco antecedenti al terremoto del 1915 vi fosse stato un fitto scambio di corrispondenza tra l'architetto Riccardo Biolchi della Soprintendenza, il parroco don Mattia Trippitelli, l'imprenditore locale Vincenzo De Dominicis e gli uffici romani della Direzione Generale delle Antichità

e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione. La minuta di un computo del 2 settembre del 1913 (prot. n. 965), approvato e liquidato il 19 settembre, attesta riparazioni di scarsa entità come il racconciamento del pavimento con l'uso di quadri laterizi provenienti dalla demolizione del pavimento della chiesa di San Pellegrino e la sostituzione di conci dei tetti con materiali già appartenenti all'altro edificio abbaziale. Ma nella relazione che Biolchi aveva inviato al Ministero il 16 novembre 1912 si era già segnalato un danno che rischiava di essere fatale: il distacco della parete sinistra della chiesa dalla parete di facciata a causa del peso delle volte in muratura.

Dopo il terremoto del 13 gennaio 1915 e le frequenti scosse che si susseguirono quell'inverno, si riaprirono le antiche lesioni nella volta, dalle quali penetrava l'acqua piovana, ma neanche in quella circostanza ebbero inizio i lavori auspicati (nota di Biolchi del 31 agosto 1915, n. 201, nel faldone 1M/87). Il 2 dicembre 1919 don Egidio Capogrossi, parroco di Bominaco, segnalava che il tetto era in parte crollato e la chiesa era allagata, e 16 ottobre 1924 scriveva al Commissario di Caporciano pregandolo di avvertire il Prefetto che l'edificio minacciava di crollare. Malgrado che un preventivo fosse stato nel frattempo preparato, è soltanto il 10 luglio 1932 che il soprintendente Alberto Riccoboni firmava, approvandolo, il computo metrico degli interventi da eseguire.

Il preventivo dell'estate del 1932 è molto utile per comprendere che tipo di restauro si stava per mettere in atto nella chiesa abbaziale di Bominaco, ma anche come si presentasse la struttura prima che vi si intervenisse. La prima fase prevedeva l'abbattimento della volta in pietra e del palco dell'organo; il disfacimento integrale del tetto soprastante alla volta, o di quel che ne rimaneva, compreso il campanile settecentesco (fig. 2); la demolizione dei muri di testata delle navate laterali all'altezza dell'altare maggiore (al fine di ripristinare gli archi)²⁷, dei muri laterali all'ingresso (al fine di riaprire la prima coppia di archi della navata centrale)²⁸, della parte superiore dei muri longitudinali della navata centrale a partire dalla cornice sul paramento esterno al tetto, della parte superiore del timpano sulla navata centrale, della sopraelevazione sul muro di testata della navata destra per la parte al di sopra del tetto, dei due muri laterali retrostanti al campanile (l'esterno e il posteriore) a partire dal tetto della navata, della parte superiore del muro longitudinale esterno delle navatelle (al fine anche di riaprire la porta e i tre finestrini della navata destra), dei muri addossati alla chiesa sul lato sud-ovest, del muro di prolungamento della navata all'interno dell'absi-

de (al fine di ricostruirne parte del rivestimento), dei muri in foglio del parapetto dell'organo, vale a dire, in buona sostanza, l'eliminazione di tutte le trasformazioni realizzate soprattutto durante il Settecento²⁹.

Alla fase di radicale soppressione delle aggiunte ritenute spurie era poi prevista una fase di messa in luce delle strutture medievali, nella quale era compresa la spicconatura del vecchio intonaco delle navate laterali e delle lunette circolari delle absidi, per cercare la presenza di affreschi, e una fase di generale riordino delle murature, come si evince dalla commissione di calcestruzzo di cemento per lo spianamento della sommità dei muri longitudinali in corrispondenza della cornice di pietra che coronava il rivestimento delle facciate laterali e del timpano posteriore della navata centrale, e di muratura in pietrame con calcare e malta ordinaria per la chiusura delle finestre moderne aperte nella navata centrale e nell'abside.

I lavori, eseguiti dall'impresa di Giovanni Forti, iniziarono nei mesi successivi alla stesura del preventivo: il 25 settembre 1932 il Podestà deliberava di affidare alla Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna degli Abruzzi e del Molise la condotta, la direzione e la sorveglianza dei restauri. Se ne trova testimonianza persino in un articolo, pure conservato nel faldone IM/86 dell'Archivio Storico della Soprintendenza insieme con la documentazione dei restauri, tratto dalle pagine di cronaca abruzzese del «Giornale d'Italia», dell'8 novembre 1932, nel quale, nel lodare la capacità di Riccoboni di aver «fascisticamente spezzato ogni indugio», si davano anche interessanti notizie sulle finalità che il restauro perseguiva: non soltanto cancellare ogni traccia della *facies* barocca, ma ripristinare le aperture originali, e persino gli antichi arredi, come la sedia abbaziale in quel momento andata perduta, il ciborio pervenuto in frammenti, l'ambone rimasto privo della scala.

I restauri proseguirono fino alla fine del 1933. Il 27 gennaio 1934 il responsabile dell'impresa che aveva condotto i lavori presentava alla Soprintendenza il computo metrico con l'indicazione di quel era stato fatto. Rispetto al preventivo più sopra sintetizzato, dal computo si desume che oltre alle previste demolizioni, si erano anche eliminati cinque altari minori a corpo, l'altare maggiore a gradini, la gradinata e il terrapieno del presbiterio, il pavimento e il sottostante massetto dell'intera superficie della chiesa; si era poi provveduto a riaprire la porta laterale sinistra e dieci finestre, e a svuotare tutte le tombe rinvenute.

Una seconda fase di restauri ebbe inizio alla fine degli anni Trenta, a partire dal dicembre del 1938 a tutto il 1939³⁰. In questa fase si prov-

vide a sistemare gli altari, il pavimento, e anche il colle su cui sorge la chiesa. Il 10 dicembre 1938, il soprintendente Pietro Loiacono firmava il preventivo di spesa per i lavori da eseguirsi a compimento di quelli degli anni 1932-1934: le voci annoveravano la costruzione del pavimento del presbiterio in lastre di pietra da taglio, la ricostruzione degli altari laterali, il rimontaggio della sedia abbaziale (i cui pezzi erano stati ritrovati), lo scrostamento della calce dalle colonne, dai capitelli, dagli archi e da tutte le superfici a paramento in pietra, la tinteggiatura delle volte del presbiterio e delle pareti. Un secondo preventivo, redatto dall'ingegnere Antonio De Dominicis della Regia Soprintendenza il 22 agosto 1939, non molto diverso dal primo, ricordava anche le coperture dei tetti, ma soprattutto includeva gli interventi sui pezzi di arredo (la pietra da taglio per la sedia abbaziale sarebbe dovuta essere di grana fine legata con cemento bianco e grappe in rame e ottone), compreso il rimontaggio dell'originario baldacchino sull'altare maggiore.

Il consuntivo dei lavori redatto il 16 gennaio 1940 da De Dominicis dettagliava gli interventi sul tetto e sulle singole pareti sottoposte a tinteggiatura, la demolizione e la conseguente ricostruzione dei gradini di accesso al presbiterio, la posa in opera del pavimento del presbiterio, la demolizione e ricostruzione del pavimento della cripta, e segnalava come ancora in corso lo scrostamento della calce dalle strutture in pietra del presbiterio, la riparazione degli apparecchi danneggiati e il rimontaggio degli altari, un'analogo operazione per le colonne e i capitelli delle navate con successiva patinatura, la costruzione di un altare nella cripta e la sistemazione dell'accesso con ripari in muratura di pietra a vista (furono invece usati frammenti di arredo rinvenuti nella stessa chiesa, fig. 25), il rimontaggio del baldacchino e della sedia abbaziale. Il 27 giugno del 1940 l'arcivescovo Gaudenzio Mannelli informava la Soprintendenza che la campana della chiesa era stata rifusa secondo l'antica forma trecentesca.

L'11 novembre 1941 una lettera del Soprintendente alla Curia arcivescovile dell'Aquila comunicava che la chiesa era in quel momento usata come rifugio antiaereo delle opere d'arte della Provincia, ruolo che svolse fino alla riconsacrazione del 1942. Fu nel corso di questa seconda fase di interventi che fu completato anche l'edificio che tuttora si vede annesso al transetto della chiesa, realizzato già nel corso dei lavori di Forti tra il 1932 e il 1933, dopo aver abbattuto quel che dopo il terremoto del 1915 restava di un corpo di fabbrica qui addossato nel pri-

mo Cinquecento al tempo dell'abate commendatario Giovan Battista Cadicchio³¹. Gli interventi di manutenzione successivi alla guerra, svoltisi all'inizio degli anni Sessanta, e gli interventi che hanno fatto seguito al terremoto del 2009 non hanno inciso ulteriormente sulla struttura, che si presenta ancora oggi nelle forme che vollero darle i restauratori degli anni Trenta.

2.C. *Le tracce di un programma monumentale dipinto*

Dopo le trasformazioni settecentesche e i restauri novecenteschi, le pareti interne della chiesa di Santa Maria di Bominaco appaiono oggi intonacate di bianco e prive di un'ornamentazione murale medievale, se si eccettuano alcune tracce superstiti in vari punti della chiesa. Sull'emiciclo dell'abside maggiore (fig. 27), inframmezzato da tre feritoie, vi sono quattro figure stanti: una santa incoronata che regge un libro nella mano sinistra con un donatore inginocchiato ai suoi piedi (fig. 29); un santo privo di attributi identificativi del cui volto si individua solo l'occhio sinistro (fig. 30); un san Paolo nell'iconografia tradizionale con spada e libro (fig. 31); un santo vescovo del quale non si distingue che il busto (fig. 32). Il san Paolo e il santo che gli fa da *pendant* sembrano i più antichi dei quattro, e si sarebbe tentati di situarli cronologicamente alla fine del XII secolo, in concomitanza con l'esecuzione della cattedra abbaziale prevista per questo spazio, della quale si tratterà di qui a un momento. La santa ha però una fisionomia facciale ben più tarda, ma poiché il riquadro in cui è inserita mostra un motivo decorativo analogo a quello del san Paolo, si potrebbe pensare che a un certo punto della storia dell'abbazia si siano ridipinte e in parte rifatte delle pitture absidali più antiche, lasciando intatte le cornici originali. Che tutta la zona delle absidi fosse decorata è dimostrato anche dai lacerti che ora si vedono nell'abside meridionale, dove l'emiciclo ospita un arcaico Cristo in mandorla, barbato e dotato di nimbo crucifero (fig. 33), la cui veste fatta di piccole pieghe fitte intrise d'ombra sembra una ridipintura, databile ai primi anni del Quattrocento, così come un'analogha datazione, tra tardo Trecento e primo Quattrocento, si può suggerire per il frammento dipinto sulla sommità della parete di questa stessa abside, nei cui santi benedettini disposti dietro a una tavola si potrebbe riconoscere una versione del miracolo del tentato avvelenamento di Benedetto a Vicovaro (fig. 34).

Non di molto precedente a queste pitture dovrebbe essere anche il pannello con una teoria di cinque santi, Lucia, Caterina, Giovanni Battista, un santo vescovo (forse Martino, vista la diffusione del culto del santo in quest'area) e Benedetto, che immobili e iconici contro fondi quadrettati a imitazione di tessuti, fanno da corredo a una Vergine Maria in trono con il Bambino in grembo, sulla parete d'ambito meridionale della chiesa, alle spalle dell'ambone; ai piedi di san Benedetto un abate con i *pontificalia* si inginocchia davanti alla Madonna (fig. 35). In questo caso denunciano la datazione già quattrocentesca soprattutto le vesti delle due sante, una delle quali, la santa Caterina, fornita dell'attributo tipico della ruota dentata, indossa un abito molto simile a quello della santa Margherita dipinta sulla controfacciata di Santa Maria di Collemaggio all'Aquila³². Le affinità che queste sante rivelano con alcune delle pitture un tempo nella chiesa di San Pellegrino, con santi stanti posti su un simile fondo quadrettato (in particolare nel riquadro con san Pellegrino e santa Caterina)³³, indicano che probabilmente l'abbazia fu interessata nel suo complesso da un rinnovamento decorativo proprio nei primi anni del Quattrocento.

Nella stessa navata e su quella settentrionale vi sono invece tracce, piuttosto ben conservate, di decorazioni sicuramente di molto posteriori, databili tra fine Quattrocento e pieno Cinquecento (fig. 36), tra le quali appaiono rappresentate santa Lucia e santa Caterina che affiancano un riquadro con san Ludovico di Tolosa, santa Elisabetta d'Ungheria e un Padre Eterno in gloria, un Cristo che regge il globo nella mano sinistra in una nicchia, una Madonna di Loreto su fondo rabe-scato con vicino un santo vescovo e un'altra santa Lucia, e infine un santo francescano³⁴.

2.D. *Gli arredi testimoni di due campagne decorative*

Nella chiesa si custodiscono ancora una cattedra abbaziale, un ambone, un candelabro e un altare. La cattedra che oggi si vede al centro dell'emiciclo absidale (fig. 27), alle spalle dell'altare maggiore, è il risultato di un rimontaggio che può datarsi tra il 22 agosto 1939, quando l'operazione fu inclusa nel preventivo dei lavori da eseguirsi nella chiesa, e il 16 gennaio 1940, quando fu firmato il consuntivo dei lavori effettuati³⁵. I frammenti rinvenuti furono allora ricomposti³⁶, ma alla base del trono furono messi due leoni non pertinenti, provenienti dalla facciata della chiesa, poi rubati nel 1979³⁷. La posizione attuale della sedia, consueta

nel Medioevo per questa tipologia di oggetti che erano parte essenziale dell'arredo di una chiesa abbaziale³⁸, fu suggerita dalla presenza di segni di incastro sulla parete absidale³⁹.

Il lato destro della cattedra, al di sotto di una cornice a palmette e all'interno di due pilastrini dall'ornamentazione a girali⁴⁰, presenta scolpita una figura di abate, rivestito di pianeta, col capo coperto da una mitra bicorne e reggente nella mano destra un grande bacolo pastorale il cui riccio termina a forma di testa di serpente, mentre il braccio sinistro reca una mappula a frange (fig. 28). Ci troviamo di fronte a elementi iconografici che rinviano al ritratto di un vescovo più che a quello di un abate⁴¹, tanto che la presenza dei *pontificalia* è stata letta in chiave politica e ricondotta alla volontà dell'abate committente dell'opera di rivendicare sia l'indipendenza dell'abbazia dalla sede valvense, sia la conseguente accettazione della sola giurisdizione papale⁴².

L'epigrafe che accompagna l'immagine, connotandola e giustificandola, inizia sul bordo superiore della cornice della lastra e prosegue in maniera irregolare sulla specchiatura interna⁴³. Sciolte le abbreviazioni, i quattro involuti esametri così recitano: «† M(ILLENIS) ANNIS OPUS HOC CAPE XR(IST)E IOH(ANN)IS HIS CUM CENTENI IUNGANT(UR) OCTUAGENI NONDU(M) TRANSACTO TUNC ANNO CURRERE Q(UA)RTO ABBATIS VERI CAPIATIS AGMINA CELI»⁴⁴ [«O Cristo, o schiere del vero cielo, prendi, prendete quest'opera di Giovanni, mentre gli ottant'anni insieme con cento si congiungono ai mille, e non è ancora trascorso il quarto anno dell'abate»]⁴⁵. Si tratta di una dichiarazione da considerarsi più autocelebrativa che pubblica, visto che la cattedra era destinata a esser vista, nella posizione in cui è verosimile che si trovasse *ab origine*, da ben poche persone, e tutte appartenenti alla comunità monastica del sito.

Il Giovanni menzionato nell'iscrizione del 1180 era stato eletto nel 1168 dai monaci di Bominaco in un momento di vacanza della sede valvense, subito dopo la morte del vescovo Siginolfo, già ricordato nel capitolo precedente come interlocutore del papa Alessandro III nella controversia portata avanti dall'abbazia nei confronti della diocesi. Dalla documentazione d'archivio sappiamo che proprio Alessandro III, dopo aver concesso il *munus benedictionis* all'abate Giovanni, non essendo a conoscenza del fatto che la sua elezione si fosse svolta senza il consenso del vescovo competente, aveva scritto al nuovo vescovo valvense Oderisio, il 25 luglio 1168, ribadendo la necessità che i monaci di Bominaco e il loro abate prestassero obbedienza alla Chiesa di Valva, «tamquam magistræ et matri suæ devotæ»⁴⁶.

Fu proprio l'abate Giovanni a commissionare anche l'ambone della chiesa (figg. 18-20): in pietra calcarea, situato in corrispondenza della terza campata, sul lato sud della navata, vale a dire alla destra di chi entra, secondo la prassi di un sito con abside orientata a est. Le sue forme sono analoghe a quelle dell'ambone di San Pelino a Corfinio, la cui iscrizione menziona il già ricordato vescovo Oderisio (1168-1188), e la cui datazione oscilla nella storiografia tra gli anni settanta del XII secolo e una data compresa tra il 1182 e il 1188, in quanto ritenuto a sua volta in debito con l'ambone di San Clemente a Casauria, datato al tempo dei lavori promossi dall'abate Leonate tra il 1176 e il 1182⁴⁷. Al di là del riconoscimento dell'esemplare che avrebbe funto da modello, l'ambone di Bominaco condivide con altri amboni abruzzesi, datati agli ultimi decenni del XII secolo, la forma quadrangolare della cassa, con le balaustre suddivise in specchiature (che qui recano al centro grandi fiori), poggiata su quattro colonne attraverso la mediazione di architravi di raccordo, e dotata di un lettorino semicircolare, che come quello di Corfinio presenta una sequenza di arcatelle cieche su colonnine.

Anche in questo arredo si è individuato un movente politico, analogo a quello della cattedra, come se lo scultore o la bottega di scultori che vi ha lavorato fosse stata spinta ad assumere le forme scelte dal committente (vale a dire il modello Corfinio), in modo da gareggiare con quanto era stato fatto nella chiesa della diocesi valvense⁴⁸. Non sempre però le opere d'arte traevano origine da ragioni politiche, e non si può escludere che siano stati gli artisti a scegliere la tipologia dell'ambone e a trasformarla secondo il proprio gusto e la propria manualità. L'ambone si presenta inoltre come il risultato di una peculiare attenzione alle forme antiche⁴⁹, che si evidenzia soprattutto nelle lesene lisce che separano le lastre della cassa e negli architravi decorati con girali vegetali molto rigogliosi, abitati di figure animali, così come nei capitelli corinzi dai quali emergono figurine di uccelli⁵⁰.

L'epigrafe celebrativa che lo accompagna, costituita da otto esametri, ha inizio sulla cornice superiore dell'architrave frontale, gira verso destra intorno alla cassa e prosegue in alto sulla cornice terminale del blocco, compreso il lettorino. Sciolte le abbreviazioni, così recita: «ANNIS M(ILLENIS) C(ENTENIS) OCTUAGENIS PRESULE TUNC MAGNO CURULE SEDENTE ALEXA(NDRO), (R)EGIS PRESCELTI⁵¹ [SIC] SUB TE(M)PORIBUS GUILIELMI, HOC OPUS EXCELSU(M) MANIBUS CAPE, VIRGO MARIA, QUEM⁵² [...] CUSTODIA PRIMA⁵³ SACRISTE PETRI SIMUL ABATISQUE IOAVI, HIC QUI CORDE PIO PRIMIS FAMULANTUR AB (ANN)IS, QUIS⁵⁴ D(EU)S ETERNU(M)

TRIBUAT C(ON)SCENDERE REGNU(M). QUI LEGIT HOS TANDEM SE(M)P(ER) FATEATUR ET AM(EN), AVE MARIA GRATIA PLENA, DOMINUS TECUM» [«Nell'anno millecentottanta, mentre il grande pontefice Alessandro siede sul trono, al tempo del celebre re Guglielmo, prendi nelle tue mani, o Vergine Maria, quest'opera eccelsa, che è del sacrista Pietro insieme con l'abate Giovanni, i quali dai primi anni hanno servito qui con il cuore pio, ai quali Dio conceda di salire al regno eterno. Chi legge questi (versi) sempre dica amen, ave Maria piena di grazia, il Signore sia con te»]. La coincidenza di committente e di cronologia ci invita a ipotizzare che gli arredi liturgici posti nella chiesa abbaziale al momento della sua costruzione, tra fine XI e primo XII secolo, furono eliminati nel 1180 nel corso di una nuova campagna decorativa, che portò all'esecuzione di almeno due arredi in pietra scolpita, la sedia e l'ambone, enfatizzando nel contempo il governo e la figura di Giovanni con l'ausilio di epigrafi celebrative.

Come ancora si vede nelle foto anteriori ai restauri novecenteschi, accanto all'ambone doveva trovarsi in origine il candelabro del cero pasquale (figg. 15-16). Nel corso degli anni Trenta, durante i restauri, si giunse alla conclusione che la posizione accanto all'ambone fosse settecentesca, e per questo motivo il candelabro fu spostato accanto al pilastro che limita l'area dell'altare sul lato settentrionale⁵⁵, dove tuttora si trova (fig. 21). Ma i segni metallici di ancoraggio all'ambone rinvenuti durante i restauri erano molto probabilmente quelli originali, e la collocazione che fu giudicata tarda doveva essere proprio quella medievale, consueta per questo tipo di arredo liturgico⁵⁶.

La colonna tortile del candelabro, che poggia su un robusto leone (fig. 23), si conclude con un capitello dalla rigogliosa decorazione che, alternando più livelli, nasce da un collarino di palmette dalle terminazioni fogliate sporgenti e prosegue con una corona di fiori che a sua volta genera palmette sulle quali si posano figure di uccellini che beccano le volute angolari (fig. 24). Il capitello è stato interpretato come il prodotto di una bottega locale che all'inizio del secondo quarto del secolo si sforzava di usare modalità formali a giorno nella Puglia federiciana, in maniera non dissimile da altre maestranze attive sul territorio abruzzese in quel giro di anni⁵⁷. Il candelabro sarebbe quindi stato eseguito in una campagna decorativa della chiesa di quasi mezzo secolo posteriore a quella dell'ambone e della cattedra abbaziale, ma forse coincidente con la realizzazione di altri arredi liturgici, come il ciborio e l'altare maggiore.

Il ciborio che ora si innalza nel presbiterio (fig. 21) fu ricostruito durante i restauri degli anni Trenta, in forme analoghe a quello di San Pietro *ad Oratorium* a Capestrano⁵⁸. Da una lettera del 16 giugno 1938 (Archivio Storico della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo, 1M/86, *ad annum* 1938, prot. n. 1324), indirizzata dal soprintendente Pietro Loiacono allo scalpellino Emidio Biordi di Paris, di Poggio Picenze (L'Aquila), con riferimento a una precedente comunicazione dell'8 giugno (prot. n. 1264, che nel faldone si conserva spillata a un foglio del 16 giugno), si può desumere con esattezza quali furono le parti realizzate *ex novo* in occasione del restauro: 4 colonne cilindriche di un sol pezzo, di cm 28 di diametro e di m 2 di altezza; 2 architravi di m 2,5 × m 0,24 × m 0,24; un architrave di m 2,53 × m 0,24 × m 0,24; 8 architravi di m 1 × m 0,17 × m 0,17; 4 lastre a forma di triangolo rettangolo isoscele, con lunghezza dei cateti cm 75,5 e spessore cm 9; 16 colonnine cilindriche con capitello e base a sezione quadrata di altezza complessiva cm 45, diametro del fusto cm 10, basi e capitelli cm 14 × 14; 8 colonnine come le precedenti ma con capitelli e basi a sezione circolare del diametro di cm 14; 8 colonnine cilindriche con capitelli e basi a sezione circolare del diametro di cm 13, altezza complessiva cm 50, diametro del fusto cm 8; 8 lastre a forma di trapezio, con la base minore di cm 40 circa, la base maggiore di cm 90 circa, altezza m 1,05, spessore cm 6; 8 architravi sagomati delle dimensioni approssimative di cm 20 × cm 15 × cm 40; 8 architravi a sezione rettangolare di cm 28,5 × cm 10 × cm 13; 8 lastre triangolari di cm 45 di altezza, cm 24 di base, cm 4 di spessore; 4 basi delle dimensioni di cm 45 × cm 45 × cm 20,5; m 24,40 di gradini a sezione rettangolare di cm 32 × cm 16.

All'elenco dei materiali e delle relative misure seguivano ulteriori istruzioni allo scalpellino Biordi:

«II. Tutti i pezzi sopraelencati dovranno essere lavorati a grana fina ed a perfetta regola d'arte. Particolare cura dovrà esser posta nella lavorazione degli incastri che, assieme ai fori di ancoraggio per le tenute in ferro necessarie al montaggio, dovranno eseguirsi in conformità dei disegni allegati e delle istruzioni che verranno a suo tempo impartite. III. La pietra da adoperarsi dovrà essere di ottima qualità e di alta resistenza (calcare compatto). IV. Il prezzo complessivo di tutto il suddetto materiale resta fissato in Lire 2.300 = duemilatrecento, che verranno pagate a lavoro compiuto e collaudato. V. Il termine impegnativo di consegna resta fissato per il 20 luglio 1938. VI. Nel suddetto prezzo di fornitura è compresa l'assistenza al montaggio dell'opera ed è escluso il trasporto del materiale dalle cave di Poggio Picenze a Bominaco».

Si tratta di un'attestazione importante per la comprensione di come negli anni Trenta si procedesse alla ricostruzione integrale di un grande arredo scultoreo medievale. Riveste interesse ai fini di questo discorso anche il modo in cui furono usati gli esigui materiali superstiti dell'originario ciborio che giacevano abbandonati all'interno della chiesa, tra i quali i capitelli⁵⁹. Su questi capitelli il faldone relativo a Santa Maria Assunta dell'Archivio Storico dell'ex Soprintendenza BSAE (IM/86) conserva una cospicua documentazione.

L'11 giugno 1932 (prot. n. 1597) l'architetto Riccoboni scriveva alla Direzione generale delle Antichità e Belle Arti comunicando che nella chiesa di Bominaco si trovavano, fuori opera, tre capitelli romanici posti a sostegno di «una delle solite, ingombranti e orribili vetrine moderne che tanto spesso deturpano l'interno delle chiese». La Soprintendenza dell'Aquila, in considerazione del fatto che i capitelli erano mobili, riteneva infatti opportuno farli trasportare all'Aquila per conservarli al sicuro, per poi impiegarli e valorizzarli: «ad ogni modo essi costituirebbero un ornamento del costituendo Museo regionale abruzzese». Uno di essi, inoltre, avrebbe potuto cedersi, continuava il Soprintendente, al Comune di Sulmona, visto che un comitato appositamente formato voleva innalzare una colonna davanti alla cattedrale romanica di San Panfilo in ricordo del congresso eucaristico che doveva aver luogo quell'anno. In cambio il comitato si impegnava a eseguire alcuni lavori di riparazione della cripta di San Panfilo, che ne aveva assoluto bisogno. Lo stesso giorno Riccoboni scriveva al Podestà di Caporciano (e per conoscenza alla Curia arcivescovile), informandolo dell'esistenza dei capitelli, «utilizzati per sostenere una delle solite antiestetiche e intollerabili vetrine contenenti statue di santi», e chiedendogli di volerne disporre il trasporto all'Aquila per mezzo di un carro, imballati con paglia o altro, al fine di meglio valorizzarli. Il successivo 16 giugno il Podestà assicurava che avrebbe provveduto al trasporto richiesto.

Il 24 giugno 1932 (prot. n. 5358) la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti rispondeva al Soprintendente che, prima di decidere, preferiva sapere se i tre capitelli provenivano da qualche edificio del luogo; e riguardo alla cessione di uno al Comune di Sulmona, gradiva sapere se l'ente proprietario (la Curia dell'Aquila) fosse disposto a tale operazione. A questa lettera Riccoboni rispondeva il 28 giugno (prot. n. 1808), dicendo che i capitelli non appartenevano ad alcun antico edificio del luogo, anzi «hanno tali caratteristiche di conservazione da far ritenere di non essere mai stati in opera». Quanto alla cessione, si dichiarava

convinto che, avendo la chiesa di Bominaco urgente bisogno di restauri, l'ente proprietario sarebbe stato ben disposto a venderli allo Stato per la cifra di lire mille.

Il 16 luglio (prot. n. 2089) il Soprintendente scriveva al Podestà di Caporciano, comunicandogli che il successivo mercoledì avrebbe accompagnato a Bominaco il Prefetto dell'Aquila con la sua famiglia, «desiderando renderlo edotto dei bisogni dei due insigni monumenti». La visita aveva carattere privato e non dovevano esserci manifestazioni o ricevimenti ufficiali. Il 26 luglio (prot. n. 2229) era dato incarico a un addetto di recarsi a ritirare i capitelli, essendo stata ottenuta l'approvazione alla vendita e all'utilizzo del ricavato per i restauri alla chiesa. Ma quando l'addetto si era recato a Bominaco, malgrado il Podestà e l'Arcivescovo dell'Aquila fossero informati dell'operazione, il signor Fonsi, segretario politico, si era rifiutato di consegnare i capitelli, come si desume da una lettera che il 15 agosto 1932 (prot. n. 2404) l'architetto Riccoboni scriveva al Prefetto dell'Aquila. Un nuovo tentativo fatto il 16 settembre 1932 (prot. n. 2757) era ugualmente fallito, questa volta perché tutta la popolazione di Bominaco si era opposta al prelievo dei capitelli; una nota aggiunta dal Soprintendente a matita alla lettera con cui il Podestà lo informava recita: «Parlato oggi con sua eccellenza il Prefetto, presente il Podestà e il Segretario politico. Si ritireranno appena terminati i lavori, se occorre con l'ausilio dei RR.CC [Regi Carabinieri]». I capitelli però non furono più rimossi, ma nessun altro documento attesta cosa ne sia avvenuto. Un capitello isolato si vede ora accanto all'altare maggiore (fig. 21).

Sebbene il ciborio ricostruito non conservi quasi nulla di medievale, il confronto con quello di San Pietro *ad Oratorium* a Capestrano può far datare la sua esecuzione originale verso la fine del primo quarto del Duecento, una datazione indiziaria che trova conferma nell'epigrafe della mensa d'altare che era destinato a coprire. Questa mensa (lunghezza m 2,13; larghezza m 1,11; spessore cm 11 – cm 5,3 la parte superiore, cm 5,7 la parte inferiore), poggiata su una cassa decorata da un agnello crucifero (lunghezza del blocco m 1,40; larghezza m 0,81; altezza m 0,86), si presenta come un prodotto peculiarmente romanico⁶⁰, malgrado non sia chiaro quanto della cassa sia stato rifatto *ex novo* durante i restauri eseguiti tra il 22 agosto 1939 e il 16 gennaio 1940⁶¹, quando tutti gli altari della chiesa risultano ricomposti⁶². Le lastre laterali della base suscitano più di qualche sospetto, ma la sequenza delle scanalature

riproduce esempi romanici, come si evidenzia proprio dalla comparazione con l'altare della già citata chiesa di Capestrano⁶³.

Sul bordo della mensa corre un'epigrafe che comincia sul lato lungo frontale e continua sul lato breve destro. L'iscrizione, oggi leggibile soltanto parzialmente, perché alcune lettere sono abrase, commemora la consacrazione dell'altare avvenuta nell'ottobre 1223, durante il pontificato di Onorio III e il governo dell'imperatore Federico II, sotto l'abbaziato di Berardo: «† ANNO D(OMINI) M CC XX III, M(ENSE) OCT(OBRIS), XII INDIC(TIONE), PO(N)TI(FI)CATUS D(OMI)NI HONORII P(A)P(Æ) III AN(N)O VIII, I(M)PERI(I) FR(IDERICI) AN(N)O III, T(EM)P(OR)E BER(ARDI) ABB(AT)IS, HOC ALTARE DEDICATUM E(ST) AD HO(N)RE(M) DE(I), B(E)ATE M(ARI)E VIR(GINIS) ET O(MN)IU(M) S(AN)C(T)ORUM»⁶⁴ [«Nell'anno del Signore 1223, nel mese di ottobre, XII indizione, nell'ottavo anno di pontificato del signor papa Onorio III, nel terzo anno dell'impero di Federico, al tempo dell'abate Berardo, questo altare fu dedicato in onore di Dio, della beata Maria Vergine e di tutti i santi»]. Anche nel caso dell'altare, quindi, un'iscrizione posta su un arredo facente parte dell'allestimento liturgico dell'edificio fu usata in funzione auto-celebrativa da un abate di Bominaco che enfatizzò il proprio operato attraverso una consacrazione solenne e il suo rispecchiamento epigrafico⁶⁵.

L'abate Berardo, come si è visto nel secondo capitolo, è da ritenersi una figura molto importante della storia dell'abbazia, i cui servizi furono richiesti dal papa Gregorio IX alla fine degli anni venti del Duecento, in un processo riguardante i confini territoriali e giurisdizionali della diocesi di Rieti. Dalla documentazione analizzata ho peraltro potuto desumere che l'abate dovette recarsi con urgenza in pieno inverno, alla fine del dicembre 1232, presso la corte di Federico II in Puglia. Era stato inoltre sotto il governo di Berardo che i monaci si erano rifiutati di ricevere il vescovo valdense Oddone che vi si era recato in visita. Le lettere di Onorio III, del 5 e del 27 marzo 1223, contengono parole dure nei confronti dei monaci per il loro comportamento nei confronti dell'autorità diocesana⁶⁶, ma si è tramandato anche il regesto di un documento emanato dallo stesso papa il 23 ottobre 1222, nel quale l'abbazia è detta essere sotto la sua protezione.

Al di là delle contraddizioni che le attestazioni documentarie comunicano, indizio di un quadro più sfumato di quanto si pensasse a inizio Novecento, non c'è alcun dubbio che il nuovo altare posto al centro della chiesa di Santa Maria, in sostituzione evidentemente di un altare

precedente, doveva contribuire non poco, con la sue dimensioni monumentali e la sua solenne epigrafe, a manifestare non soltanto l'ambizione di autonomia del monastero, ma anche e soprattutto l'autorevolezza dell'abate Berardo, in grado di dialogare sia con il potere papale che con quello imperiale⁶⁷. È verosimile che il ciborio e il candelabro siano stati realizzati nella stessa circostanza, in un'operazione che veniva a solennizzare l'intera chiesa, per la quale forse si operò una nuova consacrazione a sancire con il nome della Vergine sulla mensa dell'altare anche il nome unico della chiesa abbaziale⁶⁸.

Dall'esame degli arredi desumiamo pertanto che l'allestimento liturgico della chiesa di Santa Maria fu condotto in due grandi campagne: una promossa dall'abate Giovanni negli anni intorno al 1180 (cattedra e ambone) e una seconda dall'abate Berardo intorno al 1223 (altare, ciborio, candelabro). Dall'elenco delle opere conservate o ricostruite mancano però alcuni elementi essenziali alla configurazione degli spazi di una chiesa monastica, vale a dire le barriere di recinzione sia dell'alto coro, che dobbiamo immaginarci nel santuario, sia del basso coro, collocato tra la balausta di chiusura del santuario e la navata: un arredo abitualmente previsto per questo tipo di luoghi di culto (soprattutto su modello cassinese⁶⁹) e conservatosi in diversi altri siti abruzzesi⁷⁰. Pur tenendo nel giusto conto che i cancelli di chiusura dei cori monastici o canonicali sono stati i primi elementi di arredo a essere smantellati nelle chiese europee che progressivamente si liberavano, già nel corso del Quattrocento e poi ancor più dopo il Concilio di Trento, dei vecchi allestimenti medievali, quasi potrebbe sorprendere che nella chiesa di Bominaco, dove il ciborio e la cattedra si sono preservati fino al primo Novecento sia pure in frammenti mutili e sparsi, e dove tutto il resto è rimasto intatto e in buono stato, dall'ambone al candelabro alla mensa d'altare, non sia rimasta traccia di quest'unica parte dell'arredo che doveva sicuramente esser presente nel periodo che qui ci interessa.

3. *San Pellegrino*

3.A. *La struttura architettonica*

San Pellegrino (fig. 37), che si erge a poca distanza dalla chiesa abbaziale, disposta rispetto a essa quasi ad angolo retto (fig. 1), si presenta come una costruzione uniforme, fatta di piccole pietre cementizie a opera incerta⁷¹. La sua struttura, che allo stato attuale delle nostre conoscenze

e sulla base delle osservazioni autoptiche sembra innalzata *ex novo* in un'unica campagna, senza utilizzare resti o fondamenta di edifici preesistenti, è costituita da un'aula unica, rettangolare, le cui misure interne in pianta sono di m 18,90 × 5,5⁷², escluse sia le mura d'ambito che il pronao del lato nord (circa m 3,66 di lunghezza), caratterizzato da tre arcate su colonne (nel cui fusto furono reimpiegati antichi rocchi scanalati⁷³) sul prospetto e da due arcate ai lati (fig. 38).

Il pronao (fig. 38), nel quale si legge la data 1677 sull'intradosso della prima arcata a destra, è stato datato al Settecento⁷⁴, ma esso presenta analogie con quello della chiesa di Santa Maria di Propezzano a Morro d'Oro⁷⁵, frutto di un intervento che è stato datato tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento⁷⁶. Quale che sia la sua esatta cronologia, che sarei propensa, vista la presenza della data 1677, a porre appunto alla fine del Seicento, il pronao si configura come un'aggiunta molto tarda al corpo dell'edificio duecentesco, destinata a monumentalizzare il prospetto settentrionale della struttura (in coincidenza con il piccolo campaniletto a vento sul prospetto meridionale), e a determinare come ingresso unico quello a nord.

San Pellegrino ha tre accessi, di pari dimensioni e di uguale forma, che prima della costruzione del pronao non presentavano alcuna gerarchia visibile: uno sul lato nord (fig. 39), sottostante al pronao, e altri due, sui lati ovest (fig. 41) e sud (fig. 42). Erigere il pronao a nord, in un momento in cui il complesso non ospitava più i monaci e non necessitava di una connessione con la chiesa abbaziale, dovè basarsi su ragioni di funzionalità e di comodità, perché l'edificio era stato costruito con un forte salto di quota rispetto alla chiesa dedicata a Maria, contro un terrapieno, tanto che l'altezza esterna della parete meridionale è di molto inferiore a quella della parete settentrionale che oggi costituisce l'entrata principale. Questo salto di quota impose che le porte che si aprono sui lati nord e sud fossero poste a livelli diversi, tanto che per entrare dalla porta meridionale fu necessario costruire una scala in muratura che conducesse all'interno: tale scala, addossata appunto alla parete d'ambito meridionale, è sicuramente contestuale alla costruzione, non solo per l'esigenza ineludibile di scendere dalla porta sud, ma anche perché le pitture che ne ricoprono il muro orizzontale di sostegno sono coeve alla decorazione medievale dell'intero invaso.

Gli elementi lapidei che formano i portali dei tre ingressi presentano problemi di disomogeneità, dei quali si era accorto Ignazio Carlo Gavini, che così li commentava: «La porta del fianco [*scilicet*, quella

occidentale] e quella del presbiterio [*scilicet*, quella meridionale] hanno un'eguale struttura in pietra conca ove l'arte dei benedettini è ricordata, ma non mantenuta alla sua grande nobiltà. Il vano è tagliato entro due spalle a vivo di muro che terminano con brevi cimase sporgenti; l'architrave monolitico e l'arco di scarico, incavato nella lunetta, ritornano al vivo del paramento, ma senza preoccupazioni nel taglio della pietra»⁷⁷. In verità non solo questi due, ma tutti e tre i piccoli portali dell'edificio sono composti al medesimo modo, con una lunetta in conci di pietra sistemata al di sopra di un architrave (entrambi incassati a filo nel muro), i cui lati non corrispondono alla larghezza della base della lunetta. Le cimase sporgenti rispetto agli stipiti hanno una modanatura che potrebbe essere il frutto di un intervento più tardo.

Sui lati lunghi dell'edificio si aprono due feritoie a est e tre a ovest. Su entrambi i lati brevi vi è in alto un'apertura di forma quadrangolare contenente un piccolo rosone: questi grandi fori furono ottenuti scavando e rifilando di netto e in obliquo gli spessi muri d'ambito, secondo un uso che appare sei-settecentesco più che medievale. A un'attenta osservazione autoptica, l'apertura sul lato meridionale (fig. 43), l'unica delle due leggibile a occhio nudo in quanto posta all'altezza del riguardante, presenta all'esterno una superficie regolare ben intonacata, ma basta confrontare questa situazione con alcune foto dell'inizio degli anni Sessanta, nello specifico le lastre Marlies von Zallinger zu Stillendorf del 1962 (cliché 409166) e Ranke del 1964 (cliché 098230) nella cartella «Abruzzo. Bominaco 2, San Pellegrino, interno, scultura», fascicolo G 70, e la lastra Marlies von Zallinger zu Stillendorf del 1962 (cliché 409167) nella cartella «Abruzzo. Bominaco 1. Santa Maria Assunta», fascicolo F 20, della fototeca della Bibliotheca Hertziana di Roma, per accorgersi che le cose si presentavano diversamente alla metà del Novecento. In queste immagini, infatti, il bel rosoncino medievale scolpito, con le colonnine nascenti da un anello centrale, risulta murato nello spazio quadrangolare attraverso l'inserzione abborracciata di pietrame misto negli spazi di risulta, come se si fosse forzato l'inserimento di una scultura circolare, in origine destinata altrove, in un vano non adeguato a ospitarla. I frammenti di pietra levigata che formano malamente la cornice esterna dell'apertura sul prospetto meridionale sono peraltro a evidenza pezzi di spoglio provenienti da altri luoghi, tagliati in maniera irregolare e posizionati non in asse, anche se per il loro contenuto epigrafico, come si discuterà più avanti, possiamo rite-

nerli appartenenti all'abbazia, ma non necessariamente al contesto di San Pellegrino.

L'intera impaginazione della parete a sud è molto problematica (fig. 42), perché per far spazio alla nuova apertura in cui inserire artificiosamente il rosone medievale fu tagliata di netto una parte della lunetta del portale (fig. 43). La forma moderna del vano contenente il rosone (fig. 44) impedisce di ipotizzare, peraltro, che questa composizione sconnessa e priva di armonia costituisca una variante originaria, duecentesca, compiuta in corso d'opera al momento di costruzione dell'edificio. Si può invece supporre che, durante le trasformazioni che interessarono l'abbazia durante l'età moderna, un pezzo medievale (il piccolo rosone scolpito) sia stato sistemato nella posizione che attualmente vediamo, scompaginando le forme della parete per creare una nuova fonte di luce; alla stessa circostanza daterei anche l'inserimento delle lastre di cornice non pertinenti al fine di inquadrare questa nuova apertura.

Quanto al rosone del lato settentrionale (fig. 40), da un documento dell'Archivio Storico della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo (faldone 1M/87)⁷⁸, datato 1 settembre 1913, contenente il conto consuntivo dei lavori svolti in quaranta giorni durante l'estate del 1913 dall'imprenditore Vincenzo De Dominicis nella chiesa di San Pellegrino per conto della Regia Soprintendenza ai Monumenti dell'Abruzzo e del Lazio, veniamo a sapere che durante questo intervento fu sistemata nell'apertura presente al di sopra del pronao, nella quale c'era un infisso a vetri, una lastra in pietra traforata rinvenuta a terra all'interno della chiesa. La lastra ora visibile è priva di decorazione e non sembra avere nulla in comune, dal punto di vista stilistico e cronologico, né con i rosoni che si aprono nelle mura di molte chiese medievali abruzzesi, né con il piccolo rosone della parete meridionale.

Per quanto attiene alle modalità di inserimento dei due rosoni nelle pareti nord e sud della chiesa di San Pellegrino, va inoltre precisato che in tutti i numerosi casi medievali ancora accertabili (due tra i molti possibili: Santa Maria Maggiore a Pianella e Santa Giusta a Bazzano) le murature erano preparate con dei fori circolari in cui inserire i rosoni scolpiti nella maniera più consona, sia pure accompagnando talora i fori con pennacchi angolari (come a Bazzano)⁷⁹, cosa che però non si verifica affatto a Bominaco. Anzi se si osserva dall'interno l'apertura sul lato settentrionale, si vede che essa fu ricavata senza tener conto delle pitture della parete, che infatti appaiono danneggiate in corrispondenza dei lati del vano. Questi elementi invitano a prendere in considerazione

l'ipotesi che la realizzazione dei due vani quadrangolari fu realizzata in età moderna per consentire un'illuminazione più ampia dell'interno: è in questa circostanza che verosimilmente si utilizzò un piccolo e aggraziato rosone medievale, del quale non siamo in grado di determinare la provenienza, per la parete meridionale, e forse un brutto rosone moderno, a *pendant*, per la parete settentrionale.

L'interno dell'edificio risulta frazionato in quattro campate da tre grandi archi ogivali (fig. 49), sostenuti da sottili pilastri addossati alle pareti (la cui larghezza non supera i cm 25 su una base che raggiunge i cm 75), sui quali si poggia una mensola capitello sporgente rispetto all'arcata e molto più ampia dei pilastrini stessi (cm 70 circa). La spinta delle volte a botte spezzata, che fungono da copertura della struttura, è assorbita dalle murature senza l'ausilio di contrafforti, e le pareti della volta sono separate dalle pareti verticali attraverso una cornice smussata posta circa un metro più in alto rispetto al punto di scarico sia della volta che degli archi di separazione⁸⁰. Nel suo insieme, questa tipologia architettonica presenta affinità con gli insediamenti cistercensi di Santa Maria di Casanova (il primo dell'ordine in Abruzzo, costruito alla fine del XII secolo) e Santo Spirito d'Ocre (iniziato dopo il 1222)⁸¹, oltre che con l'oratorio romano di San Silvestro ai Santi Quattro Coronati (dato al secondo quarto del Duecento), le cui soluzioni sono ritenute a giorno delle novità cistercensi⁸².

3.B. *I restauri novecenteschi*

Nel corso dell'Ottocento San Pellegrino era in stato di abbandono, come risulta dai documenti emanati in sua tutela a partire dagli anni settanta del secolo, subito dopo l'Unità d'Italia. Il 21 novembre 1876 il Regio Economato Generale de' Benefici Vacanti per le Province Napoletane (prot. n. 17792) si rivolgeva a monsignor Luigi Filippi, arcivescovo dell'Aquila, per sapere «a chi appartenga la chiesa benedettina di San Pellegrino a Bominaco, in quel di Caporciano, eretta nel secolo XI, e chi abbia quindi il debito di conservarla, poiché è stato riferito al Ministero trovarsi il tempio istesso abbandonato, occorrendovi degli urgenti lavori di restauro». Sulla copia della lettera che si conserva nell'Archivio Diocesano dell'Aquila, una mano diversa da quella del redattore della missiva scrisse alcuni appunti, con diverse cancellature e correzioni, che credo siano la minuta della risposta che l'arcivescovo, o chi per lui, inviò al Regio Economato: «essendomi recato in visita

in Caporciano e Bominaco, ebbi occasione di rivedere la chiesa di San Pellegrino, e non potei trattenermi dal deplorare l'abbandono in cui è tenuta, mentre è un vero monumento d'arte per le belle pitture dei migliori secoli, a cominciare dal XII secolo, di cui è ripiena. Il tetto tutto sconnesso vi fa penetrare la pioggia, che scorrendo sulle mura interne ha quasi cancellato le più belle immagini. Mi proposi di parlarne a questa commissione per la conservazione dei monumenti della provincia, al che adimpiai»⁸³.

Malgrado ciò, fu soltanto a inizio Novecento, quando le questioni di tutela del patrimonio monumentale iniziavano a farsi sentire con più forza, che San Pellegrino divenne oggetto di un nuovo interesse da parte delle istituzioni. Il 6 dicembre 1911 il Ministero dell'Istruzione, Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, chiedeva alla Soprintendenza ai Monumenti di accertarsi delle condizioni della chiesa di San Pellegrino al fine di verificare l'entità dei lavori necessari alla sua preservazione⁸⁴. Il 19 novembre 1912 (prot. n. 160) l'architetto Biolchi inviava al Ministero una perizia redatta il precedente 14 novembre con l'elenco degli interventi urgenti da attuare al tetto, al pavimento e alle porte. Il relativo preventivo, preparato dall'imprenditore Vincenzo De Dominicis, riceveva approvazione il successivo 9 dicembre. In considerazione del permesso ottenuto, il 7 aprile 1913 Biolchi inviava a De Dominicis il disegno degli infissi per le porte di San Pellegrino, del quale resta una copia allegata alla lettera (nel fascicolo relativo al 1913 contenuto nel citato faldone 1M/87 dell'Archivio Storico dell'ex Soprintendenza BSAE).

Il 15 aprile 1913 il parroco don Mattia Trippitelli scriveva a Biolchi su incarico di De Dominicis per comunicargli l'avvenuta ricezione dei disegni delle porte e per sottoporgli alcune questioni: innanzitutto la necessità di rinviare l'inizio dei lavori, perché in quei giorni ancora nevicava ed entrava acqua nella chiesa; in secondo luogo l'imprenditore si chiedeva se il pavimento era da sostituire per intero o solo parzialmente, e se non fosse il caso di ordinare i laterizi di Popoli, molto più resistenti di quelli comuni, mentre con il materiale prelevato dal pavimento di San Pellegrino si potevano fare dei rappezzati a quello di Santa Maria Assunta che allora versava in pessime condizioni⁸⁵. Il 28 giugno 1913 De Dominicis dava inizio alla campagna di lavori, che si concludeva il 3 agosto.

Sebbene il terremoto del 1915 avesse peggiorato una situazione conservativa già precaria, non fu intrapreso alcun intervento che potesse

far fronte alla situazione che si era venuta a determinare. Soltanto più di dieci anni dopo quell'evento catastrofico, il 7 dicembre 1926, il Corpo Reale del Genio Civile dell'Aquila scriveva alla Regia Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna degli Abruzzi e del Molise, approvando la perizia dei lavori stilata dall'architetto Armando Vené. In quell'occasione si deliberava di provvedere al tetto e al pavimento del pronao, di rimaneggiare il tetto dell'intero edificio, sostituendo i coppi rotti, di rifare il telaio e il vetro dei finestrini, e di rifare una tettoia a protezione dei muri dalla pioggia. Ma i risultati non corrisposero alle attese. Il 5 luglio 1933 (prot. n. 186) l'architetto Riccoboni si rivolgeva al Ministero dell'Educazione Nazionale facendo presente l'importanza delle pitture murali di San Pellegrino e il loro stato di degrado; il 7 agosto 1934 Riccoboni scriveva nuovamente, non avendo ricevuto risposta alla sua prima lettera, ma il 27 agosto 1934 (prot. n. 7800) il Ministero comunicava che, «pur rendendosi conto dell'importanza degli affreschi nella chiesa di San Pellegrino in Bominaco e della necessità d'impedire che vadano distrutti, si trova attualmente in condizioni di non potere assolutamente concedere alcun contributo».

Pur senza l'aiuto ministeriale, la Soprintendenza decise di intervenire per consolidare l'edificio e salvare le pitture che lo decoravano. Il 7 marzo 1936 (prot. n. 925) il tetto risultava sostituito, ma il 13 marzo (prot. n. 1394) il Ministero comunicava che ragioni di bilancio non consentivano di autorizzare anche il restauro delle pitture. Il 30 agosto 1937 l'ingegnere Antonio De Dominicis presentava un preventivo dei lavori da svolgersi sul pronao, nel quale si progettava di smontare il tetto e demolire i due archi d'angolo di levante con i loro piedritti, la muratura a questi soprastante, il relativo pavimento di cemento, i due gradini di accesso alla chiesa, e parte del pavimento della stessa chiesa. A questa prima doveva far séguito una seconda fase, nella quale gli archi del portico sarebbero stati ricostruiti così come il tetto, mentre il pavimento e i due gradini con lastre di pietra da taglio sarebbero stati posti su un letto di malta comune; anche il pavimento della chiesa doveva essere rifatto, ugualmente in lastre di pietra, per una superficie di m 17,20 × m 5,50; l'«iconostasi» (vale a dire i due plutei che tuttora vediamo) sarebbe stata rimontata e sarebbe stato collocato un nuovo altare. Il 5 settembre il preventivo era presentato al soprintendente Guglielmo Matthiae; il 22 settembre (prot. n. 8243) il Ministero autorizzava il rifacimento del pavimento interno alla chiesa. Nonostante manchino i documenti che confermino che si operò nel modo previsto, sembra di potersi dedurre

che fu in questo giro di anni che San Pellegrino assunse l'aspetto interno che tuttora presenta.

3.C. *Gli spostamenti degli arredi*

Due plutei medievali in pietra scolpita (fig. 48), murati a circa cm 101 di distanza dai pilastri che sorreggono l'arco ogivale tra la seconda e la terza campata venendo dall'ingresso a nord, delimitano l'attuale area presbiteriale. Alle loro spalle si erge un piccolo altare in muratura (fig. 50) costruito su una piattaforma rialzata tra la fine del 1937, quando si deliberò di rifare per intero il pavimento dell'edificio, e il 1939, quando Enzo Carli diede conto della nuova sistemazione liturgica – corrispondente a quella attuale –, ricordando «la rimozione di un brutto altare ottocentesco e il ritorno dei bei plutei presbiteriali al loro posto di origine». Secondo Carli, infatti, «durante il secolo scorso [*scilicet*: l'Ottocento], per dare maggiore capacità all'ambiente, furono spostati irrazionalmente i plutei dietro l'altare maggiore: nel corso dei restauri si trovarono le tracce della primitiva collocazione, così che al cancello presbiteriale fu ridato il suo ufficio»⁸⁶. Convinto che la chiesa avesse subito dei restauri nel corso dell'Ottocento (fatto che non trova alcuna conferma documentaria), Carli giudicò dunque in maniera positiva lo spostamento dei plutei nella posizione in cui si trovano ancora oggi, perché riteneva che avrebbe restituito alla chiesa il suo originario aspetto duecentesco.

Come apparisse San Pellegrino prima dei restauri degli anni Trenta è possibile desumerlo da un disegno pubblicato, senza commento, da Émile Bertaux (fig. 45) nel 1899 e nel 1903⁸⁷, e soprattutto da una foto (fig. 47) e due disegni (fig. 46 a-b) pubblicati da Ignazio Carlo Gavini nel 1927-1928, con la seguente precisazione: «La zona presbiteriale consiste semplicemente nell'ultima campata della sala e ha per limite grandi plutei alla guisa di quelli di Magliano de' Marsi adorni di soggetti bestiarî. A sinistra un drago e a destra un leone alato formano il soggetto principale dei bassorilievi non adorni di quella esuberante ricchezza plastica delle opere marsicane, ma pur degni di studio. Finora nessuno ne ha parlato»; aggiungendo poi: «Un moderno e bruttissimo altare con una importante statua del santo, ridipinto a vernice, esiste da qualche anno avanti a questi plutei disturbando ogni effetto prospettico. L'altare andrebbe demolito e ricostruito con forme più semplici e intonate all'ambiente per modo che si potrebbe opportunamente nascondere la vista della parete di fondo non affrescata»⁸⁸.

Dalla foto di Gavini (fig. 47) si vede bene che a inizio Novecento i due plutei si trovavano a chiusura dell'ultima campata verso meridione, e quasi poggiato a essi, a occluderne per buona parte la vista, vi era un grande altare in pietra profilato piuttosto semplicemente e recante una sorta di ara nella parte frontale, la cui mensa era dimezzata dalla presenza di un dorsale (che dalla foto sembra in gesso): quest'ultimo fungeva da base per un'edicola lignea ospitante una statua di san Pellegrino, a sua volta sormontata da un grande baldacchino aereo, poi scomparso a séguito dei restauri degli anni Trenta (fig. 48). L'altare, che i restauratori qualificarono come «barocco»⁸⁹, penso che possa essere identificato con l'«altare de novo constructo», documentato da una visita pastorale del 3 ottobre 1790, effettuata *sede vacante* da Antonio Cresi, arcidiacono della Cattedrale dell'Aquila, insieme con il canonico Gaspare Dragonetti⁹⁰.

Quando tra il 1937 e il 1939 fu costruito il nuovo altare da porsi in quella che fu individuata come area presbiteriale della struttura duecentesca, una pietra rinvenuta nella chiesa (fig. 51 a-b), decorata da due angeli a bassorilievo all'interno e dall'iscrizione «CREDITE QUOD HIC EST CORPUS BEATI PELLEGRINI» posta a rilievo sul bordo esterno, fu murata in orizzontale all'interno di un vano ricavato sul lato sinistro dell'altare: secondo l'ingegnere Antonio De Dominicis, questa collocazione corrispondeva a quella riscontrata nell'altare barocco⁹¹.

Malgrado che la descrizione fatta in quegli stessi anni da Enzo Carli possa lasciar supporre che la decisione di mettere la pietra all'interno dell'altare fosse dovuta a una tradizione orale che si era tramandata nel villaggio piuttosto che alla posizione in cui era stata reperita al momento dei restauri⁹², alcune testimonianze ottocentesche confermano che già nell'altare barocco si trovava un foro nel quale la pietra era posizionata in analogo modo. Lo attestano a chiare lettere sia Pietro Piccirilli nel 1899⁹³, sia padre Domenico di Sant'Eusanio già nel 1849, che nel parlare della festa di san Pellegrino celebrata con una fiera il 18 novembre (lo stesso giorno festivo che compare nel calendario liturgico dipinto all'interno dell'edificio omonimo), riferiva a questo proposito quanto gli aveva scritto suo cugino don Francesco Barone Cappa: «Lateralmente e dalla parte dell'evangelo dell'unico altare esistente in questa chiesa (San Pellegrino) si trova una buca, nel fondo della quale è posta orizzontalmente una piccola lapide quadrangolare che porta in mezzo un foro che scende a perpendicolo. Vi sono scolpiti due angeli ed intorno si legge: HIC REQUIESCIT CORPUS S. PEREGRINI M.». Barone

Cappa aveva anche aggiunto che «era antica credenza in quel paese che appressando le tempia a quella buca, guarisse dal mal di capo chiunque ne fosse travagliato»⁹⁴.

Il carattere dell'iscrizione e lo stile sommario degli angeli non dicono molto sulla datazione della pietra, ma il verbo all'imperativo, «Credite», sembra più adatto a un luogo di passaggio che al vano di un altare la cui vista era interdetta ai fedeli. Perché ingiungere di credere alla presenza di reliquie all'interno di un altare al quale poteva accedere soltanto il celebrante? Un'espressione di questo tipo potrebbe indurre a ipotizzare che la pietra fosse stata destinata in origine a un luogo diverso dall'altare di San Pellegrino, anzi che forse non era affatto destinata a un altare, ma piuttosto al pavimento di questo o di un altro edificio abbaziale⁹⁵.

Una visita pastorale all'abbazia di Bominaco compiuta il 3 marzo 1642, al tempo del vescovo Gaspare da Gaiosio, menziona in San Pellegrino un modesto altare in legno, che si raccomandava di sostituire con uno in pietra, senza alcun riferimento all'epigrafe o al suo supporto⁹⁶, mentre una visita del 22 aprile del 1701 effettuata dall'emissario dell'abate commendatario Tommaso Ruffo di Bagnara, Clemente Righi, poi vicario generale della Diocesi di Ferrara quando Ruffo ne divenne arcivescovo⁹⁷, nel fornirci una descrizione della chiesa più dettagliata rispetto alle normali visite pastorali aquilane, così dà conto dell'allestimento dell'altare:

«Visitavit unicum altare in medio ipsius ecclesiae collocatum sub titulo Sancti Pellegrini, cuius imago existit super idem altare et est ex ligno, collocata in nicchia pariter lignea picta; adest gradus ligneus, variis coloribus pictus, super quo sunt sex candelabra deargentata, in medio crux cum imagini crucifixi, alia duo candelabra ex simplicibus ligno, cartagloria, lavabo, et in principio duo pulvinaria ex tela linea acupicta, tres mappae lineae super lapide sacra, pallium ex tela cum diversis floribus picta cum suppedaneo ligno; super hoc altare baldachinus ex tela picta cum imagine sancti Pellegrini in medio; sub eodem altare adest cripta sub qua creditur ab incolis Bominaci adesse corpus sancti Peregrini martyris, et circum ipsam cripta sunt inscripta haec verba in lapidibus: *Credite quod hic est corpus b. Peregrini*. Et in hac cripta ex elemosinis incolarum lampas ardet diebus festivis»⁹⁸.

Dalle parole del visitatore si potrebbe desumere che la pietra, destinata a coprire un vano che qui è detto *cripta*, si trovasse proprio sotto l'altare («sub eodem altare»), e lo stesso sembra di potersi evincere dalle note

tramandate nel *Dizionario storico-topografico degli Abruzzi* di Anton Ludovico Antinori, che fu a Bominaco tra il 1732 e il 1737 per consultare il *Regestum scripturarum* dell'abbazia in vista delle pagine sugli scrittori aquilani da inviare a Ludovico Antonio Muratori per le *Antiquitates Italicae*⁹⁹: «Sopra di un foro nel corno dell'evangelio fece incidere l'obbligo di credere che quivi riposava il corpo del beato Pellegrino»¹⁰⁰. Ma al di là dell'effettiva posizione della pietra, che potrebbe aver subito spostamenti rispetto alla sua funzione originaria, quel che sembra degno di interesse è soprattutto l'allestimento generale dell'unico altare documentato in questo edificio in età moderna: un altare in legno nel 1642, giudicato così misero che nei decreti di visita si raccomandava di sostituirlo con uno più adeguato, e un altare dotato un allestimento ben più complesso nel 1701.

L'altare attestato nel 1701 doveva presentarsi con una conformazione analoga a quella della foto di Gavini (fig. 47). Dalla descrizione di Clemente Righi veniamo infatti a sapere che l'altare, fornito di una mensa lapidea, era già stato dotato di un'immagine in legno di san Pellegrino, chiusa in una nicchia, e di un baldacchino di tela anch'esso dipinto con l'effigie del santo. Ma si deve precisare che l'altare della foto di Gavini non corrisponde sicuramente a quello descritto nel 1701, posteriore alla visita del 1642 dove si menzionava ancora un altare in legno (che quindi tra il 1642 e il 1701 dovè essere sostituito), ma può essere identificato con quello «de novo constructo» attestato dalla visita pastorale del 1790 più sopra citata. Quanto alla statua del santo della visita del 1701 e della foto di Gavini, si tratta evidentemente della scultura lignea medievale oggetto di un recente restauro, oggi conservata nel Museo d'Arte Sacra della Marsica.

Datata ai primi decenni del Trecento¹⁰¹, ma forse più verosimilmente collocabile verso la metà dello stesso secolo¹⁰², non è affatto detto che la statua facesse parte della prima decorazione di San Pellegrino, ma dovè essere messa nella posizione documentata nel 1701 in un momento nel quale da semplice simulacro del santo divenne un oggetto di culto: un fenomeno ampiamente diffuso in Europa tra la fine del Medioevo e la prima età moderna, spesso ad opera di apposite confraternite addette a controllare e regolamentare i culti. Si pensi soltanto al caso esemplare della cosiddetta Madonna di Piedigrotta a Napoli, una statua mariana primo-trecentesca che si affermò come oggetto di culto, e dunque come fulcro di una nuova sistemazione allestitiva, soltanto quando la chiesa in cui era custodita, e non certo sull'altare maggiore, fu affidata nel corso

del Quattrocento ai canonici lateranensi che la promossero a oggetto di devozione popolare¹⁰³.

Ben più della chiesa abbaziale, San Pellegrino ha subito dunque trasformazioni significative del suo allestimento interno. Non abbiamo documentazione né archeologica né archivistica per stabilire che forma avesse e soprattutto dove fosse situato l'altare al momento di costruzione dell'edificio, sempre che un altare abbia fatto parte dell'arredo originario. La natura delle immagini che decorano le pareti adiacenti all'altare attuale (fig. 49) fa sorgere inoltre più di un dubbio sull'assunto corrente che l'accesso principale fosse quello oggi in uso, e soprattutto che un presbiterio si trovasse *ab origine* nell'attuale posizione, ma di questo aspetto si discuterà ancora nel V capitolo. Quel che invece al momento emerge chiaro dal confronto tra la foto pubblicata da Gavini nel 1927 e la situazione odierna, determinata dagli interventi effettuati nella chiesa tra il 1937 e il 1939, è che i due plutei ora murati a circa un metro dai pilastri della seconda campata a partire dalla porta settentrionale non si trovavano affatto in questa posizione prima dei restauri degli anni Trenta.

Nel commentare lo spostamento dei plutei, l'ingegnere De Dominicis così scriveva nella sua relazione: «Demolito l'altare barocco e riportati i plutei al loro posto, chiaramente indicato dai segni d'incastro e di appoggio ancora evidenti sui muri perimetrali, l'interno della chiesa riacquistò il suo aspetto primitivo, contraddistinto da una ben precisa ed articolata cadenza di volumi e di spazi»¹⁰⁴. I plutei, quindi, furono trasferiti dove oggi li vediamo (fig. 49), perché i restauratori ritennero di aver visto tracce della loro originaria presenza sulle pareti della chiesa. Di questa situazione diede conto anche Enzo Carli in una nota del suo articolo, più sopra già citata, che per maggiore chiarezza è opportuno ripetere: «Durante il secolo scorso, per dare maggiore capacità all'ambiente, furono spostati irrazionalmente i plutei dietro l'altare maggiore: nel corso dei restauri si trovarono le tracce della primitiva collocazione, così che al cancello presbiteriale fu ridato il suo ufficio»¹⁰⁵. Carli però si sbagliava a scrivere, come già accennavo, che il trasferimento dei plutei dietro l'altare barocco si era verificato nel corso dell'Ottocento: la sua era una supposizione non solo priva di supporto documentario, perché non è attestato alcun intervento ottocentesco volto a migliorare l'aspetto interno della chiesa, ma soprattutto perché un spostamento ottocentesco sarebbe in contrasto con quanto emerge dalla testimonianza primo-settecentesca di Anton Ludovico Antinori.

Nel raccontare la storia del sito e nell'attribuire per primo all'abate Teodino, ricordato nel precedente capitolo, il rinnovamento della chiesa di San Pellegrino, Antinori così scriveva, inaugurando la tradizione storiografica sul committente della chiesa e delle sue pitture ancora oggi in voga: «L'abate Teodino, oltre al suo monistero di Santa Maria, prese cura della prossima chiesa di San Pellegrino. Egli la rinnovò nel 1263, e ve ne appose memoria in pietra in più parti, specialmente dalla banda del coro e della sagrestia. In ciascuna fece menzione d'essere stata la prima volta edificata e fondata dal re Carlo Magno. Sopra di un foro nel corno dell'evangelio fece incidere l'obbligo di credere che quivi riposava il corpo del beato Pellegrino».

Nella nota 1 apposta a questo passo, Antinori riportava le iscrizioni leggibili nella chiesa, che gli avevano dato modo di proporre la sua ricostruzione: «Delle tre iscrizioni la prima nel coro dice: + A.M. BIS: C·SEXDECIES. TERNIS .../ HEC A REGE CAROLO FUDATA AB AT.../ TEODINO; l'altra fra la chiesa e la sacristia: + K DOMVS A REGE CARVLO FVIT EDIFICATA A DO' P ABBATE3 TEODINV3 AT RENOVA T A/ CVRREBANT ANNI DNI TVNC MILLE·CC·ET SEXAGINTA TRES LECTOR DICITO GE La terza nel corno dell'Evangelio: CREDITE QVOD HIC EST CORPVS BEATI PELLEGRINI»¹⁰⁶.

A cosa alludeva Antinori con le indicazioni topografiche poste affianco alle iscrizioni? Dell'espressione «nel corno dell'Evangelio», in riferimento alla pietra ora murata nell'altare novecentesco, si è trattato poco più sopra. L'iscrizione connessa invece con l'espressione «nel coro» si legge ora sulla lastra superiore che inquadra il rosocino sul prospetto meridionale della chiesa: mutila del verbo di azione relativo al secondo personaggio citato, si può sciogliere in questo modo «ANNO MILLE BIS CENTUM SEXDECIES TERNIS HEC A REGE CAROLO FUNDATA, AB ABATE TEODINO»¹⁰⁷. In considerazione delle osservazioni fatte sull'organizzazione disarmonica della parete su cui si trova quest'epigrafe e sulla sua non pertinenza con la cornice raffazzonata dell'apertura, si può ipotizzare che nell'aprire, nel corso dell'età moderna, il vano atto a ospitare questo rosocino, si fece uso di un pezzo di spoglio proveniente da un luogo dell'abbazia che ora non è più possibile precisare.

Con l'espressione «fra la chiesa e la sacrestia», infine, Antinori alludeva naturalmente ai plutei, dei quali per la prima volta, a quanto ci costa, trascriveva le epigrafi, dandoci nel contempo una chiara indicazione della loro posizione all'inizio del Settecento: ciò vuol dire che l'allestimento di plutei a chiusura dell'ultima campata (ultima contando a partire dall'ingresso settentrionale), quasi a ridosso della scala, come

recinzione di un piccolo spazio destinato a sacrestia – registrato fedelmente dai disegni (fig. 46 a-b-c-d), dalle foto (fig. 47), e nelle descrizioni di fine Ottocento e inizio Novecento anteriori ai restauri degli anni Trenta – non era affatto ottocentesco, come pensava Carli e come probabilmente pensavano anche gli altri addetti ai restauri, ma doveva risalire quanto meno a prima del 1732, quando Antinori visitò l'abbazia in cerca di documenti da trascrivere per Muratori.

Non disponiamo di fonti che testimonino su quando la sistemazione delle plutei in quella inopportuna posizione contro il parapetto della scala sia stata messa in opera, e le visite pastorali anteriori al 1700 che ho compulsato nell'Archivio Diocesano dell'Aquila non contengono alcuna descrizione analitica della chiesa, né vi ricorre alcun riferimento a questi plutei, mentre una visita del 1723, eseguita al tempo del vescovo Domenico Tagliatela, fa chiaro riferimento all'unico altare e a una sacrestia come ambiente separato, contenente paramenti e suppellettili, indizio del fatto che a questa data i plutei erano già stati messi a chiusura del vano adibito a questo scopo¹⁰⁸.

D'altro canto è bene sottolineare che non resta alcuna attestazione archeologica o testuale che dimostri che i «segni di incastro», che i restauratori dissero di aver visto sui muri, corrispondessero proprio alla collocazione medievale di plutei, e le foto anteriori ai restauri non mostrano alcun segno che possa far pensare che nel Medioevo queste lastre fossero state realmente posizionate laddove furono poi messe. Né possiamo escludere la possibilità che gli stessi restauratori abbiano creduto, in una malintesa storicizzazione della loro funzione originaria, che i plutei trovati sul fondo della chiesa avessero costituito nel Medioevo la barriera terminale di un coro di monaci.

Per cercare di fare luce su tale questione è a questo punto opportuno esaminare i due plutei e l'iscrizione che li correda. Oggi i plutei poggiano su un basamento, pure in conci sagomati, di circa cm 30 di altezza, terminante in corrispondenza del varco con due sporgenze la cui forma squadrata sembra il risultato del montaggio degli anni Trenta del Novecento, anche per le evidenti affinità con le basi del ricostruito ciborio della chiesa abbaziale. Entrambi presentano delle cavità scavate in maniera regolare e uniforme nella parte superiore, nelle quali potevano trovare posto le basi di una pergola alta, come quella che ancora si conserva in Santa Maria in Valle Porclaneta a Rosciolo¹⁰⁹.

Privi ormai della policromia medievale ancora riconoscibile in alcuni punti, che avrebbe dovuto uniformare l'insieme eliminando le tracce

degli assemblaggi, i plutei mostrano un'impaginazione problematica. In entrambi la lastra figurata – nell'una, una sorta di pistrice (fig. 52), un mostro alato con la coda di serpente, il corpo di felino e le fauci spalancate nella testa canina (cm 135,5 × cm 68); nell'altra, un grifo (fig. 53) che si abbevera a una coppa sospesa nell'aria (cm 140,5 × cm 74) – è situata alle estremità superiori destra e sinistra delle rispettive composizioni, mentre il resto dello spazio è occupato da quattro conci di diverso taglio, non decorati, le cui giunture sono perfettamente distinguibili.

Il pluteo di destra, con il grifone, raggiunge un'altezza di m 1,54 per una larghezza di m 2,37, ed è chiuso in alto da una cornice a fogliette trifide che si prolunga sulla sommità del pilastrino destro, pure privo di decorazione come nell'altro pluteo, e sulla sommità del pilastrino sinistro, dove si trasforma in un tralcio vegetale nascente da un cespo di acanto (fig. 55): un motivo ornamentale analogo a quello degli architravi dell'ambone della chiesa abbaziale di Santa Maria, dove però le volute sono più carnose, e ad alcune mostre di finestre della medesima chiesa.

Il pluteo di sinistra, con il mostro alato, raggiunge un'altezza totale di m 1,53 per una larghezza di m 2,38, ed è chiuso nella parte superiore da una cornice di coronamento orizzontale, alta circa cm 33, recante una decorazione a fogliette trifide dal percorso alternato (fig. 54), che ricorre analoga nel rosone nel muro meridionale di San Pellegrino, e in forme più svolte nel bordo più esterno del rosone di facciata di Sant'Angelo a Pianella¹¹⁰. A tale cornice si congiunge da un lato un pilastrino liscio, e dall'altro un pilastrino nel quale il tralcio a fogliette continue occupa, nella medesima maniera grafica e appiattita della cornice superiore, una parte ridotta dei cm 33 disponibili in larghezza, e si interrompe bruscamente alla base.

La più antica attestazione di un mostro alato con coda di serpente nella scultura abruzzese, che nella letteratura sul tema è stato avvicinato ai *simurgh* sassanidi¹¹¹, si rinviene nella lastra destra di recinzione del coro nella chiesa abbaziale di Santa Maria in Valle Porclaneta (fig. 115), datata tra il quarto e il quinto decennio del XII secolo sia sulla base del confronto con le sculture dei portali di Santa Maria in Cellis a Carsoli, sia perché ritenuta realizzata prima dell'ambone (datato al 1150 sulla base di un'iscrizione), la cui scala va a poggiarsi sulla lastra sinistra della medesima recinzione¹¹². Nel mostro di Bominaco sono state riconosciute affinità anche con una piccola tabella scolpita, datata al primo Duecento, che insieme ad altre formelle di esigue dimensioni costituisce la parte superiore degli stipiti nel portale della chiesa abbaziale di

San Giovanni *ad Insulam* a Isola del Gran Sasso, tra le quali ve ne è una seconda, in alto a destra, pure raffigurante un *simurgh*, simile a quello di San Pellegrino per il forte risalto plastico¹¹³.

Il mostro di San Pellegrino, per la sua «solidità plastica, creata da un senso solido e costruttivo del rilievo», ha sollecitato inoltre una condizionale comparazione formale con i plutei (fig. 117), decontestualizzati, murati sulla facciata di Santa Lucia a Magliano dei Marsi¹¹⁴, nei quali una cornice a motivi ondulati (una sorta di palmetta molto stilizzata) si va a poggiare direttamente sulla lastra, e a essa si accompagnano una seconda cornice sporgente a palmette, con i lati obliqui, che crea profondità, e una terza cornice, piatta, a girali vegetali ad andamento alternato, che include due lastre affiancate in un'unica grande riquadratura. Tale disposizione induce a ipotizzare che, nel caso di Santa Lucia, ci troviamo di fronte a due balaustre di recinzione conservatesi integre, ma smantellate nel momento in cui non erano più funzionali allo svolgimento della liturgia e quindi murate sulla facciata in funzione puramente decorativa.

Proprio il confronto delle lastre figurate di San Pellegrino con quelle di Magliano dei Marsi, dove gli animali, molto simili a quelli di Bominaco soprattutto per la natura del plasticismo, sono inclusi in cornici che fanno corpo con le lastre senza soluzione di continuità, potrebbe indicare che a Bominaco siano stati a un certo punto assemblati, in una nuova più ambiziosa impaginazione (figg. 52-53), pezzi scolpiti provenienti da altri monumenti, e che forse in origine le lastre con il mostro e il grifone erano dotate di una cornice che vi si adattava a corpo, come appunto si vede a Magliano dei Marsi o in esempi di antichi di recinzione di coro, come a Rosciolo.

Gli animali che decorano entrambe le lastre parlano a vista un linguaggio che trova la sua naturale collocazione proprio tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo. In analogo modo, il tralcio a fogliette ondulate nel pilastrino del pluteo sinistro, così come il tralcio a girali d'acanto fuoriuscenti da un cespo nel pilastrino del pluteo destro (fig. 53), che presenta forti somiglianze con il tralcio degli architravi dell'ambone nella chiesa abbaziale di Bominaco¹¹⁵, sono un prodotto stilistico ben più arretrato della seconda metà del Duecento¹¹⁶, che costituisce la loro datazione tradizionale. Tale cronologia è peraltro basata non tanto sullo stile delle sculture, quanto sul testo dell'epigrafe che corre sulla cornice superiore di entrambe, su uno spessore di circa cm 7, da sinistra verso destra, dall'una all'altra.

Così recita l'iscrizione, già trascritta da Antinori: «H(AC)K DOMUS A REGE CARULO FUIT EDIFICATA ADQ(UE)¹¹⁷ P(ER) ABBATEM TEODINUM STAT RENOVATA¹¹⁸. CURREBA(NT) (A)NNI D(OMI)NI TUNC MILLE DUCENTI ET SEXAGINTA TRES. LECTOR(ES) DICITO GENTI¹¹⁹». Nell'esaminare questo testo, un primo elemento va sottolineato: al contrario di quanto si verifica nelle iscrizioni dell'altare e dell'ambone della chiesa di Santa Maria, qui non c'è un'offerta o una dedica al Signore o a Maria o a tutti i santi da parte di un abate (lì espressa dai vocativi e dall'imperativo del verbo «capiro»), ma c'è la commemorazione di un fatto avvenuto un certo tempo prima della redazione del testo e della sua incisione su pietra. L'iscrizione propone infatti tre distinti piani temporali: uno molto antico, quasi mitico, relativo alla fondazione di «hæc domus» da parte di un re di nome Carlo; uno poco più antico, ma non vicinissimo, causa della presente condizione della «domus», come si evince dall'imperfetto «currebant» usato in connessione con «tunc» nella specificazione cronologica («allora, in quel momento, correva l'anno 1263»), in riferimento a un'azione compiuta da Teodino, l'abate di Bominaco che fu sul punto di diventare vescovo di Valva nel 1279 (situazione alquanto ambigua se si tiene conto dei rapporti tra le due istituzioni¹²⁰); e infine il piano temporale attuale, in cui la «domus» è percepita come rinnovata («stat renovata») da chi detta l'iscrizione.

La natura e il tono dei testi incisi, i dati stilistici dei singoli pezzi scolpiti (il cui linguaggio è molto più alto della data 1263 con la quale abitualmente li abbiamo datati), le incongruenze nell'impaginazione delle parti, le variazioni di collocazione nello stretto spazio di San Pellegrino, la stessa innegabile monumentalità di plutei attuali (poco consona a uno spazio di ridotte dimensioni), e non ultimo il fatto che la pergola lignea che doveva essere posta nella parte superiore sarebbe andata a coprire le pitture se i plutei si fossero effettivamente trovati in origine dove oggi li vediamo, sono tutti elementi in base ai quali si può provare a prospettare una tesi diversa rispetto a quella tradizionale nata dagli appunti di Antinori, un'eventualità mai presa in considerazione nella storiografia specialistica, vale a dire che l'assemblaggio – in un nuovo allestimento – dei pezzi indiscutibilmente tardo-romanici (lastre, cornici e pilastri), appartenenti forse alla balastra di un coro absidale, sia stato creato dopo il 1263 per un altro luogo di culto, per un'altra «domus», ben più ampia di San Pellegrino. I plutei potrebbero esser stati realizzati come fronte di una recinzione liturgica, forse il basso coro monastico posto della navata centrale della più grande chiesa abbaziale dedicata

alla Vergine Maria (fig. 17), da porsi al di là dell'ambone, in direzione del presbiterio, tra due colonne laterali della navata centrale (la larghezza di m 5,50 lo consentirebbe), mettendo insieme cornici ornamentali, pilastri rinvenuti già decorati, conci riempitivi, e due lastre figurate appartenenti a precedenti recinzioni di minori dimensioni, databili su base stilistica ai primi decenni del Duecento.

I pezzi reimpiegati al momento di incisione delle epigrafi, in un anno di sicuro posteriore al 1263 come si deduce a chiare lettere dalla natura del testo inciso, potrebbero dunque esser fatti risalire a quel giro di anni in cui la mensa d'altare fu consacrata a Maria e a tutti i santi (1223), sancendo in maniera definitiva la dedica della chiesa abbaziale, in un momento nel quale l'abate Berardo, che – lo ricordo ancora una volta – era stato nominato delegato del papa Gregorio IX nel 1228 e nel dicembre 1232 si era recato presso l'imperatore Federico II, manifestava la sua autorevolezza riallestendo l'area presbiteriale della chiesa e ponendo il candelabro monumentale nell'area esterna al coro dei monaci.

Questa ricostruzione implicherebbe che intorno al 1223 l'abate Berardo provvide all'arredo liturgico complessivo della chiesa abbaziale, facendo realizzare un altare, un ciborio, un candelabro, e delle recinzioni, che possiamo immaginare analoghe per composizione, forma e incorniciatura a quelle di Magliano dei Marsi. A un certo punto, durante l'abbaziato di Teodino, in un momento di rinnovamento della chiesa, come è attestato nell'iscrizione sui plutei, le lastre primo-duecentesche dovettero esser montate in un nuovo più ambizioso assemblaggio, quello attuale, che suppongo destinato alla fronte del coro nella navata centrale, vista anche la probabile presenza di una pergola alta. L'iscrizione che corre sulla cornice superiore dei plutei potrebbe essere stata incisa vuoi per celebrare la loro messa in opera, vuoi soprattutto per conservare memoria di un rinnovamento della chiesa di Santa Maria promosso dall'abate Teodino, avvenuto sì nel 1263, come recita l'epigrafe, ma ancora visibile al momento di redazione del testo epigrafico («stat renovata»), e qui di sicuro evocato *a posteriori*, durante il governo di Teodino, o forse persino dopo la sua morte, come si desume dalla sequenza temporale dei verbi impiegati¹²¹.

Sulla base della documentazione testuale e dei dati archeologici fin qui analizzati si potrebbe quindi proporre ancora un'altra ipotesi, consequenziale rispetto alle riflessioni fatte finora, e cioè che i plutei siano stati portati in San Pellegrino per farne lo schermo di un'angusta sacrestia quando smisero di assolvere alla funzione per la quale era-

no stati in origine commissionati ed eseguiti. Anzi il fatto stesso che plutei di queste dimensioni e di questa ambizione siano attestati nel primo Settecento come chiusura di una sacrestia, privi ormai del loro valore tradizionale di recinzione di uno spazio liturgico o di limitazione di uno spazio destinato al clero o ai monaci¹²², indurrebbe a datare la nuova sistemazione in un periodo nel quale quelle funzioni non erano più previste, vale a dire in qualsiasi anno anteriore alla visita di Antinori a Bominaco e in un momento probabilmente posteriore alla trasformazione dell'abbazia in badia commendataria avvenuta alla fine del Quattrocento, poco prima o dopo il Concilio di Trento, quando gli arredi liturgici medievali, in particolar modo proprio i plutei, i pontili, le recinzioni dei cori, furono nella maggior parte delle chiese cattoliche europee smembrati, eliminati o usati per altri scopi¹²³.

Se la lettura degli elementi formali e compositivi di un oggetto monumentale ha ancora un senso in storia dell'arte, la data 1263 non è quindi da ritenersi contestuale né alle singole sculture montate nei plutei attuali, di molto anteriori a questa data, né alla costruzione di San Pellegrino, che diversi elementi pure concorrono a porre nella prima più che nella seconda metà del Duecento, e neanche alla sua decorazione pittorica, della quale si tratterà nel prossimo capitolo. Nessun elemento archeologico e documentario consente infatti di concludere, come i primi commentatori fecero e come tutti noi che abbiamo studiato Bominaco abbiamo continuato a proporre nel corso del Novecento¹²⁴, che quei plutei furono messi a chiusura dell'area presbiteriale della piccola chiesa dopo la decorazione pittorica delle pareti di San Pellegrino, sempre che un'area presbiteriale sia stata prevista, e nulla autorizza a datare le pitture a partire dalla data 1263 che compare sui plutei.

NOTE

¹ Sulla pianta, l'alzato e la concezione architettonica di questa chiesa: I. C. GAVINI, *Storia dell'architettura in Abruzzo*, 2 voll., Milano-Roma [1927-1928], I, pp. 73-85 (*I monumenti benedettini del Secolo Duodecimo. Capitolo primo. La scuola di San Liberatore*). Questa parte del volume, la terza, era già stata pubblicata da Gavini con il titolo *Studi sull'architettura in Abruzzo. La scuola di S. Liberatore alla Maiella*, nella «Rassegna d'arte degli Abruzzi e del Molise», IV (1915), pp. 1-75, a séguito del terremoto di quell'anno, che aveva spinto lo studioso a render noti materiali da molto tempo raccolti «per una storia dell'architettura in quelle regioni ove sono ancora angoli sconosciuti e non tocchi dalla moderna critica. [...] Sorge quindi spontaneo un senso di ravvedimento. Studiare questi avanzi preziosi di epoche oramai lontane prima che l'opera dissolvitrice del tempo ne cancelli le ultime tracce, riprodurre quelle forme e quei concetti costruttivi prima che scompaiano, e conservare con

tutte le nostre forze quei monumenti che ancora esistono in tutto o in parte, sia finalmente il tributo che la civiltà e la cultura moderna rendono a un passato che non torna», ivi, pp. 1-2. Sull'architettura di Santa Maria si vedano anche P. FAVOLE, *Abruzzo e Molise*, Milano 1990 (Italia romanica, 11), pp. 51-56, ma soprattutto il documentato studio di S. ROSA, *La chiesa di S. Maria Assunta a Bominaco*, in *Finiture murarie e architetture nel Medioevo. Una panoramica e tre casi di studio nell'Italia centro-meridionale*, a cura di D. FIORANI, Roma 2008, pp. 65-82, nato da una tesi per la Scuola di specializzazione in restauro dei monumenti della Sapienza, Università di Roma.

² A m 1,37 al di sotto delle navate, sul lato settentrionale, si estende una piccola cripta (m 8,55 × m 2,85): S. ROSA, *La chiesa di S. Maria Assunta...*, cit., p. 68, fig. 4.

³ Ivi, pp. 67-68, fig. 3.

⁴ Per un'analisi della scultura architettonica: F. GANDOLFO, *Scultura medievale in Abruzzo. L'età normano-sveva*, Pescara 2004, pp. 28-30.

⁵ Le analogie sono state individuate da F. ACETO, *San Clemente al Vomano. L'architettura e la decorazione scultorea*, in *La valle del medio e basso Vomano*, a cura di L. FRANCHI DELL'ORTO, Roma 1986 (Documenti dell'Abruzzo Teramano, II, 1), pp. 273-298, in part. p. 284. Su altri materiali impiegati nella chiesa di Bominaco e sui loro riferimenti alla tradizione classica, come la lastra decorata con tre cerchi di nastro vimineo annodati: S. ANTONELLI, *Decorazione architettonica e arredi dai contesti monastici abruzzesi*, in *Cantieri e maestranze nell'Italia medievale*, Atti del convegno di studio (Chieti, 16-18 maggio 2008), a cura di M. C. SOMMA, Spoleto 2010, pp. 187-234, in part. pp. 199-200, e fig. 6.

⁶ Per la tipologia dei materiali usati nell'area dell'Aquilano: *Le pietre aquilane. Processi di approvvigionamento della pietra e sue forme di lavorazione nell'architettura storica*, a cura di R. MANCINI, Roma 2012; sull'apparecchio murario della chiesa di Santa Maria: S. BRUSAPORCI, *Le murature nell'architettura del versante meridionale del Gran Sasso (secc. XI-XIV)*, Roma 2007, p. 78, che fornisce per i conci del paramento d'ambito superiore le seguenti misure in cm: 12<largh.<50, larghezza media: 40; 15<alt.<30, altezza media: 25; e per i conci dell'apparecchiatura alla base: 8<largh.<25, larghezza media: 15; 8<alt.<16, altezza media: 12. Si veda poi A. DI NUCCI, *L'arte di costruire in Abruzzo. Tecniche murarie nel territorio della diocesi di Valva e Sulmona*, Roma 2009, pp. 68-69, per una rapida descrizione della chiesa, e *passim*, per l'esame della muratura e delle sue dimensioni in confronto con altre tipologie costruttive, analoghe o differenti, del medesimo territorio; EADEM, *Architetture in pietra nella diocesi di Sulmona*, in *Muri parlanti. Prospettive per l'analisi e la conservazione dell'edilizia storica*, Atti del convegno (Pescara, 26-27 settembre 2008), a cura di C. VARAGNOLI, Firenze 2009, pp. 85-90; D. FIORANI, *Intonaci e finiture basso-medievali in Abruzzo e in centro Italia: temi e problemi*, ivi, pp. 143-154; B. MALANDRA, S. ROSA, *Le finiture delle chiese medievali in Abruzzo e in Italia centrale: la ricognizione sul territorio*, ivi, pp. 155-166; M. C. SOMMA, *Cantieri e maestranze dei monasteri benedettini abruzzesi*, in *Cantieri e maestranze...*, cit., pp. 97-134, in part. figg. 13, 14, 17 e pagine corrispondenti.

⁷ S. ROSA, *La chiesa di S. Maria Assunta a Bominaco...*, cit., pp. 76-77.

⁸ A. PANTONI, *Le vicende della basilica di Montecassino attraverso la documentazione archeologica*, Montecassino 1973.

⁹ Oltre a G. MATTHIAE, *S. Liberatore alla Majella e le origini dell'architettura romanica abruzzese*, in «Abruzzo», I (1963), 1-2, pp. 115-129, si vedano D. V. FUCINESE, *S. Liberatore alla Majella e il problema delle ricostruzioni desideriana*, in *Atti del XIX congresso di Storia dell'architettura* (L'Aquila, 15-21 settembre 1975), L'Aquila 1980, I, pp. 89-98; A. GHISSETTI GIAVARINA, M. MASELLI CAMPAGNA, *San Liberatore a Majella. L'antico monastero benedettino e il suo territorio*, Pescara 1998.

¹⁰ I. C. GAVINI, *Storia dell'architettura...*, cit., I, p. 73. Il riferimento all'abbazia desideriana è stato segnalato, tra gli altri, da O. LEHMANN-BROCKHAUS, *Abruzzen und Molise. Kunst und Geschichte*, München 1983, p. 106.

¹¹ Sull'architettura cassinese e la sua irradiazione: G. CARBONARA, *Iussu Desideri. Montecassino e l'architettura campano-abruzzese nell'undicesimo secolo*, Roma 1979; sul

resoconto testuale dell'attività dell'abate Desiderio: V. LUCHERINI, *Introduzione*, in LEONE MARSICANO, *Cronaca di Montecassino (III 26-33)*, a cura di F. ACETO e V. LUCHERINI, Milano 2001, pp. 17-42.

¹² D. V. FUCINESE, *La Cattedrale di Valva alla luce dei recenti restauri*, in «Napoli Nobilissima», VII (1968), pp. 183-194; VIII (1969), pp. 77-89; F. GANDOLFO, *Scultura medievale in Abruzzo...*, cit., pp. 102-107; F. ACETO, *La cattedrale di San Pelino a Corfinio, in Medioevo: l'Europa delle cattedrali*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 19-23 settembre 2006), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano 2007, pp. 245-253.

¹³ V. LUCHERINI, *Modello antico, copia romanica e replica tardo-rinascimentale: il portale della Cattedrale di Corfinio in Abruzzo*, in *Medioevo: il tempo degli antichi*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 24-28 settembre 2003), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano 2006, pp. 413-421.

¹⁴ G. MATTHIAE, *Le facciate a coronamento rettilineo in Abruzzo*, in «Bullettino della Regia Deputazione di Storia Patria», s. IV, XXVI (1935), 5, pp. 7-14.

¹⁵ Sulle relazioni riconoscibili tra le decorazioni architettoniche di questi edifici: F. ACETO, *San Clemente al Vomano...*, cit., p. 280-282. Secondo I. C. GAVINI, *Note sulla scultura degli Abruzzi*, in «Rassegna di storia e d'arte d'Abruzzo e Molise», II (1926), pp. 54-66: p. 61, la maggior parte delle sculture di Bominaco sarebbero «ispirate alla scuola di San Liberatore, che ancora dominava l'arte in Abruzzo. Il portale del prospetto ripete i motivi preferiti da essa con egual mezzo rappresentativo; giacché è anche qui evidente lo studio di mantenere vivi gli spigoli delle parti rilevate evitandone la modellatura».

¹⁶ Dove «grandi fiori isolati a doppio giro di petali invadono tutto il campo dell'archivolto che risalta sulla lunetta incavata per mezzo di una sagoma a ovoli e dentelli, mentre lo stesso elemento floreale, legato da gambi serpeggianti, appare leggermente tracciato sull'architrave»: I. C. GAVINI, *Note sulla scultura degli Abruzzi...*, cit., pp. 61-62; F. GANDOLFO, *Scultura medievale in Abruzzo...*, cit., pp. 25-26, figg. 46-47.

¹⁷ F. GANDOLFO, *Scultura medievale in Abruzzo...*, cit., pp. 27-28

¹⁸ A due delle cornici delle feritoie dell'abside centrale e alla cornice dell'abside settentrionale si accompagnano delle iscrizioni leggermente incise nella pietra che inquadra le lastre decorate, nelle quali vi sono formule di preghiera alla Vergine, regina del cielo.

¹⁹ Si legga la precisa descrizione datane da I. C. GAVINI, *Note sulla scultura degli Abruzzi...*, cit., pp. 62-64, figg. 6-8: «La prima finestra verso le absidi [cioè la finestra più orientale di quelle disposte sul fianco settentrionale] ha sculture rozzissime nell'archivolto che rammentano l'arte del periodo così detto barbarico; la seconda è circondata da larga zona floreale nascente da due fiere poste in basso entro formelle; la terza ha mostra a volute chiudenti palme e due formelle triangolari mistilinee di fianco all'archivolto chiudente un leone ed una leonessa; la quarta è circondata da una sola mostra con gambi simmetrici e palmette ricadenti. La grande originalità di queste decorazioni eccelle nelle tre feritoie dell'abside centrale, ove le mostre sono arricchite da larghe decorazioni floreali, scolpite con franchezza da un grande maestro dell'ornato. Nel centro la zona decorata è tutta invasa da larghi annodamenti di nastri uscenti dal corpo di un mostro bicipite. Grandi rose di fattura delicata, fiori e frutti a grappoli riempiono i grandi cerchi degli annodamenti e gli spazi d'intorno. Nella feritoia di sinistra i tralci serpeggianti con ricco fogliame nascono da un lato dalla coda di un leone e dall'altro da palme irte come alberelli. Ma la terza feritoia, ancora più originale delle altre, gira la sua decorazione al di sopra dell'arco in modo anormale, rialzandola a guisa di cuspidi curvilinea. Ivi è chiaro il contrasto tra la durezza legnosa dei nascimenti tratti dalle candelieri classiche di San Pelino di Valva e la flessuosità dei tralci girati con voluta negligenza per chiudere, anche qui, fiori a stella, astrini e girasoli come nelle altre parti dell'edificio. Una sola finestra, contornata con somiglianti decorazioni con tralci ascendenti e grandi fiori studiati dal vero, illumina l'abside dell'Evangelio». Su queste finestre si veda anche F. GANDOLFO, *Scultura medievale in Abruzzo...*, cit., pp. 27-28, figg. 50-53.

²⁰ L. SABBATINI D'ANFORA, *Ragioni alle quali si appoggiano i dritti della Santa Sede nel conferire la badia di Santa Maria di Bominaco dentro la diocesi dell'Aquila, e i dritti ancora*

che ha la chiesa vescovile dell'Aquila sopra la ecclesiastica giurisdizione della medesima badia, proposte da monsignor don Lodovico Sabbatini d'Anfora della Congregazione de' Pii Operarii, vescovo della stessa città dell'Aquila, in Napoli, per Francesco Castaldo, MDCCLVI, p. VI. Il vescovo aquilano non fa il nome dell'abate commendatario responsabile delle modifiche, ma parla di questo rifacimento riferendosi a tempi a lui vicini, mal giudicando la mancanza di rispetto per le antiche epigrafi che si trovavano nel monastero. Mi sembra inoltre che possano confermare questa datazione sia un'iscrizione commemorativa, sia uno stemma di Ruffo con la data 1745, rinvenuti durante i lavori di restauro novecenteschi sul campanile posto sul lato destro della facciata della chiesa abbaziale: durante i lavori degli anni Trenta, quei materiali furono reinseriti nel punto in cui erano stati trovati, tra i fornici delle campane, e il campanile fu ricostruito in posizione arretrata, dove tuttora si vede, laddove si presumeva doveva trovarsi il campanile a vela fatto costruire dall'abate commendatario Paolo Valdanbringo, all'inizio del Cinquecento (sul quale G. CELIDONIO, *La diocesi di Valva e Sulmona*, 4 voll., Casalbordino 1909-1912: III, 1911, pp. 202-203), in corrispondenza della parte terminale della navata destra. Si veda anche quanto ne scrisse, in una relazione dal titolo *Bominaco, la sua abbazia e le sue chiese nei lineamenti dell'architettura medievale in Abruzzo*, l'ingegnere Antonio De Dominicis (1902-1974), figura dai molteplici interessi (sul quale si vedano le pagine a lui dedicate da F. BOLOGNA, *Pio Iorio scultore e pittore, 1906-1992*, L'Aquila 1998, pp. 57-59), autore di una piccola guida del sito: A. DE DOMINICIS, *Bominaco e la sua abbazia. Guida storico-artistica*, L'Aquila 1970. Il manoscritto dell'inedita relazione di De Dominicis, redatto nel 1963, è stato in parte trascritto da P. ALOISIO, *I restauri del complesso abbaziale di Bominaco tra il 1930 e il 1960: il lavoro di Antonio De Dominicis*, tesi di Laurea magistrale in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2011-2012 (relatore: Xavier Barral i Altet), consultabile in formato cartaceo presso la Biblioteca Salvatore Tommasi dell'Aquila e in rete sul sito dell'Università Ca' Foscari. La pubblicazione integrale di questo testo, che nella tesi sembra annunciata come imminente, potrebbe chiarire quegli aspetti dei restauri che non emergono dalla documentazione d'archivio. Per il campanile: ivi, Appendice I, p. 6.

²¹ I. C. GAVINI, *Storia dell'architettura...*, cit., I, p. 74.

²² Archivio di Stato dell'Aquila, Prefettura S I, cat. XIV, VI versamento, B 18, fasc. 5: corrispondenza tra il Parroco di Bominaco, il Sindaco di Caporciano, il Prefetto dell'Aquila con il Ministero di Grazia e Giustizia e il Ministero della Pubblica Istruzione, negli anni 1895-1897, sulla necessità di intervenire urgentemente sulle chiese di Bominaco e di reperire i fondi per i restauri di entrambe.

²³ Archivio Diocesano dell'Aquila, Benefici, fald. 737, «Bominaco e Collepietro».

²⁴ I documenti relativi ai restauri si trovano nel faldone 1M/86 dell'Archivio Storico, con l'indicazione «Caporciano, fraz. Bominaco (AQ), Santa Maria Assunta», che sulla base di quanto indicato sul frontespizio dovrebbe contenere carte dal 1937 al 1945. All'interno, invece, nei singoli fascicoli, che non sono numerati ma divisi per anno (anche se all'interno dei fascicoli i documenti sono spesso privi di ordine cronologico, e ve ne sono anche di non pertinenti all'anno in esergo), sono inseriti documenti relativi alle perizie eseguite dopo il terremoto del 1915 e ai restauri degli anni 1932-1934. L'intero faldone, al momento in cui l'ho consultato nell'estate 2014, presentava inversioni nell'ordine cronologico dei fascicoli. Dal momento che l'attuale disposizione dei fascicoli e dei fogli potrebbe essere dovuta all'intervento di un incauto lettore o alla confusione seguita al terremoto del 2009, i documenti qui usati nel testo saranno citati soltanto attraverso la data di emanazione. Altro materiale relativo ai restauri alla chiesa di Santa Maria è stato incluso nel faldone 1M/87, che reca sul frontespizio l'indicazione «Oratorio di San Pellegrino». Per esempio, la lettera del 4 luglio 1913 nella quale il parroco di Bominaco scriveva all'architetto Riccardo Biolchi riferendogli che, durante il ripavimentamento al pavimento al di sotto della gradinata del presbitero, nel punto in cui si notava un avvallamento, era stata trovata una fossa di due metri per uno, si legge in 1M/86; la lettera del 10 luglio nella quale Biolchi scriveva all'imprenditore incaricato dei lavori, Vincenzo De Dominicis, invitandolo a procedere con lo sterro e di tenerlo

informato si legge in 1M/87. Tutti i documenti citati nella pagine successive sono tratti, salvo diversa indicazione posta tra parentesi nel testo, dal faldone 1M/86.

²⁵ Gli Uffici Regionali per la Conservazione dei Monumenti furono istituiti nel 1891, e le province dell'Aquila e di Chieti furono aggregate a quella di Roma; la Soprintendenza ai Monumenti del Lazio e gli Abruzzi invece fu creata nel 1907, mentre la Regia Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna degli Abruzzi e del Molise nel 1924: A. G. PEZZI, *Tutela e restauro in Abruzzo dall'Unità alla Seconda guerra mondiale (1860-1940)*, Roma 2005.

²⁶ P. PICCIRILLI, *L'Abruzzo monumentale*, in «Rassegna abruzzese di storia ed arte», III (1899), pp. 3-30, in part. p. 19; I. C. GAVINI, *Storia dell'architettura...*, cit., I, p. 74.

²⁷ Questi muri erano stati elevati per creare degli spazi da adibire a sacrestia.

²⁸ Probabilmente ci si riferisce alle pareti d'ambito delle cappelle situate a destra e a sinistra della porta di ingresso, a occludere una parte delle navate laterali. A tal riguardo si vedano le parole di Antonio De Dominicis a proposito della loro eliminazione: «Una perplessità si ebbe quando si prese in esame la sorte delle due cappelle trecentesche inserite all'inizio delle navate minori. Esse, indubbiamente, costituivano un elemento del passato non privo di valore storico e di significato figurativo, ma la loro stabilità appariva irrimediabilmente compromessa dai danni arrecati dalle trasformazioni settecentesche (inserimento del campanile sopra la cappella di destra e costruzione della scala di accesso al palco dell'organo nella cappella di sinistra) e da quelli del terremoto, che avevano provocato il cedimento delle arcate d'ambito e la rottura delle nervature delle volte. Si aveva, pertanto, una sola possibilità per il rispetto di queste cappelle: quella di demolirle e ricostruirle in sito con le proprie forme, ma questa soluzione limite avrebbe determinato una indesiderata interruzione spaziale all'interno della chiesa, per la conseguente occlusione totale, ingiustificata, della prima campata dei colonnati, ed una sgradevole alterazione volumetrica all'esterno, per l'inevitabile superamento dei limiti d'ingombro fissati dalle cornici di coronamento dei muri di perimetro. Per queste considerazioni, prevalse il concetto della liberazione dell'opera architettonica principale. Le cappelle furono demolite e, onde evitarne la distruzione, ne fu prevista e attuata la ricostruzione con i propri elementi costitutivi essenziali (piedritti, capitelli, basi e costoloni delle volte) in una sala predisposta al piano terra di un nuovo fabbricato adiacente alla chiesa» (A. DE DOMINICIS, in P. ALOISIO, *I restauri del complesso abbaziale...*, cit., p. 8).

²⁹ L'innalzamento dei muri perimetrali doveva esser stato provocato dalla necessità di sostenere la nuova volta settecentesca.

³⁰ I documenti relativi all'anno 1939 contenuti nel faldone 1M/86 sono preceduti da un foglio contenente l'elenco numerato da c. 13 a c. 60.

³¹ «Al tempo del commendatario Gian Battista Cadicchio, 1514, come da un'epigrafe oggi non più esistente, venne addossata, sul fianco destro della chiesa, nella parte terminale, una raffazzonata costruzione con elementi medioevali incorporati. Questa costruzione, che invadeva anche lo spazio sopra la navata destra, deturpava notevolmente l'equilibrio architettonico dell'insieme»: A. DE DOMINICIS, in P. ALOISIO, *I restauri del complesso abbaziale...*, cit., p. 6.

³² Per questa pittura si veda, da ultimo, S. PAONE, *Il primo Quattrocento e la diffusione della cultura tardogotica*, in EADEM, A. TOMEI, *La pittura medievale nell'Abruzzo aquilano*, Cinisello Balsamo 2010, pp. 111 ss., che però non chiama in causa né le pitture della chiesa di Santa Maria a Bominaco, né quelle staccate provenienti da San Pellegrino, per le quali *infra*, nota 33.

³³ Delle pitture che furono staccate dalle pareti di San Pellegrino e poste su supporti di legno durante i restauri degli anni Trenta (*infra*, Capitolo IV, note 3 e 4, e testo corrispondente), e che ora si conservano all'Aquila in un deposito del Museo Nazionale d'Abruzzo, una sola resta ancora in San Pellegrino, poggiata sul bancale addossato alla scala in muratura. Insieme a queste sono conservate in deposito anche altri dipinti di età moderna provenienti dalla chiesa di Santa Maria, per i quali rinvio alle schede di catalogo dell'ex Soprintendenza BSAE.

³⁴ Le visite pastorali che interessarono l'abbazia nel corso del Settecento attestano l'esistenza di molti altari nella chiesa, dotati anche di immagini autonome su tela, tra i quali quelli di santa Lucia, san Pellegrino, san Francesco, sant'Antonio Abate, san Michele Arcangelo, san Nicola.

³⁵ *Supra*, nota 30 e testo corrispondente.

³⁶ «Per la cattedra abbaziale il lavoro si presentò molto più difficile sotto ogni aspetto. Si era arrivati alla sua identificazione attraverso il ricupero della iscrizione commemorativa. Si avevano tutti gli elementi costitutivi delle due fiancate, ma lo schienale, per l'esiguità dei frammenti rinvenuti, poteva considerarsi perduto, anche se la fortunata presenza della parte terminale – la cuspidale – ed i segni di incastro ancora visibili sulla parete di appoggio, al centro dell'abside maggiore, permettevano la determinazione con assoluta certezza delle sue dimensioni e della sua forma. Ciò nonostante fu decisa la ricomposizione dell'arredo e il problema dello schienale fu risolto con l'incorporazione dei vari frammenti rinvenuti, anche se di piccolissime dimensioni, in una lastra di cemento bianco, rinunciando ad una integrazione neutra di pietra»: A. DE DOMINICIS in P. ALOISIO, *I restauri del complesso abbaziale...*, cit., Appendice I, p. 12. Quanto alla provenienza dei leoni, poi scomparsi, essi erano stati trovati nel corso dei lavori alla facciata e al campanile.

³⁷ P. ALOISIO, *I restauri del complesso abbaziale...*, cit., Appendice II, pp. 32-33.

³⁸ In generale, sulle relazioni tra architetture e arredo: E. C. PARKER, *Architecture and Liturgical Setting*, in *The Liturgy of the Medieval Church*, a cura di T. J. HEFFERNAN e E. A. MATTER, Kalamazoo 2001, pp. 273-326.

³⁹ P. PICCIRILLI, *L'Abruzzo monumentale...*, cit., p. 17.

⁴⁰ Dal punto di vista formale la cattedra è stata più volte avvicinata, nella letteratura critica, a un frammento scolpito, proveniente da un ambone custodito ai Cloisters di New York, nella cui iscrizione è stata letta la firma di un «magister Stephanus»: su questo pezzo, e sul suo *pendant* nel Museo Nazionale d'Abruzzo, si veda L. WALDMAN, *The Cloisters-L'Aquila Pulpit: An Unknown Signature*, in «Gesta», XXXIII (1994), pp. 60-64.

⁴¹ F. GANDOLFO, *La cattedra di S. Maria Assunta a Bominaco*, in «Abruzzo», XXXI (1993), pp. 141-155, in part. pp. 146-147. Per un confronto con le cattedre episcopali e papali: A. GRABAR, *Trônes épiscopaux du XI^e et XII^e siècle en Italie méridionale*, in «Wallraf-Richartz Jahrbuch», XVI (1954), pp. 7-52; F. GANDOLFO, *Reimpiego di sculture antiche nei troni papali di XII secolo*, in «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», XLVII (1974-1975), pp. 203-218. L'uso dei *pontificalia* da parte degli abati benedettini è stato studiato, in relazione ai monasteri inglesi, da A. SWEET, *The Apostolic See and the Heads of English Religious Houses*, in «Speculum», XXVIII (1953), 468-484; e più di recente da M. HEALE, *Mitres and Arms. Aspects of the Self-Representation of the Monastic Superior in Late Medieval England*, in *Self-Representation of Medieval Religious Communities. The British Isles in Context*, a cura di A. MÜLLER e K. STÖBER, Berlin 2009, pp. 99-123.

⁴² F. GANDOLFO, *La cattedra di S. Maria Assunta...*, cit., in part. pp. 146-147. La funzione politica della cattedra era stata suggerita già da G. CELIDONIO, *La diocesi di Valva...*, cit., III, 1911, p. 179; e da L. GATTO, «Bominaco gemendo germinat». *Lineamenti per una storia dell'abbazia*, in IDEM, *Momenti di storia del Medioevo abruzzese (Persone e Problemi)*, L'Aquila 1986, pp. 224-278: p. 256.

⁴³ Sul significato e il valore comunicativo delle iscrizioni medievali: V. DEBIAIS, *Messages de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale*, Turnhout 2009.

⁴⁴ L'iscrizione fu trascritta da A. L. ANTINORI, *Dizionario storico-topografico degli Abruzzi. Parte II. Corografia*, edizione anastatica del manoscritto, Bologna 1978-1979, XXVII, 1, fol. 22; ripresa da V. BINDI, *Monumenti storici...*, cit., p. 837, e poi pubblicata, con minime varianti, da tutti gli studiosi che si sono occupati a vario titolo dell'abbazia. H. BLOCH, *Montecassino in the Middle Ages*, 3 voll., Roma 1986, I, p. 612, la ritiene opera di una mano diversa da quella che incise l'iscrizione sull'ambone della stessa chiesa. F. GANDOLFO, *La cattedra di S. Maria Assunta...*, cit., p. 147, faceva osservare che nella riproduzione di Antinori non appariva la figura dell'abate, ma una sorta di trapezio capovolto con sette

linee parallele, come se a un certo punto qualcuno avesse fatto sparire il committente. Non possiamo sapere in che forme questa operazione di nascondimento si sia verificata, ma dalle parole di Antinori si può desumere che la lastra in questione si trovava a sinistra e non a destra, dove invece si vede oggi dopo la ricostruzione degli anni Trenta («alla sinistra della quale fece scolpire il bacolo pastorale ed una specie d'arme, colla iscrizione cronologica dell'opera, dedicata a Gesù Cristo per bene di sua anima»). Nella nota 1 posta alla fine del testo, Antinori disegnò la lastra e aggiunse: «Dal verso 3 *et octuageni* segue a scriversi parte di qua e parte di là dell'arme: *nondum transacto tunc anno currere quarto, abbatis veri* (la prima voce manca d'un A, e la seconda è aggiunto [credo che Antinori volesse dire «aggettivo» non «aggiunto»], e non già nome), *capiatis et agmina celi*, cioè *opus Johannis abbatis veri*. Tali erano le infelici maniere di quei secoli»: A. L. ANTINORI, *Dizionario storico-topografico...*, cit., XXVII, 1, fol. 22.

⁴⁵ La data è stata spesso letta come 1184 invece che 1180, ma l'iscrizione è molto chiara su questo punto, scindendo nettamente la cronologia della dedica dall'anno di governo dell'abate, e segnalando tale differenza con l'uso di ordini diversi di numerali. Se ne era accorto già H. BLOCH, *Montecassino in the Middle Ages...*, cit., p. 592, nota 1.

⁴⁶ G. CELIDONIO, *La diocesi di Valva...*, cit., III, 1911, p. 179; L. GATTO, "Bominaco *gemendo germinat*"..., cit., pp. 250-255.

⁴⁷ Oltre agli accenni che se ne trovano in V. BINDI, *Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi [...]*, Napoli 1889, in relazione alle singole architetture che li contenevano, è in É. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale, de la fin de l'Empire Romain à la Conquête de Charles d'Anjou (Thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris)*, Paris 1903 (che all'arredo liturgico in Abruzzo dedicava l'intero II capitolo del *Livre quatrième*, intitolato *L'art dans les pays de montagnes du XI^e au XIII^e siècle*, separandolo dalle pagine dedicate in precedenza alla pittura abruzzese in connessione con Montecassino e a quelle dedicate nello stesso capitolo all'architettura), e poi in I. C. GAVINI, *Storia dell'architettura...*, cit., che troviamo per la prima volta un interesse per la ricca produzione scultorea dell'Abruzzo medievale, ma è solo con il saggio di O. LEHMANN-BROCKHAUS, *Die Kanzeln der Abruzzen im 12. und 13. Jahrhundert*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», VI (1942/44), pp. 257-423, che gli amboni abruzzesi diventano oggetto di uno studio a loro espressamente dedicato. Si vedano poi IDEM, *Gli amboni abruzzesi*, in «Abruzzo», VI (1968), pp. 333-350; G. ALBERTINI, *Amboni e portali nel Romanico abruzzese*, Pescara 1995; L. AVENTIN, *Des images au service de la parole. Le programme iconographique des ambons de Rosciolo, Moscufo et Cugnoli (Abruzzes, 1157-1166)*, in «Cahiers de civilisation médiévale», XLVI (2003), pp. 301-326; e più in generale sullo specifico uso liturgico di questo arredo, EADEM, *L'ambon, lieu liturgique de la proclamation de la Parole dans l'Italie du XII^e et XIII^e siècle*, in *Prédication et liturgie au Moyen Âge*, a cura di N. BÉRIOU e F. MORENZONI, Turnhout 2008, pp. 127-161. Per un quadro complessivo sulla scultura degli amboni abruzzesi resta ancora fondamentale F. GANDOLFO, *Scultura medievale in Abruzzo...*, cit. L'ambone di Bominaco fu riprodotto per la prima volta da I. C. GAVINI, *Santa Maria Assunta in Assergi*, in «L'Arte», IV (1901), pp. 316-329, 391-405: p. 327.

⁴⁸ F. GANDOLFO, *Scultura medievale in Abruzzo...*, cit., pp. 109-111, a cui rinvio anche per una descrizione delle singole parti che compongono l'ambone e per la loro contestualizzazione stilistica. Lo studioso ha inoltre individuato nei rilievi tracce di pasta colorata azzurra che «evocano, con originalità di tecnica e di colore, la policromia di cui pure è traccia nel pulpito del San Pelino, senza che sia più possibile ripercorrerne il senso compositivo» (ivi, p. 110).

⁴⁹ Così lo illustrava É. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale...*, cit., pp. 567-568: «L'église de Bominaco possède un ambon de pierre calcaire qui repose sur quatre tronçons de colonnes antiques, surmontés de chapiteaux antiques fort bien conservés. La frise qui court au-dessus de ces chapiteaux, à la base des parapets, imite des volutes d'acanthé; les rinceaux jaillissent de deux gueles de lions et les branches feuillues s'arrondissent autour d'animaux qui ont la silhouette des "chiens" mêlés aux entrelacs des lettres capitales, dans les manuscrits du Mont-Cassin. Les parapets eux-mêmes sont très simplement décorés de

rosaces pareilles à de larges étoiles de mer. Une longue inscription fait le tour de l'ambon, au-dessus de la frise d'acanthes».

⁵⁰ La forma dei girali (sui cui modelli si veda B. KÜHNEL, *Der Rankenfries am Portal der Grabeskirche zu Jerusalem und die romanische Skulptur in en Abruzzen*, in «Arte medievale», II (1987), pp. 87-125) è analoga, considerate le varianti, a quella sugli stipiti del portale di San Clemente al Vomano, dalle forme pungenti ma di netta ispirazione antica, come dimostra il bucranio alla base dello stipite sinistro che è un prelievo diretto da un fregio classico reimpiegato nella stessa chiesa. Ma non si può ignorare l'esistenza di una possibile connessione con modelli scultorei cassinesi che, nel caso del portale di San Clemente al Vomano, sono stati individuati nell'archivolto del portale di San Giovanni Battista delle Monache a Capua, datato da un'iscrizione al tempo dell'abate di Montecassino Oderisio I (1086-1105): F. ACETO, *San Clemente al Vomano...*, cit., pp. 282-283, e nota 29.

⁵¹ Sta probabilmente per «preclsi», così come letto da É. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale...*, cit., p. 568. L'epigrafe era già stata riprodotta da V. BINDI, *Monumenti storici...*, cit., p. 832, con alcune inesattezze, ma l'unica puntuale analisi filologica si deve a H. BLOCH, *Montecassino in the Middle Ages...*, cit., p. 591-592 e note corrispondenti, che sottolineava anche l'importanza del riferimento al re Guglielmo II come controparte del papa Alessandro III.

⁵² Dopo questa parola manca la cornice superiore dell'architrave.

⁵³ Queste due parole si trovano isolate sulla cornice inferiore dell'architrave del lato posteriore, ma non è chiaro se si possano collegare ai genitivi dei nomi di Pietro e Giovanni che si trovano sulla cornice terminale della cassa.

⁵⁴ Dal punto di vista del significato si potrebbe interpretare come «quibus», anche se non c'è traccia di abbreviazione.

⁵⁵ «L'ambone e il candelabro del cero pasquale, fortunatamente, non ebbero bisogno di essere assoggettati a restauro. Nelle trasformazioni settecentesche, il candelabro era stato in malo modo accostato all'ambone (i segni dei vecchi ferri di tenuta ancora lo dimostrano) in una falsa posizione d'equilibrio, che comprometteva tanto la sua sicurezza quanto quella dell'ambone. Per una migliore e più stabile sistemazione dell'opera, non avendo potuto rintracciare con esattezza l'ubicazione originaria, fu deciso di collocarla e fu collocata accanto all'altare maggiore, cioè nel posto meglio indicato dalla liturgia. Fu esclusa la più comune posizione, sulla sinistra della navata centrale, di fronte all'ambone, per eccessivo ingombro e per difficoltà di ancoraggio»: A. DE DOMINICIS in P. ALOISIO, *I restauri del complesso abbaziale...*, cit., Appendice I, p. 12.

⁵⁶ Se ne vedano i numerosi esempi commentati da N. ZCHOMELIDSE, *Art, Ritual, and Civic Identity in Medieval Southern Italy*, University Park 2013.

⁵⁷ F. GANDOLFO, *Scultura medievale in Abruzzo...*, cit., pp. 210-212, e note 296-297, ripercorrendo le voci bibliografiche sul candelabro (tra le quali É. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale...*, cit., p. 568; I. C. GAVINI, *Storia dell'architettura...*, cit., I, pp. 430-432), ha proposto questa nuova ipotesi cronologica, a conferma della «unità di clima formale che circola, nel corso degli anni trenta del Duecento, tra alcune delle botteghe di lapidici abruzzesi e che si risolve soprattutto in un tentativo di appropriazione delle novità compositive del momento, specie per quanto attiene alla tipologia e alla resa, naturalistica e vitale, del decoro vegetale» (ivi, p. 211). Sulla diffusione della cultura figurativa federiciana in Abruzzo: F. ACETO, *'Magistri' e cantieri nel Regnum Siciliae: l'Abruzzo e la cerchia federiciana*, in «Bollettino d'Arte», 59 (1990), pp. 15-96. Sulle affinità del candelabro con la maniera di Melchiorre di Montalbano (attivo tra il sesto e l'ottavo decennio del Duecento): M. S. CALÒ MARIANI, *La scultura in Puglia durante l'età sveva e proto-angioina*, in *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*, Milano 1980, pp. 254-316: p. 291; diversamente, G. PELLINI, *Osservazioni sulla figura di Melchiorre di Montalbano e alcune testimonianze della scultura medievale a Teggiano*, in «Rolsa – Rivista on line di Storia dell'Arte», I (2004), pp. 9-25; EADEM, *Melchiorre*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 73, Roma 2009, pp. 259-260.

⁵⁸ Sul ciborio di Bominaco non vi è storiografia precedente ai restauri, perché era già smembrato in diversi pezzi quando Bertaux o Gavini studiavano le architetture e i loro arredi. É. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale...*, cit., p. 574, vide invece e descrisse il ciborio di Capestrano: «L'auteur inconnu de ce tabernacle a reproduit la forme et les proportions des *ciboria* romains, avec plus d'exactitude que n'avait fait maître Roberto, en élevant avec son père, maître Ruggiero, le tabernacle de San Clemente al Vomano. Cet artiste a donné au feuillage dru de ses chapiteaux et à la frise de rinceaux entrelacés et de palmette qui, sur l'architrave, sort de la gueule d'un dragon, l'accent des reliefs qui décorent l'ambon de San Pelino. Les colonnettes qui portent, au-dessus des architraves, la pyramide octogonale de la toiture, sont unies les unes aux autres par des arcs entrecroisés. Les triangles qui restaient vides au-dessus des colonnettes, entre les arcs, ont été remplis au moyen de plaques de faïence, préparées expressement pour cette destination». F. GANDOLFO, *Scultura medievale in Abruzzo...*, cit., p. 212, e figg. 381-383, ritiene il ciborio di Capestrano un prodotto arcaicizzante di primo Duecento. Diverso da quello di Capestrano è invece il ciborio di San Clemente al Vomano: F. BOLOGNA, *San Clemente al Vomano. Il ciborio di Ruggiero e Roberto*, in *La valle del medio e del basso Vomano*, Roma 1986 (Documenti dell'Abruzzo teramano, II), pp. 299-329; F. GANDOLFO, *L'uso dei modelli in una bottega di stuccatori abruzzesi alla metà del XII secolo*, in *Medioevo: i modelli*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 27 settembre – 1 ottobre 1999), a cura di A. C. QUINTAVALE, Milano 2002, pp. 319-329; C. NENCI, *Gli stucchi italiani. Nuove ricerche su alcune opere in stucco dell'Abruzzo*, in *Stucs et décors de la fin de l'Antiquité au Moyen Âge (V^e-XII^e siècle)*, Actes du colloque international (Poitiers, 16-19 septembre 2004), a cura di Ch. SAPIN, Turnhout 2006, pp. 270-283.

⁵⁹ I. C. GAVINI, *Storia dell'architettura in Abruzzo...*, cit., I, p. 152, ne vide tre nella chiesa e uno nella piazzetta del paese. Di quei materiali ci dà un'idea anche la relazione di Antonio De Dominicis, secondo il quale al momento dei restauri si conservavano in pezzi sparsi «i quattro capitelli, un avanzo dell'iscrizione commemorativa, un architrave del primo ordine, quasi tutte le colonnine del primo e del secondo ordine ed altri elementi, tra cui frammenti degli architravi del secondo ordine, non più utilizzabili per il loro stato di inconsistenza, ma di validissima testimonianza per la ricostruzione formale dell'opera»: A. DE DOMINICIS in P. ALOISIO, *I restauri del complesso abbaziale...*, cit., Appendice I, p. 11. Il frammento di epigrafe recitava «ANNI MILLENI BIS CENTU(M) [...] FULGIDA CONGERIES LAPID(UM)», e fu montato sull'architrave frontale.

⁶⁰ Per questo tipo di tavole: X. BARRAL I ALTET, *La mensa en marbre et l'altar maius de la cathédrale romane de Naples au cours des XI^e et XII^e siècles*, in «Convivium», I/1 (2014), pp. 136-151. Sul rapporto altare-liturgia: A. RAUWEL, *Théologie de l'Eucharistie et valorisation de l'autel à l'âge roman*, in «Hortus artium medievalium», 11 (2005), pp. 177-182.

⁶¹ *Supra*, nota 30.

⁶² «Nel corso delle demolizioni furono rinvenuti i resti dell'altare maggiore, del ciborio e della cattedra abbaziale, in numerosi frammenti. Il cospicuo materiale, la maggior parte del quale non aveva subito danni apprezzabili, fu attentamente studiato, controllato e identificato, attraverso l'esame delle forme, delle dimensioni e delle iscrizioni commemorative. La ricomposizione dell'altare maggiore si presentò semplicissima, perché fu possibile recuperare la quasi totalità dei pezzi che lo costituivano, tra cui la mensa monolitica, intatta, con la memoria della consacrazione, ed il paliotto frontale col suo rilievo raffigurante l'Agnello Divino»: A. DE DOMINICIS in P. ALOISIO, *I restauri del complesso abbaziale...*, cit., Appendice I, pp. 10-11.

⁶³ Non ci sono studi sulla tipologia degli altari romanici e tardo-romanici abruzzesi. Su quello di Capestrano: F. GANDOLFO, *Scultura medievale in Abruzzo...*, cit., p. 62 e fig. 108.

⁶⁴ Anche questa iscrizione fu vista e trascritta da A. L. ANTINORI, *Dizionario storico-topografico...*, cit., XXVII, 1, fol. 25, ma come tutte le altre epigrafi dell'abbazia di Bominaco fu pubblicata per la prima volta da V. BINDI, *Monumenti storici...*, cit., pp. 836-838, che a p. 837, nota 4, si vantava di questo primato.

⁶⁵ Sulle epigrafi degli altari, per la Francia: J. MICHAUD, *Les inscriptions de consécration d'autels et de dédicace d'églises en France du VIII^e au XIII^e siècle. Épigraphie et liturgie*, thèse de doctorat, Université de Poitiers 1978; A. GAGNÉ, *Iste locus fulget: les inscriptions d'autel (France, XII^e-XIII^e siècles): l'écriture et la matière dans l'église*, mémoire de maîtrise de l'Université Laval (Québec) 2010.

⁶⁶ G. CELIDONIO, *La diocesi di Valva...*, cit., III, 1911, pp. 182-183.

⁶⁷ Sulle funzioni comunicative delle epigrafi: V. DEBIAIS, *Afficher pour convaincre. La construction et la promotion de la mémoire dans les inscriptions comme instrument de la propagande médiévale*, in *Convaincre et persuader: communication et propagande aux XII^e et XIII^e siècles*, Tables rondes de Fontevraud (octobre 2004), Oxford (septembre 2005), Barcelone (juin 2006) et Saintes (novembre 2006), a cura di M. AURELL, Poitiers 2007 (Civilisation médiévale 18), pp. 649-702.

⁶⁸ Sulle consacrazione di chiese nel Medioevo europeo: *Mises en scène et mémoires de la consécration de l'Église dans l'Occident médiéval*, a cura di D. MÉHU, Turnhout 2007.

⁶⁹ M. SHEPPARD, *The Eleventh-Century Choir-Screen at Monte-Cassino: A Reconstruction*, in «Byzantine studies/Études byzantines», 9 (1982), pp. 233-242; LEONE MARSICANO, *Cronaca di Montecassino...*, cit., pp. 70-75; M. GIANANDREA, *La scena del sacro. L'arredo liturgico nel basso Lazio tra XI e XIV secolo*, Roma 2006, pp. 62-64.

⁷⁰ Per esempio, a Santa Maria in Valle Porclaneta (Rosciolo): F. GANDOLFO, *Scultura medievale in Abruzzo...*, cit., pp. 57-59. Più in generale si vedano T. CREISSEN, *Les clôtures de chœur des églises d'Italie à l'époque romane*, in «Hortus artium medievalium», 5 (1999) pp. 169-181; P. PIVA, *Lo 'spazio liturgico': architettura, arredo, iconografia (secoli IV-XII)*, in *L'arte nel contesto. 300-1300. Funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di P. PIVA, Milano 2006, pp. 141-180.

⁷¹ I. C. GAVINI, *Storia dell'architettura...*, cit., I, p. 398.

⁷² S. BRUSAPORCI, *Architetture cistercensi nell'Abruzzo aquilano. Misure, geometrie, proporzioni*, in «Disegnare idee immagini. Rivista semestrale del Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura, "Sapienza" Università di Roma», XXII (2011), 43, pp. 36-45, in part. p. 40, ha calcolato che le misure dell'edificio sono basate sul piede bizantino. Le dimensioni sono quindi di 17,5 × 60 piedi (m 5,5 × m 18,90); l'interasse tra le campate è di 15 piedi; il colmo della volta è a 25 piedi, l'imposta è a 10 piedi, mentre i pilastri raggiungono m 0,235, vale a dire ½ cubito; la differenza di quota tra l'ingresso anteriore e quello posteriore è di 10 piedi. L'uso di questa tipologia di misura si rinviene sia in siti cistercensi del territorio, sia in fortificazioni, e la sua diffusione è considerata come un segnale del ruolo svolto dai cistercensi nella regione. Dopo il terremoto del 2009 sono stati messi a punto sistemi di rilievo che hanno consentito di evidenziare le lesioni subite dalla struttura: C. RAFFAELLI, *Metodologie di rilievo integrato per lo studio del monastero benedettino di Bominaco*, in *Architettura eremitica. Sistemi progettuali e paesaggi culturali*, Atti del secondo convegno internazionale di studi (Vallombrosa, 24-25 settembre 2011), a cura di S. BERTOCCI e S. PARRINELLO, Firenze 2011, pp. 218-223; G. ANZANI, *Lo sviluppo delle superfici voltate dell'oratorio di San Pellegrino a Bominaco*, ivi, pp. 224-233.

⁷³ Un pezzo erratico affine a quelli riempiegati nelle colonne si vede ora a ridosso dell'attuale controfacciata dell'edificio.

⁷⁴ M. MORETTI, *Architettura medievale in Abruzzo (dal VI al XVI secolo)*, Roma [1972], p. 417, lo considerava «un adattamento settecentesco realizzato con materiale di spoglio».

⁷⁵ G. MIARELLI MARIANI, *Monumenti nel tempo. Per una storia del restauro in Abruzzo e nel Molise*, Roma 1979, p. 101, nota 13, e figg. 46-47.

⁷⁶ F. ACETO, *Santa Maria di Propezzano. L'architettura e la decorazione scultorea*, in *La valle del medio e basso Vomano...*, cit., pp. 353-400, in part. p. 371 e note corrispondenti.

⁷⁷ I. C. GAVINI, *Storia dell'architettura...*, cit., I, p. 398.

⁷⁸ Ho già precisato che lo stato cui versa anche questa cartella, così come quella relativa a Santa Maria (IM/86), impedisce di darne una corretta indicazione archivistica. Tutti i documenti citati nella parte di testo dedicata a San Pellegrino sono tratti da que-

sto faldone negli anni corrispondenti ai lavori effettuati, salvo diversa indicazione tra parentesi.

⁷⁹ Sulla frequente presenza nell'architettura medievale abruzzese di finestre di forma circolare: O. LEHMANN-BROCKHAUS, *Abruzzo und Molise...*, cit., pp. 119-122.

⁸⁰ I. C. GAVINI, *Storia dell'architettura...*, cit., I, pp. 395-400; P. FAVOLE, *Abruzzo e Molise...*, cit., pp. 58-61; M. MORETTI, *Architettura medioevale...*, cit., pp. 414-421.

⁸¹ «La chiesa di San Pellegrino appartiene dunque al gruppo di quelle costruzioni ad una nave sorte ad imitazione dell'abbaziale di Civitella Casanova, ma pur avendo assorbito l'uso della volta a botte sestiacuta, a differenza delle consorelle di Ocre e di Fossa, si vede spoglia di ogni altro elemento borgognone che dimostri l'intervento di monaci cistercensi»: I. C. GAVINI, *Storia dell'architettura...*, cit., I, p. 400. Sui cistercensi in Abruzzo: A. CLEMENTI, *Momenti di storia abbaziale negli Abruzzi*, in «Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria», XC (2000), pp. 5-66: pp. 50 ss.; sull'architettura dei loro monasteri: L. BARTOLINI SALIMBENI, *L'architettura religiosa nel Medioevo abruzzese: lineamenti storico-tipologici*, in *L'Abruzzo nel Medioevo*, a cura di U. RUSSO ed E. TIBONI, Chieti 2003, pp. 327-360; M. MASELLI CAMPAGNA, *Architettura cistercense in Abruzzo*, ivi, pp. 375-390; e soprattutto, per le analisi metrologiche e proporzionali, S. BRUSAPORCI, *Architetture cistercensi...*, cit. In generale sull'architettura cistercense, tra la ricca bibliografia, si vedano i contributi raccolti nel volume *Perspectives for an Architecture of Solitude. Essays on Cistercians, Art and Architecture in Honour of Peter Fergusson*, a cura di T. N. KINDER, Turnhout 2004 (Medieval Church Studies 11, Studia et Documenta 13).

⁸² P. F. PISTILLI, *L'architettura a Roma nella prima metà del Duecento (1198-1254)*, in *Roma nel Duecento: l'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, a cura di A. M. ROMANINI, Torino 1991, pp. 1-71, in part. p. 70.

⁸³ Archivio Diocesano dell'Aquila, Benefici, fald. 737, «Bominaco e Collepietro», fasc. 4/1, fol. 1.

⁸⁴ Per questa documentazione: *supra*, nota 78.

⁸⁵ Si vedano i documenti del 4 e del 10 luglio 1913 citati *supra*, nota 24.

⁸⁶ E. CARLI, *Affreschi benedettini del XIII secolo in Abruzzo*, in «Le Arti», I (1938-1939), pp. 442-463: p. 448, nota 14.

⁸⁷ É. BERTAUX, *Due tesori di pitture medievali. Santa Maria di Ronzano e San Pellegrino di Bominaco*, in «Rassegna abruzzese di storia ed arte», III (1899), pp. 107-129: p. 115; IDEM, *L'art dans l'Italie méridionale...*, p. 290, fig. 116.

⁸⁸ I. C. GAVINI, *Storia dell'architettura...*, cit., I, pp. 396-398, fig. 473 (pianta), fig. 474 (sezione della parete absidale), fig. 475 (foto interno). In verità la parete di fondo di cui parla Gavini, sia che si riferisse al prospetto della scala che alla parete d'ambito meridionale, conservava ancora, così come oggi, dei lacerti di decorazione pittorica.

⁸⁹ «Un nuovo altare, di forme semplicissime, fu ricostruito al centro del presbiterio, senza trascurare di riportare, in un vano praticato nella cavità di sostegno, sul fianco sinistro – come fu trovata nell'altare barocco – la pietra, a cui si è già accennato fin dall'inizio di queste note, recante l'iscrizione relativa alle spoglie mortali del santo venerato nella chiesa»: A. DE DOMINICIS in P. ALOISIO, *I restauri del complesso abbaziale...*, cit., Appendice I, p. 13.

⁹⁰ Archivio Diocesano dell'Aquila, Visite pastorali, fald. 1126. La sede episcopale aquilana fu vacante dalla morte di Benedetto Cervone nel 1788 all'elezione di Francesco Saverio Gualtieri nel 1792.

⁹¹ *Supra*, nota 89.

⁹² «Una tradizione locale, raccolta dalle bocche dei vecchi di Bominaco, afferma che un tempo (prima forse dei rimaneggiamenti ottocenteschi della chiesa) essa si trovava incastrata in un vano a fianco dell'altare, e che i fedeli solevano introdurre il capo entro il vano e appoggiare l'orecchio al foro per “sentire i battiti del cuore del santo”. Ho l'impressione che quest'uso costituisca una sopravvivenza delle pratiche di “incubazione” o “strofinamento” in antico assai diffuse negli Abruzzi»: E. CARLI, *Affreschi benedettini del XIII secolo...*, cit., p. 449, nota 16. Il procedimento di guarigione della testa per contatto è attestato in altri casi

europei, ad esempio nel cosiddetto «débredinoire» della chiesa abbaziale di Saint-Menoux in Auvergne, una tomba lapidea contenente sacre reliquie e uno spazio forato in cui i malati potevano infilare la testa: sulla chiesa si veda da ultimo X. BARRAL I ALTET, *Un pavement (clunistien?) du XII^e à Saint-Menoux (Allier)*, in *Ars auro gemmisque prior. Mélanges en hommage à Jean-Pierre Caillet*, Zagreb 2013 (International Research Centre for Late Antiquity and the Middle Ages, Dissertations et monographiæ, 6), pp. 215-222, con bibliografia precedente; sulla tomba, anche a confronto con altri esempi analoghi: IDEM, *La escenografía de la tumba. Lugares de la muerte en la iglesia medieval: ritos y atrevimientos*, in «Codex Aquilarensis», XXX (2014), pp. 11-36, in part. pp. 29-31, e fig. 19.

⁹³ «La transenna è posta fra le due paraste dell'ultima arcata, e la precede un altare moderno, sul quale è l'antica statua in legno di san Pellegrino, che una mano sacrilega ha imbrattata di colori ad olio. Nello spessore di questo altare, dal lato del Vangelo, è un incavo rettangolare di pochi centimetri; lì dentro, murata orizzontalmente, si vede una piccola lapide, la quale, in tre lati, porta scritto: CREDITE QUOD HIC EST CORPVS BEATI PELLEGRINI. La lapidetta ha nel centro un foro circolare, fiancheggiato da due angeli in piedi di rilievo schiacciato: certamente essa chiudeva il corpo del santo, che non si poté rinvenire in nessun luogo della chiesa»: P. PICCIRILLI, *L'Abruzzo monumentale...*, cit., p. 20.

⁹⁴ D. DI SANT'EUSANIO, *L'Abruzzo aquilano santo, o sia vite de' santi, beati ed altri servi insigni di Dio o nati o morti o presentemente riposanti col corpo nella provincia dell'Aquila nel Regno di Napoli, raccolte in due volumi da padre Domenico di Sant'Eusanio, lettore giubilato de' francescani osservanti [...]*, Aquila 1849 (i due volumi costituiscono un ampliamento del volume *Aquila Santa*, apparso nel 1846), pp. 471-473.

⁹⁵ La curiosità di verificare se un santo di nome Pellegrino fosse stato sepolto nella chiesa che a lui risulta dedicata in età moderna è documentata da una lettera del 30 aprile 1895, nella quale don Ferdinando Agrippa, parroco di Bominaco, informava monsignor Francesco Paolo Carrano, vescovo dell'Aquila, di essersi recato, come d'accordo, nella chiesa di San Pellegrino, insieme con padre Giuseppe Sidoni, arciprete di Caporciano, e con l'assessore comunale Domenico Sidoni. Lì giunti, «avendo praticato lo scavo dalla parte del *cornu evangelii*, ove era la leggenda *credite quod hic est corpus beati Pellegrini*, nulla si è trovato, però portato lo scavo istesso in posti vicini, si è rinvenuto a circa metri tre di distanza dall'altare vicino al muro un cadavere le cui ossa sembravano nello stato normale, ad eccezione del capo, infranto in parte inavvertitamente dai colpi dei manovali». Alla richiesta del parroco, incerto sul da farsi, l'arcivescovo rispondeva il 2 maggio, dicendo che «non essendovi alcun segno certo per identificare le ossa ritrovate con quelle di san Pellegrino, conviene rimettere le cose nello stato in cui si trovavano. Così il culto di san Pellegrino non verrà a mancare e i fedeli non corrono pericolo di una falsa venerazione»: Archivio Diocesano dell'Aquila, Benefici, fald. 737, «Bominaco e Collepietro», fasc. 4/1, per entrambi i documenti.

⁹⁶ Archivio Diocesano dell'Aquila, Visite pastorali, fald. 1163. La più antica visita pastorale a Bominaco che sono riuscita a trovare risale solo al 20 luglio 1636 (in questo stesso faldone 1163), ma il visitatore, monsignor Priore di Spoleto, delegato dal Cardinale Barberini, non fa alcuna parola di una chiesa di San Pellegrino e parla solo della chiesa parrocchiale. Quella del 1642 è inoltre la prima visita che menziona San Pellegrino e il suo altare. Da una visita pastorale dell'aprile 1704 (voluta dell'abate commendatario Tommaso Ruffo, e rilegata nello stesso faldone) si desume che all'altare era collegata una rettoria, il cui rettore era tenuto a celebrare una volta alla settimana.

⁹⁷ Su Ruffo si veda *supra*, Capitolo II, nota 82.

⁹⁸ Archivio Diocesano dell'Aquila, Benefici, fald. 737, «Bominaco e Collepietro», fasc. 3/2a, ff. 6v-7r.

⁹⁹ *Supra*, Capitolo II, nota 8.

¹⁰⁰ A. L. ANTINORI, *Dizionario storico-topografico...*, cit., volume XXVII, tomo 1, fol. 24.

¹⁰¹ C. TROPEA, *Il tabernacolo e la scultura lignea restaurati*, in *Bominaco. L'Oratorio affresco e la scarsella di San Pellegrino*, a cura di L. ARBACE, Pescara 2012, pp. 84-89. In occasione del restauro terminato nel maggio 2007, sono state trovate otto monete tra la base e i laterali

della cassa: E. SONNINO, *Il restauro di una singolare scultura lignea e storia di un inaspettato ritrovamento*, ivi, pp. 66-77; sulle monete, quattro aquilane battute tra fine Trecento e inizio Quattrocento, e tre romane: L. TULIPANI, *Una nuova acquisizione del Medagliere del Museo Nazionale d'Abruzzo: la "scarsella" del santo Pellegrino*, ivi, pp. 78-83. La custodia di legno in cui si è conservata la statua è un assemblaggio medievale, ma le decorazioni dei pannelli sono più tarde, anche di molto, come nel caso dei motivi decorativi del retro, che sembrano già tardo-seicenteschi e primo-settecenteschi, contemporanei quindi alla nuova sistemazione che qui si propone. La scultura oggi si trova esposta nel Museo di Arte Sacra della Marsica, nel Castello Piccolomini a Celano, che dalla fine del 2009 accoglie opere provenienti dal Museo Nazionale d'Abruzzo dell'Aquila.

¹⁰² Sulla statua si vede anche la schedi di L. ARBACE, *Madonna con il Bambino*, in *Antiche Madonne d'Abruzzo. Dipinti e sculture lignee medievali dal Castello dell'Aquila*, a cura di L. ARBACE, Torino 2010, pp. 94-95.

¹⁰³ Questo e molti altri casi, nei quali non di rado la statua era sormontata da un baldacchino analogo a quello che nella foto di Gavini si vede solennizzare l'immagine di san Pellegrino, sono stati studiati da S. D'OVIDIO, *Scultura lignea del Medioevo a Napoli e in Campania*, Napoli 2013. In precedenza si veda già M. BACCI, *Pro remedio animæ. Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII-XIV)*, Pisa 2000; IDEM, *Le sculture lignee nel folklore religioso: alcune considerazioni*, in *Scultura lignea: Lucca 1200-1425*, catalogo della mostra (Lucca, 16 settembre 1995 – 30 settembre 1996), a cura di C. BARACCHINI, Firenze 1995, pp. 31-41.

¹⁰⁴ A. DE DOMINICIS in P. ALOISIO, *I restauri del complesso abbaziale...*, cit., Appendice I, p. 13. Quanto al gradino che oggi segna la posizione dei plutei, si deve tener conto che tutta la pavimentazione fu rifatta nel corso degli stessi restauri, come abbiamo visto più sopra, e come lo stesso De Dominicis documenta: «Gli altri lavori riguardano la demolizione di un brutto pavimento di mattonelle di cemento, dovuto ad un precedente restauro, e la sua ricostruzione con pietra da taglio, la sostituzione di tutti gli embrici di copertura, previa impermeabilizzazione del loro piano d'appoggio, cioè le superfici di estradosso delle volte e dei rinfianchi, il ripristino, dove questo si mostrava necessario, delle sigillature di calce sulle scabre pareti esterne delle murature ed, infine, il riordinamento del tetto di legno e della pavimentazione del portichetto dinanzi all'ingresso principale»: ivi, p. 14.

¹⁰⁵ E. CARLI, *Affreschi benedettini del XIII secolo...*, cit., p. 448, nota 14.

¹⁰⁶ A. L. ANTINORI, *Dizionario storico-topografico...*, XXVII, 1, cit., fol. 24. Dopo le annotazioni di Antinori, le epigrafi furono pubblicate a stampa per primo da V. BINDI, *Monumenti storici...*, cit., p. 838, che sembra essersi servito del manoscritto di Antinori senza visitare il sito di persona («nel 1264 [sic] l'abate Teodino, oltre alla sua chiesa, ebbe cura anche di quella di San Pellegrino, che egli fece restaurare ed abbellire») e senza dare indicazioni sulla collocazione delle iscrizioni («† K. DOMVS A REGE CARVLO FUIT EDIFICATA/ A DO P. ABATEM TEODINVM AT RENOVA/ T/ A/»; «CVRREBANT ANNI DNI TUNC MILLE CC/ ET SEXAGINTA TRES LECTOR DICITO TE ...»). Qualche anno dopo, nel 1899, nel parlare per la prima volta dell'architettura della chiesa di San Pellegrino, Pietro Piccirilli scriveva che sarebbe stata fondata da Carlo I d'Angiò, nel 1263, e a supporto di questa sua ipotesi menzionava le iscrizioni sulle plutei, che così trascriveva: «K. (?) DOMVS A REGE CARVLO FVIT EDIFICATA AD Q>P. ABATEM TEODINVM STA. T. RENOVA T A. III. [...] CVRREBANT ANNI DOMINI TVNC MILLECC ET SEXAGINTA TRES LECTOR DICITO GE NTI»: P. PICCIRILLI, *L'Abruzzo monumentale...*, cit., p. 19. Le medesime iscrizioni furono poi riportate da Émile Bertaux in questo modo: «Anno M. Bis: C. SEXDECIES TERNIS HEC A REGE CAROLO FVNDATA AB ABBATE TEODINO»; «Hec DOMVS A REGE CARVLO FVIT EDIFICATA ADQUE PER ABATEM TEODINVM STAT RENOVATA – CVRREBANT ANNI DNI TVNC MILLE CC. ET SEXAGINTA TRES.LECTORES DICITOTE». Bertaux, in disaccordo con Piccirilli, riteneva che il re di nome Carlo menzionato nella prima parte dell'iscrizione era da identificarsi con Carlo il Calvo, nel momento in cui gli Abruzzi facevano parte del Regno germanico d'Italia, e non con Carlo I d'Angiò, perché il 1263 era tre anni prima dell'entrata di questo re negli Abruzzi; l'abate Teodino, del vicino monastero benedettino

[sic], avrebbe fatto ricostruire la chiesa: É. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale...*, p. 290, note 1-3. Anche G. CELIDONIO, *La diocesi di Valva...*, cit., III, 1911, p. 171, riprese quanto scritto da Bindi e da Piccirilli, proponendo come unica variante di interpretare la Q come relativo riferito a un sottinteso «curam». Nel 1939 Enzo Carli pubblicava ancora una volta le epigrafi, in una nota all'inizio del suo articolo sulle pitture di San Pellegrino, precisando che erano state già rese note da Piccirilli e Bertaux: «H(ec) DOMUS A REGE CARULO FUIT EDIFICATA ADQ(ue) P(er) ABBATEM TEODINUM STAT RENOVATA – CURREBANT ANNI DNI TUNC MILLE.CC.ET SEXAGINTA TRES. LECTO(res) DICITOTE». Nel *postscriptum* dell'articolo, Carli forniva una nuova trascrizione corretta rispetto a quella che diceva di aver tratto da Bertaux: «† H. DOMUS A REGE CARULO FUIT EDIFICATA ADQ. P ABBATEM TEODINUM STAT RENOVATA – CURREBA.... NNI DNI TUC MILLE CC ET SEXAGINTA TRES LECTO.... DICTO GENT....». In questa seconda versione Carli riproduceva la P tra ADQ. e la parola ABBATEM in un carattere molto più grande del resto del testo, metteva in trattino sulla N di DNI e sulla U di TUC, e aggiungeva le lettere GENT che fino a quel momento soltanto Piccirilli aveva menzionato: E. CARLI, *Affreschi benedettini del XIII secolo...*, cit., p. 448, nota 13, e p. 463.

¹⁰⁷ Bindi, pur non chiarendone la posizione, così l'aveva riportata: «† A. M. BIS: C. SEXDECIES TERNIS .../ HEC A REGE CAROLO FVNDATA AB AB.../ TEODINO»; Piccirilli aveva visto il medesimo testo («A M. BIS: C. SEXDECIES TERNIS HEC A REGE CAROLO FVNDATA AB ABBATE TEODINO») «sotto la finestra a ruota della porta occidentale, che fronteggia il fianco della chiesa di Santa Maria»; Bertaux, invece, «au-dessus de la porte du chevet» («Anno M. BIS: C. SEXDECIES TERNIS HEC A REGE CAROLO FVNDATA AB ABBATE TEODINO»). Questa terza iscrizione fu vista anche da Ignazio Carlo Gavini, su «una pietra che architrava il piccolo ingresso»: I. C. GAVINI, *Storia dell'architettura...*, cit., I, p. 398. Questi autori erano stati piuttosto veloci nel riportare la collocazione della piccola lastra incisa, forse influenzandosi l'uno con l'altro, perché anche dalle foto pubblicate a inizio Novecento si arguisce che la lastra si trovava già dove la vediamo oggi, e che quindi non era posta al di sopra della porta meridionale, ma al di sopra del rosocino che si apre sulla parete.

¹⁰⁸ Archivio Diocesano dell'Aquila, Visite pastorali, 1163.

¹⁰⁹ Su questa pergola: G. CURZI, *Ipotesi sull'origine cassinese di alcune botteghe romaniche di intagliatori in legno*, in *Cantieri e maestranze...*, cit., pp. 157-186, e più in generale IDEM, *Arredi lignei medievali. L'Abruzzo e l'Italia centro-meridionale, secoli XI-XIII*, Cinisello Balsamo 2007 (Biblioteca d'arte, 13).

¹¹⁰ Sul quale si veda F. GANDOLFO, *Scultura medievale in Abruzzo...*, cit., p. 144, fig. 222.

¹¹¹ G. CURATOLA, *Il «Vishap» di Agbt'amar: nota sulla diffusione occidentale di un motivo iconografico*, in «Oriente Moderno», LVIII (1978), pp. 285-302, in part. p. 296 per il mostro di Bominaco. Più in generale, su questo motivo iconografico e il suo impiego negli arredi liturgici, si veda da ultimo E. SCIROCCO, *Jonah, the Whale and the Ambo. The Image and Liturgy in Medieval Campania*, in *The Antique Memory and the Middle Ages*, a cura di I. FOLETTI e Z. FRANTOVÁ, Roma 2015 (Studia Artium Mediaevalium Brunensia, 2), pp. 87-123, in part. pp. 99-100 e nota 40.

¹¹² F. GANDOLFO, *Scultura medievale in Abruzzo...*, cit., pp. 57-59, fig. 107. Per il riconoscimento di queste somiglianze: ivi, pp. 199-202; per le immagini dei confronti: ivi, fig. 279 (San Giovanni ad Insulam), fig. 107 (Rosciolo), fig. 345 (Museo Diocesano di Penne).

¹¹³ Ivi, pp. 171-173, fig. 274. Analogie sono state individuate anche con il frammento di pluteo conservato nel Museo Diocesano di Penne, proveniente dalla cattedrale di San Massimo (fig. 117), datato alla seconda metà del Duecento sulla base del confronto con Bominaco e la sua datazione tradizionale al 1263: ivi, p. 199, fig. 345.

¹¹⁴ Ivi, pp. 198-199, figg. 342-344. Già I. C. GAVINI, *Storia dell'architettura...*, cit., I, p. 396, aveva collegato i plutei di Bominaco a quelli di Magliano dei Marsi. Il confronto era poi stato ripreso da E. CARLI, *Affreschi benedettini del XIII secolo...*, cit., p. 448, nota 14, che le diceva provenienti dall'ex presbiterio della chiesa. Dedica qualche parola ai plutei anche T. CREISSEN, *Les clôtures de cheeur...*, cit., p. 172, che li inserisce nella tipologia del cancello basso di tipo paleocristiano costituito da un assemblaggio di pilastri e placche, attestato nel

Meridione nella sua collocazione originaria soltanto nella chiesa di San Menna a Sant'Agata de' Goti, dove sono poste a chiusura dell'abside rialzata e tra due colonne al centro della navata maggiore. Su questo allestimento si veda, da ultimo, M. GIANANDREA, *L'arredo liturgico di San Menna a Sant'Agata de' Goti. Perduto, ricostruzioni e sopravvivenze*, in *La chiesa di San Menna a Sant'Agata de' Goti*, Atti del convegno di studi (Sant'Agata de' Goti, 9 giugno 2010), a cura di F. IANNOTTA, Salerno 2014, pp. 161-174.

¹¹⁵ Per giustificare quest'arcaismo si è riconosciuto nel pilastro del pluteo destro «un occhio di riguardo per le opere di un tempo precedente: chi ha realizzato la cornice verticale [del pluteo con il grifone], dai fiori sapientemente ravvivati dalla cromia rossa, ha guardato alle cornici del pulpito realizzato nel 1180 per la vicina chiesa di Santa Maria»: F. GANDOLFO, *Scultura medievale in Abruzzo...*, cit., p. 200.

¹¹⁶ Avevo già segnalato l'incongruenza tra la datazione tradizionale al 1263 e lo stile di questo decoro in V. LUCHERINI, *Modello antico, copia romanica...*, cit., p. 420, nota 10.

¹¹⁷ Sta per «atque», con un'alternanza della d alla t che si può riscontrare anche nel documento di Ugo di Gerberto: *supra*, Capitolo II, nota 6.

¹¹⁸ Il ritmo di questa prima parte del testo sembra modellato sull'iscrizione che si dispiega sul portale della chiesa di San Pietro *ad Oratorium* a Capestrano, databile entro la fine dell'XI secolo: «A rege Desiderio fundata, milleno centeno renovata». Sul monastero: R. MANCINI, *San Pietro ad Oratorium in quel di Capestrano. Storia di un monumento e cronaca del suo restauro*, L'Aquila 2001.

¹¹⁹ Il *ductus* della «I» con cui termina questa parola, che si svolge come una «J», fa pensare a una forma di abbreviazione, che potrebbe anche alludere al plurale «gentibus».

¹²⁰ L. GATTO, «*Bominaco gemendo germinal*»..., cit., pp. 262-263 e note corrispondenti. Per il testo del documento: L. A. MURATORI, *Antiquitates...*, cit., coll. 939-940.

¹²¹ Non ostano a questa datazione, che propongo sulla base degli elementi testuali e archeologici fin qui discussi, alcuni dati paleografici, come la proporzione delle maiuscole gotiche fra le capitali, la forma delle E, G, M, A e R, o il modello molto stretto nelle lettere. Ringrazio Vincent Debais per i proficui scambi epistolari su questo tema.

¹²² Sulle relazioni tra architettura e liturgia la bibliografia è ormai molto vasta. Si vedano almeno E. C. PARKER, *Architecture as a Liturgical Setting...*, cit.; N. REVEYRON, *Architecture et liturgie et organisation de l'espace ecclésiast. Essai sur la notion d'espace dans l'architecture religieuse du Moyen Âge*, in «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa», XXXIV (2003), pp. 161-175; E. PALAZZO, *Art and Liturgy in the Middle Ages: Survey of Research (1980-2003) and Some Reflections on Method*, in «The Journal of English and German Philology», CV (2006), pp. 170-184; *Espace ecclésiast et liturgie au Moyen Âge*, a cura di A. BAUD, Lyon 2010 (Travaux de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 53); *Lieux sacrés et espace ecclésiast (IX^e-XV^e siècle)*, Toulouse 2011 (Cahiers de Fanjeaux, 46).

¹²³ S. DE BLAAUW, *Innovazioni nello spazio di culto fra basso Medioevo e Cinquecento: la perdita dell'orientamento liturgico e la liberazione della navata*, in *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal IV al XVI secolo*, Atti delle giornate di studio (27-28 marzo 2003), a cura di J. STABENOW, Venezia 2006, pp. 25-51.

¹²⁴ Un problema analogo, fatte le dovute differenze, è stato affrontato da A. HARTMANN-VIRNICH, *L'inscription de la fondazione de l'abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard: réflexions sur un problème archéologique*, in *Le plaisir de l'art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l'œuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, Paris 2012, pp. 140-148.

CAPITOLO IV

Il programma pittorico di San Pellegrino

I muri e le volte di San Pellegrino sono pressoché interamente ricoperti di dipinti eseguiti con la tecnica delle pontate, con l'intonaco gettato su ampie superfici orizzontali, dall'alto verso il basso delle pareti di ciascuna campata, come si può vedere bene anche con l'ausilio di una luce radente. Le pitture presentano un discreto stato di leggibilità, agevolato dai recenti restauri, e sebbene le pareti ovest e sud abbiano sofferto molto dei danni causati dalle infiltrazioni d'acqua più volte lamentate fin dal secondo Ottocento, chi entra ha l'impressione di trovarsi in un ambiente dove tutto si è preservato nello stadio originale. Per quanto l'Europa possa vantare architetture medievali con interni ancora splendidamente dipinti, San Pellegrino costituisce uno degli esempi di maggiore suggestione, come se il lungo isolamento che l'ha interessata nei secoli dell'età moderna – si pensi soltanto con quale emozione Émile Bertaux parlava della scoperta di questo sito conservato quasi intatto – consentisse ora di poter godere di una situazione bloccata nel tempo. Quel che più sorprende, dal punto di vista storico-artistico, non sono tanto le parti figurative del programma pittorico, quanto quelle ornamentali, che coprono ogni centimetro dell'architettura. Ripercorrendo gli interventi di restauro, studiando i contenuti iconografici delle pitture, e proponendo una campionatura dei motivi decorativi, emerge la coerenza e l'originalità di un programma concepito in origine per rivestire un'aula di piccole dimensioni fulcro delle attività monastiche.

1. Le pitture e gli interventi di restauro

Dalla consultazione dei documenti conservati nel faldone IM/87 («Bominaco, Caporciano, Oratorio di San Pellegrino») dell'Archivio Storico della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo, si desume

che il problema del degrado delle pitture era ben presente agli occhi di chi all'inizio del Novecento fu preposto alla tutela di questo territorio. Già nel corso del 1911 la Soprintendenza ai Monumenti delle Province di Roma e dell'Aquila chiedeva un preventivo per il consolidamento e il nettamento delle pitture di entrambe le chiese di Bominaco. Il 24 novembre 1911, Domenico Brizzi, restauratore assiate noto alla storiografia per i lavori alla cripta della Cattedrale di Anagni¹, redigeva proprio a Bominaco, dopo un sopralluogo, una perizia (se ne conservano nel faldone citato sia una bozza che la copia definitiva)², nella quale calcolava la quantità di superficie su cui doveva agire: in San Pellegrino, la volta, lunga m 18,20 e alta m 1,90 (mq 191,08), molto danneggiata; la parete d'ingresso, mq 28,74; la parete destra, mq 69,20; la parete sinistra, mq 70,17; la parete dietro all'altare, mq 19,64. A queste si aggiungevano le pitture della chiesa di Santa Maria: nella navata destra, mq 4; nella navata sinistra, mq 4,76; nell'abside centrale, mq 4,32, coperti in parte di calce; nell'abside sinistra, mq 4,80, per un totale complessivo di mq 372,71 di pitture, delle quali mq 27,70 da consolidare. Nel conteggiare poi quanto il lavoro sarebbe costato, oltre alle spese di viaggio Assisi-Bominaco in carrozza, Brizzi stilava un piccolo elenco degli interventi che pensava di attuare, con i relativi prezzi:

«1. Per la stuccatura della moltissime scrostature e buchi, e di parecchie fenditure, per la tinta neutra alle stuccature, per finire di levare il bianco di calce, per il nettamento di tutti gli affreschi e della muffosità biancastra che in qualche parte copre il colore, per la tempera o per il lume che occorre quando il palco toglie la luce alla volta, ecc., il tutto compreso l'occorrente: L. 9,90 al mq per i suddetti mq 372,71. 2. Per il consolidamento dell'intonaco gonfio e sollevato adottando il sistema che occorre, o di ignezioni [*sic*] o di grappe di ottone o di grappe cieche fissate al muro su fori trapanati e scampanati: L. 48 al mq per i suddetti mq 97,70».

La perizia non ebbe però alcun esito, malgrado i solleciti che nei successivi decenni vennero da più parti. Soltanto il 25 giugno 1937, grazie al finanziamento del Ministero dell'Educazione Nazionale (approvato con la comunicazione ministeriale n. 1458 dell'8 marzo 1937), i restauri delle pitture furono affidati dalla Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna degli Abruzzi e del Molise al restauratore Luigi Rusmini di Milano, che si impegnò a completarli entro il 31 ottobre di quello stesso anno. Rusmini avrebbe dovuto staccare le pitture posteriori a quelle medievali, per collocarle su telai forniti dalla stessa Soprintendenza, e provvedere al conso-

lidamento, la pulitura, la stuccatura, la rasatura e il restauro pittorico di tutta la decorazione, compreso il rifacimento dell'intonaco con apposito colore neutro in quelle parti dove la decorazione era caduta. Il termine di consegna era inteso come prorogabile nel contratto, ma Rusmini terminò il lavoro all'inizio del 1938, secondo quanto si evince da una nota che Enzo Carli appose al suo articolo del 1939 sulle pitture di Bominaco, dalla quale si possono trarre informazioni sulla natura degli interventi e sui materiali usati, che non emergono dai documenti d'archivio:

«I restauri [...] ebbero termine ai primi del 1938-XVI: essi riguardarono quasi esclusivamente le pitture, che furono ripulite ed in massima parte consolidate con iniezioni di mastice di caseina. Le parti cadute, ove se ne mostrò l'opportunità, vennero riprese con tenui velature di colore locale: là dove l'uniforme proseguirsi della decorazione geometrica a fasce s'era interrotto a causa della caduta di falde d'intonaco, si provvide ad accennare sommariamente l'andamento dei motivi, creando delle macchie di colore distinguibili, ma tali da non turbare più l'unità tonale dell'ambiente. Furono anche distaccate e fissate su telai mobili alcune pitture votive sovrapposte agli affreschi in epoche posteriori: in tal modo risultarono completati alcuni quadri e soprattutto lo zoccolo primitivo della chiesa, decorato con un ricorso di stoffa dipinta a drappaggi simmetrici. Le muraglie esterne furono ristuccate»³.

E così descrisse quei lavori, alcuni decenni dopo, l'ingegnere Antonio De Dominicis, che fu presente sul cantiere in quegli stessi anni:

«I restauri degli affreschi, che seguirono quelli delle strutture murarie, neppure si presentarono con eccessiva difficoltà. Lo stato di conservazione dei dipinti pervenuti poteva considerarsi generalmente buono e, salvo qualche caso di accurato intervento per il consolidamento degli intonaci con iniezioni di calce e di caseina, non occorsero particolari operazioni all'infuori di quelle relative alla pulitura. Furono rigorosamente evitati ripristini e ridipinture. Dove si mostrò la necessità di integrare in qualche modo alcune parti completamente perdute, per non creare discontinuità che avrebbe turbata e guastata l'armonia cromatica dell'insieme, vennero eseguite discrete campiture con tenui velature di colore locale. Così pure, dove le decorazioni geometriche, lineari o a fasce di ornati, si presentavano interrotte per la caduta dell'intonaco, si provvide al ripristino delle superfici, accennando sommariamente all'andamento dei motivi decorativi, in modo che l'integrazione risultasse evidentemente distinta. Alcuni dipinti votivi quattrocenteschi e cinquecenteschi (in tutto dieci), di dubbio interesse artistico, sovrapposti alle pitture del Duecento, vennero distaccati e fissati sopra telai mobili, per recuperare l'integrità di alcune raffigurazioni e, soprattutto, la continuità del caratteristico zoccolo delle pareti, decorato da un festone di stoffa dipinto a drappaggi»⁴.

Il 23 giugno 1941 il restauratore Italo Dal Mas⁵ di Siena dichiarava di aver ricevuto, dalla Regia Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie dell'Aquila, come risulta dal documento conservato nel citato faldone 1M/87, 925 lire in conto della fattura di 1800 lire per i lavori di restauro alle chiese di Santa Maria e San Pellegrino, nello specifico: «I. identificazione e restauro pittorico del secondo semestre del calendario; II. restauro del gruppo di profeti sopra detto calendario; III. identificazione e restauro pittorico di alcune scene della seconda campata; IV. sistemazione di 6 affreschi staccati; V. restauro di mq 12 nella chiesa di Santa Maria Assunta». Questo significa che, dopo la conclusione dei lavori di Rusmini, probabilmente arruolato nel 1939 e mandato in Albania, dalla quale non fece ritorno⁶, restavano ancora delle parti da restaurare.

Cinquant'anni dopo, nel 1989, ha avuto inizio una grande campagna di restauro, attuata con criteri moderni da Pietro Della Nave, fino al 2003, come documentano le relazioni conservate nell'Archivio Corrente della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo⁷. La relazione redatta il 20 giugno 1989, a séguito dei primi interventi eseguiti sulle pitture della parete sinistra e della parete di fondo della quarta campata contando dall'ingresso attuale, pur non potendo dettagliare la natura delle operazioni degli anni Trenta in mancanza di una documentazione diretta, ne constatava gli effetti, supponendo, in particolare, che i restauratori della prima metà del Novecento avessero colmato le lacune con gesso, cioè solfato di calcio, ma questo a causa dell'umidità dell'ambiente «si [era] solubilizzato a riprese, migrando all'interno dell'intonaco originale e determinandone la de-coesione se non addirittura il vistoso distacco dal supporto sottostante»⁸.

Le analisi diagnostiche eseguite dai chimici dell'Università dell'Aquila durante lo scorso decennio hanno messo in luce altri elementi degni di nota, già osservati durante l'ultima campagna di restauro. Innanzitutto una sostanziale mancanza di planarità nella struttura muraria delle volte, in alcuni punti molto deformata, anche se non è stato possibile determinare se questa situazione fosse contestuale alla costruzione o fosse piuttosto il risultato di assestamenti e interventi posteriori, tra i quali va ricordata la messa in opera, alla fine degli anni Settanta, di un massetto cementizio sull'estradosso delle volte al fine di poggiarvi un nuovo tetto. Per quanto riguarda invece la struttura degli strati preparatori delle pitture, l'arriccio ancora visibile in alcune zone (dello spessore di mm 5 circa) si è rivelato costituito «da una malta aerea di modesta fattura, poiché povera di legante e con aggregato calcareo male assortito granu-

lometricamente». Si è inoltre ipotizzato che la carenza di coesione tra i diversi strati, e anche dell'intonachino (dello spessore di mm 2 circa), più che alle tecniche esecutive sia da attribuirsi a fenomeni di degrado dovuti in particolar modo alle infiltrazioni di acqua, soprattutto a quelle derivanti dall'usura delle malte del paramento murario esterno e dalla risalita capillare, causata non solo dal deflusso delle acque piovane (a ragione della forte pendenza del terreno rispetto al pianoro su cui sorge l'altra chiesa), ma anche dall'accumulo di neve nei mesi invernali, quando le temperature scendono sottozero⁹.

Oltre all'uso di una malta «molto porosa e di modesta coesione» per l'arriccio, analisi chimiche hanno evidenziato la presenza di intrusioni di lateriti locali, «impropriamente introdotte nella calce in fase di spegnimento o unitamente all'aggregato». La gettata di grandi pontate d'intonaco ha provocato inoltre un fenomeno ben noto nella pittura medievale pre-giottesca, vale a dire che, essendo state molte parti della decorazione realizzate quando l'intonaco non era più fresco, ne è derivata una mancata coesione della pellicola pittorica con gli strati preparatori¹⁰.

Le analisi chimiche hanno dimostrato che molti degli attuali problemi conservativi sono conseguenza dei restauri degli anni Trenta, soprattutto per l'uso di un fissativo prodotto con colla animale, e delle sue reazioni alle infiltrazioni di acqua e all'alto tasso di umidità interna dell'edificio. Prima della rimozione, il fissativo «risultava annerito, cretato e distaccato, tendeva a degradare il film pittorico, che rimaneva adeso al fissativo distaccandosi e cretandosi a sua volta». Due aspetti di questo componente hanno prodotto effetti negativi sulle pitture: «la sua contrazione, che ha generato sollecitazioni al film pittorico, e la sua impermeabilità al vapore, che ha impedito all'acqua proveniente dalla muratura esterna di migrare attraverso la superficie interna»¹¹. Durante i restauri degli anni Trenta, per stuccare e reintegrare alcune lacune, fu probabilmente impiegata la malta a base di gesso rinvenuta nelle indagini diagnostiche accanto a un'altra tipologia basata su leganti cementizi e forse posteriore¹².

Il restauro di fine Novecento è stato molto utile sia ai fini della conservazione delle pitture superstiti, sia perché ha consentito di meglio comprendere come le pitture fossero state realizzate in origine e come gli interventi di inizio Novecento avessero inciso sulle loro condizioni attuali. I restauri inoltre hanno confermato che la decorazione murale duecentesca è stata eseguita in un'unica campagna.

2. I temi iconografici e la loro distribuzione

Gli studi più recenti sull'iconografia medievale hanno di molto modificato il quadro critico tradizionale sulla pittura europea. Un elemento non attestato in alcun altro luogo se non nel ciclo pittorico in esame non può più ormai esser ritenuto una singolarità o addirittura un'anomalia, né può esser imputato a cause come la presunta natura periferica del territorio in cui sorge il sito e il provincialismo delle maestranze che vi operarono, o come l'ipotetico arrivo di artisti nordici, transalpini o lombardi, che nel loro perenne girovagare per l'Europa avrebbero portato dall'esterno un bagaglio di particolari iconografici sconosciuti ai pittori locali. La quantità di varianti che le iconografie medievali mettono in scena sollecita poi a lasciare da parte quella ricerca delle origini prime di un dato tema che tanto ha occupato gli studi del secolo scorso.

Si eviterà quindi in queste pagine di chiedersi chi per primo abbia usato le iconografie esposte sulle pareti di San Pellegrino. In ugual misura ci si terrà lontani da letture simboliche delle immagini e delle loro componenti, perché se è vero che ogni figurazione medievale può prestarsi di per sé, per sua natura, a un'interpretazione simbolica, è pur vero che nella rappresentazione dei testi sacri gli artisti usarono spesso espedienti scenici che erano frutto di prassi di bottega, e di repertori codificati ma suscettibili di trasformazioni, cancellazioni e nuove immissioni, più che di una coscienza sempre vigile dei loro eventuali valori simbolici. L'iconografia messa in scena in San Pellegrino si configura in generale come l'effetto di un processo di definizione del programma pittorico non dissimile da centinaia di altri casi europei di decorazione di ambienti monastici o destinati alla celebrazione del culto¹³. Vi si distinguono infatti temi evangelici, molti profeti, e inserimenti dovuti alla titolazione del monastero a San Pellegrino e alle funzioni del sito, delle quali si tratterà nel prossimo capitolo.

Sull'attuale controfacciata, nella prima e nella seconda campata – contando le campate a partire dall'ingresso settentrionale ora in uso –, sono raffigurate storie dell'infanzia e della passione di Gesù¹⁴. Le storie dell'infanzia si svolgono a partire dal registro superiore della parete sinistra della prima campata (fig. 58), dove in un'unica scena sono associati l'annuncio a Maria della sua futura maternità (fig. 59) e la visita a santa Elisabetta (le figure sono accompagnate da *tituli*: Maria è «MR», Elisabetta è «HELISAB»)¹⁵; continuano poi sullo stesso registro nella seconda campata (fig. 73) con i due riquadri, separati da una cornice

geometrica, includenti la nascita di Gesù (fig. 74) e l'annuncio della buona novella ai pastori (fig. 75) da parte di un angelo che plana dall'alto, recante un cartiglio sul quale c'è scritto «GLORIA IN EXCELSIS DEO». Dopo l'*exploit* paesaggistico e animalistico di questi due episodi, il racconto prosegue sulla parete destra della medesima campata (fig. 80), dove la grande fascia centrale della parte inferiore della volta risulta divisa in due da una colonnina tortile (in realtà si tratta di una colonnina di colore rosso sulla quale si avvolge a spirale un tessuto di colore chiaro), che separa la presentazione di Gesù al tempio dall'arrivo dei re magi (fig. 81). A sinistra, Gesù è tenuto in piedi sull'altare da Maria e da Simeone, mentre all'evento assistono la profetessa Anna e Giuseppe, in piedi ai lati della scena principale, il tutto inquadrato da un baldacchino con il frontale a timpano¹⁶; a destra, i magi appaiono guidati dalla stella cometa e si presentano davanti a Erode, seduto in un'edicola. La narrazione evangelica si sviluppa nella stessa fascia della prima campata (fig. 64) con i re magi (questa volta indicati come «GASPAR», «BALDASAR» e «MELCHIOR») nell'atto di porgere i doni al Bambino seduto nel grembo di Maria assisa su un alto trono con accanto Giuseppe («IOSEP»), e termina con l'episodio di Erode (la cui figura è resa diversamente da quella dell'altro Erode) che ordina ai soldati la strage degli innocenti (fig. 65). Il massacro vero e proprio dei bambini è rappresentato sul lato destro della parete d'ambito settentrionale, alla stessa altezza del registro superiore delle prime due campate (fig. 68).

Le storie della passione di Gesù hanno inizio sui due registri inferiori a destra dell'attuale porta di accesso (fig. 68), con l'arrivo di Gesù a Gerusalemme, in una curiosa sovrapposizione di piani spaziali, e il lavacro dei piedi di Pietro da parte di Gesù alla presenza di altri cinque apostoli (fig. 72); continuano sulla parete sinistra della prima campata con l'ultima cena di Gesù e dei dodici apostoli (fig. 60) nel secondo registro della volta, alla quale fanno séguito, al di sotto della cornice di scarico, le scene relative al tradimento di Giuda (fig. 61) e alla cattura di Gesù¹⁷. Sulla parete destra della stessa campata vi sono gli ultimi tre episodi di questa sequenza (fig. 66): a sinistra, la flagellazione di Gesù da parte di due uomini, uno dei quali porta un vestito a righe alternate (nessuno dei due è connotato come soldato, al contrario di quanto si osserva nelle figure che porteranno a compimento l'ordine di Erode di uccidere gli innocenti di Palestina); al centro, Gesù nell'atto di esser tirato giù dalla croce da Giuseppe d'Arimatea¹⁸, mentre la Maddalena lo sorregge alle spalle, Maria e san Giovanni Evangelista gli tengono

ciascuno una mano; a destra, la deposizione di Gesù nel sepolcro, con la Maddalena, Maria e san Giovanni rappresentati quasi con i medesimi gesti dell'immagine precedente, e un angelo che sembra in piedi sulla tomba, ma che in realtà è seduto su un invisibile appoggio, come se fosse stato usato il modello di una figura seduta e poi lo si fosse adeguato alla composizione. L'ultima scena del ciclo cristologico, l'apparizione di Cristo sulla via di Emmaus (fig. 92), si trova nella terza campata, con accanto un san Martino in atto di donare il suo mantello a un povero¹⁹.

Sulla parete sinistra, per tutta la larghezza della prima campata, sotto al registro con la cattura di Gesù, sono dipinte immagini relative alla punizione dei peccati²⁰, dai tormenti inflitti (fig. 63) da mostri/demoni ai dannati²¹, tra cui una donna attaccata dai serpenti, simbolo della lussuria²², fino al momento della morte dell'uomo ricco (indicato come «DIVES»). A questa rappresentazione infernale si contrappongono (fig. 66), sulla parete di fronte, un san Pietro con le chiavi del Paradiso a sinistra, un san Michele pesatore di anime²³, recante un disco ornato di una croce a destra²⁴, e al centro i tre patriarchi, Abramo, Isacco e Giacobbe, con le anime dei beati²⁵: il primo, il cui *titulus* è ora scomparso, ha nel grembo un vescovo mitrato e un uomo dai folti capelli ricci; il secondo, «ISAAC», porta tre anime di dimensioni inferiori alle precedenti, prive di connotazioni identificative; il terzo, senza più *titulus* anch'egli, regge l'anima di un monaco benedettino tonsurato (fig. 67). Accanto all'albero che forse divideva il primo patriarca dal secondo (dove ora c'è una lacuna dell'intonaco) si vede una figura, probabilmente maschile, la cui mano sinistra è rivolta verso il suolo, mentre la destra sembra poggiarsi sull'elemento perduto; tra l'ultimo profeta e san Michele si scorge invece una figura dalle fattezze femminili, i cui capelli ondulati sono cinti da una coroncina all'altezza della fronte²⁶.

Sulla parete sinistra, nel registro più basso, sull'intera larghezza dell'intera seconda campata, proprio di fronte all'ingresso occidentale²⁷, è raffigurato un Cristo in trono (fig. 79), il cui cartiglio presenta l'iscrizione «REX EGO SUM CELI, PLURIMOS DE MORTE REDEMI», fra quattro santi²⁸: Pietro, recante le chiavi e un filatterio basato sulla prima lettera ai Corinzi (XIV, 20), «NOLITE PUERI EFFICI SENSIBUS, SET MALITIA PARVULI ESTOTE»²⁹; Paolo (con la spada) e Giacomo, del quale, in assenza di attributi, non può dirsi se sia il maggiore o il minore³⁰, accompagnati dai loro nomi in forma abbreviata; e un santo con il cartiglio «SUM MISER SERVE DEI, TU MISERERE MEI», privo di *titulus* e di elementi che

consentano di identificarlo con sicurezza, sebbene Bertaux proponesse di riconoscerlo san Giovanni Evangelista³¹.

Figure isolate e stanti di santi si trovano nel registro inferiore a sinistra della quarta campata (fig. 93): Nicola, protettore dei pastori transumanti³², Lucia con una piccola croce³³, e Giovanni Evangelista recante un cartiglio tenuto verso l'alto, con l'iscrizione «IN PRINCIPIO ERAT VERBUM ET VERBUM ERAT APUD DOMINUM ET DEUS ERAT VERBUM». Sul parapetto della scala (figg. 95-97), vi sono, al di sotto di arcatelle sorrette da colonnine, Leonardo con un prigioniero liberato³⁴, Margherita con un martello in una mano e i capelli di un demone nell'altra³⁵, un'altra santa non più identificabile con una piccola croce nella destra, una Madonna regina allattante³⁶, e ancora un santo (o una santa) pure non identificabile, recante nella mano sinistra un'asticella. Sull'attuale controfacciata si stagliano san Cristoforo (figg. 68-69), con tra le gambe l'iscrizione in esametri leonini «CHRISTOFORI PER VIAM CERNIT CUM QUISQUE FIGURAM/ TUTUS TUNC IBIT SUBITA NEC MORTE PERIBIT»³⁷, sant'Onofrio (fig. 71), con una donatrice indicata come Maria³⁸, e un piccolo san Francesco, privo di stimmate, pure indicato da un'iscrizione (fig. 70).

Riguardo invece ai numerosi profeti, l'ideatore del programma ne dispose molti lungo l'intero perimetro dell'edificio. Oltre ai due posti in riquadri singoli a sormontare la porta settentrionale (Isaia sopra e Zaccaria sotto, fig. 68), nel secondo registro della volta della terza campata vi sono su entrambi i lati due sequenze di profeti o di personaggi assimilati a profeti³⁹, accompagnati da iscrizioni tratte o basate sull'Antico Testamento (figg. 82-83): Mosé, Giobbe, Giona e Isaia, a sinistra, in piedi su un fondale bicromo; Adamo, Daniele, Samuele, Salomone ed Elia, a destra, inseriti in arcatelle trilobate e seduti su panche decorate di tessuti policromi e dotate di suppedanei ornati di file di motivi a conchiglia. Altri quindici tondi contenenti busti di profeti sono dipinti nella quarta campata, in prossimità della scala (figg. 93-94): cinque a sinistra, nei quali si distinguono Ezechiele, Gioele e Abacuc, e quattro a destra al di sopra della cornice di scarico, ormai non più riconoscibili; uno accanto a san Nicola, Abdias, e quattro sul muro di fondo, dei quali si individuano soltanto Gioele, di nuovo, e Osea, senza filatterio⁴⁰. Doveva esservi un profeta nel tondo sul margine destro del parapetto della scala, ormai scomparso ma ancora visibile nelle foto antiche.

Sulle pareti dell'edificio furono inoltre dipinte le storie di un santo «PEREGRINUS» (fig. 76-78), il cui nome compare in lettere gotiche su una fascetta orizzontale posta in alto nella prima delle sei scenette che lo

riguardano, collocate al di sopra della cornice di scarico della seconda campata, tra i due episodi della nascita di Gesù e dell'annuncio ai pastori della buona novella, in alto, e la grande parata di Cristo e quattro santi, in basso⁴¹. Nel primo riquadro della sequenza, una figura nimbata (è lui san Pellegrino? Bertaux pensò che si trattasse di Cristo apparso a un santo viaggiatore), che occupa l'intera altezza dello spazio disponibile, è in piedi, con un libro nella mano sinistra, nell'atto di benedire un uomo dotato di cuffietta e berretto che gli si inginocchia davanti; sulla destra vi è una città con torri, palazzi e cupole; l'iscrizione in gotica maiuscola, sciolte le abbreviazioni, recita «DE SIRIA SANCTUS PERE/GRINUS VENIT AD URBEM». Nel secondo riquadro, un personaggio barbato e coronato (la cui fisionomia è quasi identica a quella dell'uomo inginocchiato dalla prima scena), seduto su un trono, accanto al quale si leggono soltanto alcune lettere (potrebbe trattarsi di un «D(OMITI)AN(US)»?), sta dando un ordine che enfatizza con il gesto della mano destra; l'ordine sembra riferirsi a quanto si sta svolgendo accanto a lui: due aguzzini prendono per i capelli e fustigano una figura nimbata. Malgrado l'iscrizione posta al di sopra della testa del martirizzato alluda espressamente a san Pellegrino, non è facilmente spiegabile perché nel successivo episodio il santo è in piedi, senza segni di avvenuto martirio, nella medesima posizione della prima prima scena); nell'angolo superiore a destra compare la mano benedicente di Dio; l'iscrizione recita «MILES CALCE FERIT PENITENS/ VENIAM SIBI QUERIT», come se un soldato si fosse pentito di quanto aveva fatto.

Nel terzo riquadro, il santo si rivolge alle tre figure che ha di fronte a sé, due donne e un uomo, e porta la mano su un libro, come se stesse predicando: l'iscrizione in alto, le cui lettere sono più grandi ma meno leggibili delle due precedenti, dice «CUIUS ET NATI BAPTISMO S...». Nel quarto riquadro, la figura nimbata, reggente un cartiglio sul quale c'è scritto «VULTIS BAPTIZARI», ha di nuovo davanti a sé due donne e un uomo (che gli tende un acquamanile), che potrebbero essere gli stessi della scena precedente o altri (che abbiano vesti e acconciature differenti non è determinante, perché le variazioni di scala, di colore, di foggia degli abiti sono innumerevoli nell'intera decorazione dell'edificio, persino per quanto riguarda i personaggi principali delle storie cristologiche); l'iscrizione in alto recita «...SILLEM ... VISUM CAPIT IPSUM ALISD.». Nel quinto riquadro, un soldato afferra una donna per i capelli e le brandisce una spada sulla testa, ma manca il santo; l'iscrizione dice: «TARQUINII SPONSAM CHRISTO FACIT ENSE MURENAM». Nell'ultimo

riquadro, la figura nimbata è inginocchiata con le mani legate, mentre due carnefici la trafiggono con le lance e un personaggio non coronato (con la medesima fisionomia del re o imperatore che lo precede) sembra ordinarne il martirio.

La sequenza è di ardua comprensione non solo perché la continua diversificazione di volti e vesti non consente di comprendere chi partecipa agli eventi, ma anche perché non è nota alcuna scrittura agiografica del san Pellegrino attestato come titolare dell'abbazia fin dal 1014. La documentazione relativa al monastero non conserva alcuna memoria di una leggenda redatta per la celebrazione della festa del santo, che nel calendario dipinto nella campata successiva (fig. 89) è riportata al 18 novembre, e sebbene in genere i giorni natalizi prevedevano la lettura di una biografia esaltante le virtù cristiane e l'eventuale martirio del festeggiato⁴², non è detto che un'agiografia di Pellegrino sia mai stata messa per iscritto. La non immediata comprensibilità delle immagini potrebbe essere dovuta proprio al fatto che, in mancanza di una leggenda, si misero insieme elementi figurativi che ponessero l'accento su una provenienza orientale e su un martirio avvenuto in Italia, in un passato mitico adeguato a un santo di cui si volevano enfatizzare le virtù cristiane.

Nella *Bibliotheca Sanctorum* sono annoverate ventidue voci su santi a nome Peregrino⁴³, ma nessuna corrisponde al santo di Bominaco, anche se una scena del ciclo di san Pellegrino è pubblicata a corredo della voce relativa al Pellegrino che fu protovescovo di Terni, festeggiato il 16 maggio⁴⁴, ed è a questo stesso santo che George Kaftal attribuì le scene descritte più sopra⁴⁵. Le pitture non hanno alcun elemento in comune neanche con la vita del san Cetto/Pellegrino, vescovo di Amiterno e patrono di Pescara, il cui martirio è commemorato il 13 giugno, né con il Pellegrino che si incontrò con il monaco anacoreta Tussio⁴⁶. Non si conoscono altre attestazioni visive del culto illustrato a Bominaco, né un santo di nome Pellegrino compare nei codici liturgici della diocesi valvense o di altri luoghi sacri del territorio⁴⁷.

Anton Ludovico Antinori, che raccolse un elenco dei testi su un santo di questo nome⁴⁸, non rinvenne nulla che avesse una qualsivoglia relazione con l'abbazia di Bominaco o con le immagini qui dipinte: uno di essi faceva riferimento a un figlio di Carlo Magno⁴⁹, ma senza alcuna relazione con il racconto di ambito carolingio tramandato dal *Chronicon Vulturense*, commentato più sopra⁵⁰, né con la fascia narrativa che si trova dipinta sulla parete destra della prima campata (fig. 65),

al di sopra della cornice di scarico, nella quale è stato rinvenuto un tema carolingio⁵¹. Nonostante le cadute della superficie pittorica, nel fregio in questione si riconoscono sulla sinistra una tenda posta alle porte di una città⁵², e due personaggi che avanzano a cavallo: l'uno, più anziano, è coronato, l'altro porta un cappello piatto e un olifante appeso al collo. Un albero separa questa immagine dalla successiva, dove un uomo spunta dietro a una roccia, soffiando in un olifante di dimensioni ben più rilevanti dell'altro, mentre un cavallo si allontana privo di cavaliere. Si distingue poi un muretto a secco alle spalle del quale vi è un albero frondoso e accanto al quale si ergono due figure: l'una, coronata, brandisce una spada; l'altra, quasi illeggibile, gli sta dietro.

La presenza di un re a cavallo associata all'olifante ha fatto ipotizzare l'esistenza di un legame tra queste scene e le tematiche carolingie, connesse a san Pellegrino e alla fondazione carolingia dell'abbazia presenti sia nel *Chronicon Vulturense* che nei falsi *rescripta Caroli imperatoris* presentati dai monaci di Bominaco ai pontefici, oltre che nelle tarde iscrizioni sui plutei sistemati nella chiesa⁵³. L'attributo peculiare del paladino Orlando⁵⁴, l'olifante, raffigurato due volte, è un elemento a favore di questa proposta interpretativa, ed è probabile che i due personaggi che ricorrono in diversi atteggiamenti lungo il fregio siano proprio Carlo Magno e Orlando. Ma non è possibile rinvenire la fonte testuale di queste immagini in nessuna delle leggende note sul territorio abruzzese, alle quali fanno riferimento i numerosi toponimi locali allusivi ai cavalieri di Carlo Magno⁵⁵, e soprattutto in queste scene non vi è alcun elemento iconografico riferibile alla costruzione di una chiesa o di un monastero, o al ritrovamento delle spoglie di un santo o all'apparizione di un santo di nome Pellegrino. Se anche queste pitture fossero riconducibili a un contesto carolingio, cosa che in effetti sembra plausibile, non vi è in esse alcun rimando né alle storie di san Pellegrino sulla parete orientale della seconda campata a partire dall'ingresso settentrionale, né alla presunta fondazione di un sito intitolato a questo santo. Non possiamo d'altronde sapere se le pitture scomparse della stessa seconda campata, sulla parete occidentale, non contenessero immagini di analogo tema che avrebbero potuto spiegare il senso di quelle superstiti.

Su un ultimo soggetto iconografico è necessario soffermarsi: un calendario⁵⁶, che si dispiega su entrambe le pareti della terza campata, al di sopra della cornice di scarico (figg. 88-89). I mesi vi sono indicati con un riquadro a dittico, analogo a quelli delle tavole dei canoni⁵⁷: una dispo-

sizione nella quale, al di sotto di due arcatelle trilobate, a un personaggio simboleggiante il mese si affianca una pagina con l'annotazione di tutti i giorni del mese (indicati in lettere maiuscole dalla A alla G per ciascuna settimana) e delle relative festività religiose, con in alto l'indicazione delle fasi lunari a sinistra e il corrispondente segno dello zodiaco a destra⁵⁸. Le personificazioni dei mesi compiono, com'è consueto nel Medioevo per questo tipo di immagini, le attività ritenute proprie del mese effigiato⁵⁹: sulla parete orientale, Gennaio si scalda accanto al fuoco, Febbraio taglia rami con una roncola, Marzo si atteggia come un antico Spinario⁶⁰, Aprile tiene due gigli tra le mani, Maggio è un uomo a cavallo con un fiore nella mano⁶¹, Giugno raccoglie i frutti di un albero fiorito; i mesi della parete occidentale sono invece danneggiati⁶².

Sebbene diversi studiosi abbiano provato a individuare le fonti alle quali le maestranze o i loro committenti abbiano attinto per la realizzazione delle immagini che accompagnano il calendario di San Pellegrino⁶³, i punti di riferimento riconosciuti sono molteplici, in ogni caso tali da rendere difficile l'individuazione di una fonte univoca, pittorica, scultorea o miniata. Bertaux, che lo descrisse per primo, provò a individuarne le affinità con i calendari allora noti, per lo più scolpiti, riconoscendovi una conformità con la tradizione occidentale sviluppata soprattutto in Germania e in Francia, e alle tipologie presenti nei portali di Verona, Modena, Cremona, o che dei «lombardi viaggiatori» avevano riprodotto nelle cattedrali di Arezzo, di Lucca e sull'entrata del battistero di Pisa⁶⁴. Rasetti invece pensò che i numerosi calendari romani fossero stati un possibile modello del calendario di Bominaco, e ricordava in particolare il calendario un tempo dipinto su una parete del chiostro del monastero di Santa Maria dell'Aventino⁶⁵, dove diversa rispetto a Bominaco è la combinazione delle figure corrispondenti ai mesi, ma è analoga la disposizione a pagina dei giorni, comune ai manoscritti liturgici contenenti calendari⁶⁶. Carli propose a sua volta un confronto con il calendario dipinto (fig. 131) sulle pareti del vano, di cui non si conosce la funzione, attiguo alla cappella di San Silvestro nel monastero dei Santi Quattro Coronati a Roma⁶⁷, dove figure maschili stanti (oggi ne restano soltanto due leggibili, seppur inutile: Gennaio e Febbraio), inserite in arcate sorrette da pilastri, reggevano tra le mani il rotolo contenente l'indicazione dei giorni⁶⁸.

Alla decorazione duecentesca di San Pellegrino si sovrapposero poi ridipinture più tarde, posizionate nella parte terminale dei sottarchi, e soprattutto sulla parete occidentale del vano laddove fin dalla prima

età moderna dovevano essersi determinate cadute della superficie pittorica. Molti di quei dipinti furono staccati e si trovano ora in deposito presso il Museo Nazionale d'Abruzzo all'Aquila⁶⁹. Restano invece ancora *in situ* alcune tracce di interventi posteriori. Sul muro ovest dell'ultima campata verso sud si distinguono dei monaci seduti a tavola (fig. 100), che potrebbero far pensare alla messa in scena di un miracolo benedettino, in parallelo a quanto si dipinse sulla fronte dell'abside meridionale della chiesa di Santa Maria nel primo Quattrocento⁷⁰. Sul sottarco est tra la prima e la seconda campata entrando da nord vi è una figura di uomo anziano che si sorregge sulle stampelle (fig. 101), le cui forme sommarie, delineate da un'esile linea di contorno, si potrebbero avvicinare ai frammenti quattrocenteschi staccati di cui si è parlato più sopra; sul sottarco ovest della stessa campata vi è un personaggio giovane con un berretto a punta con in mano quello che sembra un ombrello (fig. 102); sul sottarco ovest tra la seconda e la terza campata vi è un uomo elegantemente vestito con un libro in mano e due cani ai suoi piedi, e in basso la data 1531 (fig. 103): questi ultimi due potrebbero essere contemporanei tra di loro, e risalire al momento in cui, con la trasformazione dell'abbazia in badia commendataria, gli spazi monastici furono adibiti a nuovi usi.

3. *I motivi decorativi vegetali e geometrici*

Motivi geometrici e vegetali ricoprono le volte a botte di San Pellegrino, gli intradossi degli arconi ogivali, i pilastri, le mensole. Fasce di ghirlande e di racemi, incorniciate da bande di ocre rossa e gialla, dividono i registri con i riquadri figurativi, scandendone la sequenza. Malgrado che la pittura ornamentale medievale sia stata oggetto di studio fin dall'Ottocento⁷¹, non senza connessioni con il gusto decorativo dell'epoca e con la pratica delle cosiddette arti applicate⁷², ma anche in linea con il nuovo approccio viennese alla storia dell'arte⁷³, e con un'ampia serie di ricerche francesi⁷⁴, tedesche⁷⁵ e anglosassoni⁷⁶, anche volte a normalizzare un vocabolario descrittivo condiviso⁷⁷, va detto che raramente l'apparato decorativo ha costituito in Italia un tema autonomo di indagine storico-artistica⁷⁸, e soltanto di recente sono stati pubblicati lavori dedicati monograficamente a questo argomento⁷⁹. Nel caso di Bominaco, trattandosi di uno dei pochi esempi di decorazione ornamentale medievale conservatosi nella sua interezza originaria, è opportuno esaminare nel dettaglio i singoli motivi.

Le volte delle campate. Lo spazio occupato dall'ornamentazione non figurativa è diseguale nelle quattro volte. La volta della prima campata [A1], partendo dalla parete settentrionale sul quale si apre l'attuale porta di accesso, presenta al centro una stretta fascia che ospita un cielo stellato (fig. 104), con fondo blu e stelle bianche a otto punte allineate in orizzontale e in verticale in file regolari, vale a dire il corrispondente medievale del motivo antico del punteggiato di asterischi in colore contrastante. La fascia si conclude in basso con due cornici rettilinee che ospitano motivi vegetali a catena, incluse in due bande alternativamente rosse e gialle, a loro volta decorate da un motivo a due file alternate di triangoli a gradini (bianchi, rossi e scuri – verdi, o blu originari, o neri – presente un po' dappertutto nella decorazione), al di sotto delle quali si dispiegano le immagini narrative, a loro volta delimitate in alto da ulteriori due bande orizzontali, di colore verde (probabilmente blu in origine) e rosso, perlineate. In un angolo della volta sono dipinte stelle più piccole di colore scuro (una, bianca, è inserita all'interno di un cerchietto nere profilato di bianco), e una fila di piccoli fiori policromi (soprattutto rossi) puntinati; sul bordo al di sopra dell'annunciazione dell'angelo a Maria vi sono tre colombe, due bianche e una nera.

La volta della seconda campata [A2], su uno spazio grande quanto quello della volta della prima campata comprese le due spesse cornici vegetali di chiusura, presenta un reticolato di catene di cerchi tangenti annodati disegnati da nastri color ocra (fig. 107). All'interno di ciascun cerchio vi sono fiori a otto petali rossi su fondo bianco (con interno nero o chiaro), ottagonali composti da triangoli bianchi e rossi alternati al cui interno è iscritto un fiore a otto petali bianchi e rossi, coppie di triangoli bianchi – a formare una clessidra – con interno grigio alternati a coppie di triangoli rossi al cui interno si iscrivono palmette lumeggiate: queste tre tipologie decorative si dispongono in maniera casuale nel tappeto della volta. Negli spazi risultanti dalle catene di cerchi annodati, che vengono a determinare delle losanghe con i lati arrotondati, vi sono stelle bianche a otto punte. In un clipeo, quasi in corrispondenza della testa di Maria nell'episodio della natività di Gesù, è dipinto un leone nimbato con un libro in mano, simbolo di san Marco Evangelista.

La volta della terza campata [A3] è per buona parte occupata dalla decorazione figurativa dell'ultimo registro delle pareti sottostanti, e presenta al centro una fascia molto più ristretta di quella con il cielo stellato (fig. 108), incorniciata da linee continue blu, con campito un meandro di svastiche irregolari determinanti forme triangolari in prospettiva, costi-

tuite da nastri grigi e rossi su sfondo blu nei cui spazi di risulta vi sono piccoli fiori bianchi puntinati. La volta della quarta campata [A4] è decorata quasi interamente, a eccezione di una stretta banda sulla cornicetta di scarico nella quale vi sono clipei con profeti, con una composizione ortogonale di croci affusolate annodate delimitanti forme geometriche polilobate a sedici lati caricate con un cerchietto (figg. 112-113).

Su entrambi i lati delle prime tre campate a partire dal lato nord le cornici di imposta (fig. 106), sporgenti e arrotondate, sono ornate con motivi a spina di pesce in bianco e rosso (l'ultima ha perso quasi tutta la policromia). Le mensoline sottostanti, sei per ogni campata, presentano ciascuna una foglia d'acanto rossa o azzurra. Lo spazio tra una mensola e l'altra è dipinto in ocre e più di frequente da un motivo a finto marmo con venature rosse e bianche.

Le arcate divisorie delle volte. Il sottarco divisorio tra la prima e la seconda campata [B1] è decorato da un tralcio vegetale i cui sottili racemi bianco-rosati si srotolano alternativamente (fig. 107). Le terminazioni sono formate da fiori con corolle innestate l'una sull'altra, da foglie arricciate e piumate accostate a colori alternati, e da foglioline o piccoli fiori a tre petali che si staccano dal tralcio principale su lunghi gambi. All'interno dei girali così formati vi sono un uccello dalla lunga coda, un animale ringhiante simile a un orso e un'esile figurina nuda che danza tra i rami. Tutti i fiori e le foglie sono in azzurro, rosso e rosso scuro, lumeggiati di bianco. Le fasce di cornice, delimitanti le membrature architettoniche, sono ocre e rosse.

Il sottarco tra la seconda e la terza campata [B2] presenta su un fondo bianco grandi motivi cuoriformi color ocre a coppie contrapposte annodate (fig. 107), caricate con un analogo motivo a cuore, in formato ridotto e ribaltato rispetto alla forma dominante, e appendici vegetali terminanti in piccoli trifogli o in fiori tripetali di colore blu. Tra ciascuna coppia di cuori, nel punto di contatto, è posta una losanga le cui diramazioni orizzontali usano a loro volta motivi a cuore. Le fasce di cornice, delimitanti le membrature architettoniche, sono grigie e rosse. Il sottarco tra la terza e la quarta campata [B3] è decorato con un tralcio fiorito simile a quello che si vede tra la prima e la seconda campata [B1]: a differenziarli sono i colori (qui il fondo è ocre e i rami azzurrini) e il tipo di terminazioni vegetali, perché in questo caso l'interno è costituito da un fiore a tre petali arricciati, di cui il centrale, più grande degli altri, si chiude su se stesso. I colori dei petali si alternano da un girale all'altro. Le fasce di cornice, delimitanti le membrature architettoniche, sono grigie e rosse.

In tutte e quattro le campate, lo spessore laterale delle arcate divisorie prevede, su fondo bianco o ocra, un girale di colore azzurro, terminante con foglioline stilizzate o fiori di spine, piuttosto elementare, affine all'analogo motivo che decora i pilastri. Sul lato destro della chiesa tra la prima e la seconda campata, tra la seconda e la terza, e tra la terza e la quarta, i pilastri su cui si scarica il peso delle arcate ogivali sorreggenti la volta a botte sono decorati con un tralcio vegetale di colore rosso, stilizzato e semplificato, privo di terminazioni fiorite (analogo al motivo dello zoccolo della seconda campata). Sulla mensola che sovrasta i pilastri, foglie d'acanto rosse e azzurre sono inserite in un quadrato dello stesso colore della palmetta.

Le pareti. Nella prima campata tra la volta stellata e gli episodi narrativi si interpone una fila continua di fiori fogliati a cinque petali (fig. 104), collegati da archetti a volute tangenti chiusi alla sommità da foglie arriciate e uniti da un rocchetto verticale terminante in un giglio [C1a]. Il colore del fondo interno a ciascun doppio archetto è rosso scuro, verde (forse blu in origine), ocra o grigio, mentre negli spazi di risulta è rosso o blu, alternati in modo irregolare. Sulla parete orientale le forme tangenti sono molto strette l'una all'altra, tanto che i fiori fogliati all'interno sono meno aperti; sulla parete occidentale la distribuzione degli spazi è più ariosa e regolare.

Con funzione divisoria tra il secondo e il terzo registro della parete sinistra, al di sotto delle mensole che reggono la cornice di scarico della volta, si snoda una doppia fila di S a volute diritte e capovolte (fig. 105), determinanti cuori alternati annodati [C1b], caricati di palmette di diverso colore: il fondo è grigio, mentre l'interno è rosso, verde, grigio o ocra⁸⁰. Con funzione divisoria tra il secondo e il terzo registro della parete destra, sotto alla cornice e alle mensole, è dipinto su fondo rosso un sinuoso tralcio vegetale [C1c] i cui racemi, svolgendosi alternativamente a formare delle coppie, terminano all'interno con motivi floreali a tre o cinque petali, e all'esterno con foglioline isolate, in una rivisitazione dei classici girali d'acanto (fig. 106).

Nella seconda campata la parete occidentale è illeggibile, mentre sulla parete orientale vi sono soltanto fasce rosse e ocra con cornice zigzagata tra i registri. Nella terza campata, tra il primo (i profeti in piedi) e il secondo registro (il primo semestre del calendario) della parete orientale, si svolge un tralcio fiorito su una base rossa [C3a] analogo a quello della prima campata [C1c], ma con racemi più sottili e terminazioni più elaborate, la cui incorniciatura a bande color ocra è delimitata da una

fila perlinata di puntini bianchi (fig. 109). Tra il primo (i profeti seduti) e il secondo registro (il secondo semestre del calendario) della parete occidentale compaiono invece due file di losanghe prospettiche [C3b] con iscritto un puntino bianco: il fondo è verde-azzurro e la banda grigia dell'incorniciatura è accompagnata da una fila perlinata (fig. 111). Al di sotto dell'ultimo registro su entrambe le pareti è dipinto su fondo bianco, all'interno di una doppia linea rossa e ocra, un tralcio vegetale [C3c] costituito da sottili racemi di colore blu terminanti all'interno con un fiore rosso dotato di spine e all'esterno con steli rossi ondulati (fig. 110). Lo stesso tralcio blu [C4a] ritorna alla base della parete sinistra della quarta campata⁸¹.

Lo zoccolo. Entrambe le pareti della prima campata e dell'attuale controfacciata sono decorate nella parte inferiore con un velario bianco su fondo azzurro, le cui pieghe sono rilevate attraverso lumeggiature di colore rosso e blu-verde; i bordi superiore e inferiore sono accompagnati da fasce ocra. Il tendaggio della parete sinistra della seconda campata è istoriato con un clipeo in cui sono raffigurati due lottatori (fig. 99), forse a simboleggiare la discordia; il tondo ha la consueta cornice rossa e ocra, accompagnata dal motivo a zigzag. Sulla parete sinistra della terza campata si vede un altro frammento di velario, che però non presenta il bordo superiore ocra ed è a un'altezza da terra inferiore rispetto agli altri. Al di sotto del fregio vegetale inferiore della quarta campata è dipinta una sequenza di grosse fasce verticali policrome, in alcuni casi imitanti le venature del marmo, quasi illeggibili su entrambe le pareti e di aspetto non medievale, sovrastate da una fascia orizzontale quadrettata.

NOTE

¹ *Il restauro della cripta di Anagni*, a cura di A. BIANCHI, Roma 2003, p. 33.

² Per quel che riguarda la citazione delle carte conservate nel faldone IM/87, si indicherà soltanto la data di redazione del documento citato.

³ E. CARLI, *Affreschi benedettini del XIII secolo in Abruzzo*, in «Le Arti», I (1938-1939), pp. 442-463: p. 447, nota 10.

⁴ A. DE DOMINICIS, *Bominaco, la sua abbazia e le sue chiese nei lineamenti dell'architettura medievale in Abruzzo*, in P. ALOISIO, *I restauri del complesso abbaziale di Bominaco tra il 1930 e il 1960: il lavoro di Antonio De Dominicis*, tesi di Laurea Magistrale in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2011-2012 (relatore: Xavier Barral i Altet), Appendice I, p. 14.

⁵ Dal Mas è noto per aver eseguito il restauro di dipinti celeberrimi, come la *Deposizione di Rosso Fiorentino* a Volterra.

⁶ La notizia è fornita in R. QUARESIMA, R. VOLPE, H. CORPORA, G. TAGLIERI, *L'oratorio di S. Pellegrino a Bominaco (L'Aquila): stato delle conoscenze, problemi aperti e possibili soluzioni, in Sulle pitture murali. Riflessioni, conoscenze, interventi*, Atti del convegno di studi (Bressanone, 12-15 luglio 2005), a cura di G. BISCONTIN e G. DRIUSSI, Venezia 2005, pp. 1113-1123: p. 1119, i cui autori, afferenti al Dipartimento di Chimica, Ingegneria Chimica e Materiali, Montelupo di Roio, L'Aquila, hanno condotto questa indagine nell'ambito del progetto «Diagnosi dello stato di conservazione dei siti monumentali della chiesa di S. Pellegrino a Bominaco, di S. Maria della Tomba a Sulmona e del Palazzo Ducale a Tagliacozzo».

⁷ L'ex Soprintendenza ai Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici (BSAE) dell'Aquila, ora confluita nella Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo, custodisce nell'Archivio Corrente tutta la documentazione di questo restauro, con le fotografie anteriori e posteriori agli interventi, le relazioni conclusive di ciascun lotto di lavori, i grafici indicanti la divisione in pontate.

⁸ Ex Soprintendenza BSAE dell'Aquila, Archivio Corrente, 132, Relazione, p. 11.

⁹ R. QUARESIMA, R. VOLPE, H. CORPORA, G. TAGLIERI, *L'oratorio di S. Pellegrino...*, cit., p. 1115.

¹⁰ Ivi. Su questi fenomeni di degrado e sulle soluzioni da contrapporre si vedano anche R. QUARESIMA, R. SCOCCIA, R. VOLPE, D. PAOLETTI, *Degradation of the Wall Paints of the Chantry of S. Pellegrino in Bominaco (Italy)*, in *Protection and Conservation of the Cultural Heritage in the Mediterranean Cities*, Proceedings of the 5th International Symposium (Sevilla, 5-8 April 2000), a cura di E. GALÁN HUERTOS e F. ZEZZA, Lisse 2002, pp. 221-226; P. DALLA NAVE, R. QUARESIMA, G. SCOCCIA, R. VOLPE, *L'oratorio di S. Pellegrino a Bominaco: problematiche e redazione di un progetto manutentivo*, in *Ripensare la manutenzione. Ricerche, progettazione, materiali e tecniche per la cura del costruito*, Atti del XV convegno di studi (Bressanone, 29 giugno – 2 luglio 1999), a cura di G. BISCONTIN e G. DRIUSSI, Venezia 1999, pp. 555-564.

¹¹ R. QUARESIMA, R. VOLPE, H. CORPORA, G. TAGLIERI, *L'oratorio di S. Pellegrino...*, cit., p. 1121.

¹² Ivi, p. 1119.

¹³ Dopo lo studio di É. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale, de la fin de l'Empire Romain à la Conquête de Charles d'Anjou (Thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris)*, Paris 1903, pp. 290-296, che provò a distinguere tra caratteri iconografici occidentali e orientali, la descrizione più completa delle pitture di Bominaco si deve a J. BASCHET, *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263): thèmes, parcours, fonctions*, Paris-Roma 1991 (Images à l'appui, 5). V. PACE, *Precisazioni sugli affreschi dell'oratorio di San Pellegrino a Bominaco*, in «Commentari», XXI (1970), pp. 291-297; IDEM, *Note su alcune scene evangeliche nella pittura del Duecento in Abruzzo*, in «Commentari», XXIII (1972), pp. 152-162, ha segnalato la singolarità di alcuni elementi, come l'incongrua corona posta sulla testa di Anna nella scena con la presentazione di Gesù al tempio, il collegamento dell'episodio dell'incontro sulla via di Emmaus (con Luca, Cleopax e un terzo personaggio aureolato, identificato con il Teofilo destinatario degli scritti dell'evangelista) con quello del dono di san Martino al povero, o le tre ancelle assistenti al lavacro del Bambino di cui una recante il nome di nome Anastasia. Tre ancelle erano state rappresentate anche nell'episodio della natività di Gesù nella cripta dell'Annunziata a Minuto (A. THIERY, *Per una nuova lettura degli affreschi medioevali campani*, in «Commentari», IX (1969), pp. 3-19; R. P. BERGMAN, *The frescoes of Santissima Annunziata in Minuto (Amalfi)*, in «Dumbarton Oaks Papers», XLI (1987), pp. 71-83; IDEM, *Gli affreschi della Santissima Annunziata di Minuto*, in «Rassegna del Centro di cultura e storia amalfitana», IX (1989), 17, pp. 155-166); J. BASCHET, *Lieu sacré, lieu d'images...*, cit., p. 37, nota 27, ha sottolineato che la leggenda di Anastasia era attestata anche localmente.

¹⁴ Sui soggetti evangelici rinvio allo studio ormai classico di G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile au XIV^e, XV^e, XVI^e siècle*, Paris 1916.

¹⁵ Sulle iscrizioni nelle pitture murali: V. DEBIAIS, *L'écriture dans l'image peinte romane. Questions de méthodes et perspectives*, in «Viator», LXI (2010), pp. 95-125.

¹⁶ Su questo episodio evangelico e la sua messa in scena pittorica nel corso del Medioevo: D. C. SHORR, *The Iconographic Development of the Presentation in the Temple*, in «The Art Bulletin», XXVIII (1946), pp. 17-32.

¹⁷ J. ROBSON, *Speculum imperfectionis. The Image of Judas in Late Medieval Italy*, London 2001.

¹⁸ La forma di questa croce è a Y, secondo una variante non rara rispetto alla più diffusa croce a T, soprattutto in area centro-italiana: R. VAN MARLE, *The Development of the Italian School of Painting*, The Hague 1923; E. SANDBERG VAVALÀ, *La Croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Verona 1929; P. THOBY, *Le Crucifix des Origines au Concile de Trente*, Paris 1959; Y. NAGATSUKA, *Descente de croix. Son développement iconographique des Origines jusqu'à la fin du XIV^e siècle*, Tokyo 1979; M. BOSKOVITS, *The Origins of Florentine Painting, 1100-1270*, Firenze 1993 (A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, Section I. Thirteenth Century 1). Nel monastero dei Santi Quattro Coronati a Roma si trovava una crocifissione, datata al 1248, con una croce a Y e i piedi di Cristo sovrapposti con un solo chiodo, proprio come a Bominaco: S. RICCIONI, K. QUEJO, *Il perduto affresco con la Crocifissione nella basilica*, in *La pittura medievale a Roma. Corpus. V. Il Duecento e la cultura gotica. 1198-1287 ca.*, a cura di S. ROMANO, Milano 2012, pp. 210-212. Sull'iconografia dell'angelo che toglie la corona di spine dalla testa di Cristo, visibile sia nella citata pittura ai Santi Quattro Coronati, sia nell'eremo di Celestino V sul Monte Morrone, non lontano da Bominaco: V. LUCHERINI, *Le due corone*, in *La Croce. Iconografia e interpretazione (secoli I-inizio XVI)*, Atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 6-11 dicembre 1999), a cura di B. ULIANICH, Napoli 2007, pp. 149-159.

¹⁹ M. DELLA VALLE, *Osservazioni sui cicli pittorici di San Pellegrino a Bominaco e di Santa Maria ad Cryptas di Fossa in Abruzzo*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», LIX (2006), pp. 101-158: pp. 121-122, fa notare a questo proposito che nell'abbazia di Montecassino, com'è peraltro ben noto dalla *Chronica monasterii Casinensis* di Leone Marsicano, esisteva fin dalle origini un luogo di culto dedicato a san Martino. Su questa basilica: G. MORIN, *Pour la topographie ancienne du Mont-Cassin (I et II)*, in «Revue bénédictine», 25 (1908), pp. 277-303, 468-497: pp. 279 ss.

²⁰ J. BASCHET, *Lieu sacré...*, cit., pp. 69-80. Sulle immagini dell'aldilà: IDEM, *Les Justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècles)*, Roma 1993, pp. 249-250; M. ANGHEBEN, *D'un jugement à l'autre. La représentation du jugement immédiat dans les Jugements derniers français (1100-1250)*, Turnhout 2013.

²¹ Sulle rappresentazioni di dannazione: L. PASQUINI, *Il diavolo nell'iconografia medievale*, in *Il diavolo nel Medioevo*, Atti del XLIX convegno storico internazionale (Todi, 14-17 ottobre 2012), Spoleto 2013, pp. 479-518.

²² Per altri esempi di questa iconografia del peccato punito: *Alfa e Omega. Il Giudizio Universale tra Occidente e Oriente*, a cura di V. PACE, Castel Bolognese 2006. Sulle origini di quest'uso al negativo della figura femminile: J. MIKUŽ, *Le sang et le lait dans l'imaginaire médiéval*, Ljubljana 2013.

²³ Sulla psicostasia: V. BRILLIANT, *Envisaging the Particular Judgment in Late-Medieval Italy*, in «Speculum», LXXXIV (2009), pp. 314-346, in part. p. 329. Un santuario rupestre intitolato a San Michele arcangelo si trova nei pressi di Bominaco: E. MICATI, S. BOESCH GAJANO, *Eremiti e luoghi di culto rupestri d'Abruzzo*, Pescara 1996, pp. 204-207.

²⁴ Secondo M. ANGHEBEN, *Le Jugement dernier de Fossa: une vision eschatologique intégrant la représentation du jugement immédiat*, in «Hortus artium medievalium», 21 (2015), pp. 406-420: p. 413, l'arcangelo, vestito di pianeta, sarebbe rappresentato dietro a un altare e potrebbe reggere in mano un'ostia.

²⁵ Il tema era molto diffuso nel Medioevo sia in pittura che in scultura: J. BASCHET, *Medieval Abraham: Between Fleshly Patriarch and Divine Father*, in «MLN», CVIII (1993), pp. 738-758; IDEM, *Le sein d'Abraham: un lieu de l'au-delà ambigu (théologie, liturgie,*

iconographie), in *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique*, a cura di Y. CHRISTE, Poitiers 1996, pp. 71-93. Sul suo uso nel mosaico pavimentale: X. BARRAL I ALTET, *Otranto (mosaico della navata sinistra) e Conques (timpano): osservazioni su un poco noto parallelo del Giudizio universale*, in *Tempi e forme dell'arte. Miscellanea di studi offerti a Pina Belli D'Elia*, a cura di L. DEROSA e C. GELAO, Foggia 2011, pp. 95-103. In Abruzzo è attestato in forme analoghe a queste di Bominaco, che probabilmente funse da modello, nelle pitture di Santa Maria ad Cryptas a Fossa e a Santa Maria di Ronzano: V. LUCHERINI, *Pittura tardo-duecentesca in Abruzzo. Gli affreschi di Fossa e l'attività della bottega di Gentile da Rocca*, in «Dialoghi di storia dell'arte», 8/9, (1999), pp. 80-90. Sull'interpretazione di questa iconografia non come luogo del soggiorno definitivo delle anime dopo la resurrezione dei corpi, ma come luogo nel quale le anime separate dai corpi dopo la morte attendono il loro giudizio finale, dunque come luogo deputato al giudizio immediato: M. ANGHEBEN, *Le Jugement dernier de Fossa...*, pp. 407-408.

²⁶ M. ANGHEBEN, *Le Jugement dernier de Fossa...*, cit., p. 408, interpreta la figura maschile e quella femminile come i «protégés» dei patriarchi.

²⁷ Secondo J. BASCHET, *Lieu sacré...*, cit., pp. 90-91, e nota 147, il fatto che la porta si apra verso ovest giustifica la posizione del Cristo.

²⁸ Su questa tipologia iconografica: P. TESTINI, *Osservazioni sull'iconografia del Cristo in trono fra gli apostoli*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», XI-XII (1963), pp. 230-300. La veste del Cristo di Bominaco è ornata con un motivo a tre puntini disposti a triangolo che si rinviene anche in altre parti delle pitture; su questo motivo e la sua diffusione (per esempio, nell'analogia immagine della cripta di Anagni): J. FOLDA, *Crusader Artistic Interactions with the Mongols in the Thirteenth Century: Figural Imagery, Weapons and the Çintamani Design*, in *Interactions. Artistic Interchange between the Eastern and Western Worlds in the Medieval Period*, a cura di C. HOURICANE, Princeton 2007, pp. 147-166.

²⁹ V. PACE, *Precisazioni...*, cit., p. 295, sottolineò che l'uso, per la figura di Pietro, di un passo tratto da una lettera di Paolo, «dichiara esplicitamente lo scarso livello di cultura teologica qual è manifestato nel programma figurativo dell'oratorio. Su questa traccia, qualora ci si accosti alla valutazione delle numerose eccezioni iconografiche che il ciclo presenta, se ne desume con piena evidenza il carattere di "provincialismo" culturale (per l'incomprensione cioè di significati narrativi connessi a una precisa ermeneutica biblica) che trova d'altronde conferma nella maggior parte della decorazione pittorica, che riflette in toni dialettali i modi stilistici di lontana origine monrealese oppure le viciniori esperienze umbre». J. BASCHET, *Lieu sacré...*, cit., p. 91, nota 150, ha ritenuto questo scambio come «une faiblesse de jugement plus que de culture», e soprattutto come un'esortazione ai fedeli.

³⁰ É. MÂLE, *Les saints compagnons du Christ*, a cura di P. HARTMANN, Paris 1958.

³¹ É. BERTAUX, *Due tesori di pitture medievali. Santa Maria di Ronzano e San Pellegrino di Bominaco, con appendice del Calendario Valvense*, in «Rassegna abruzzese di storia ed arte», III (1899), pp. 107-129: p. 117; l'ipotesi è stata accolta da V. PACE, *Precisazioni...*, cit., p. 295. J. BASCHET, *Lieu sacré...*, cit., p. 92, e nota 152, ha pensato che potrebbe anche trattarsi di san Pellegrino, in connessione con un san Giacomo maggiore a destra.

³² *Religiosità e territorio nell'Appennino dei tratturi*, Atti del VI convegno di studi promosso dall'Istituto Storico Giuseppe Maria Galanti, a cura di E. NARCISO, Santa Croce del Sannio 1997; D. IVONE, *Attività economiche, vita civile e riti religiosi sui percorsi della transumanza in età moderna*, Torino 1998; C. AGLIETTI, *Santuari e tratturi dell'Abruzzo interno, in Santuari cristiani d'Italia. Committenze e fruizione tra Medioevo e Età moderna*, a cura di M. TOSTI, Roma 2003 (Collection de l'École française de Rome, 317), pp. 259-277.

³³ Lucia si trova raffigurata ben tre volte all'interno della chiesa di Santa Maria di Bominaco, in pitture di molto posteriori a quelle di San Pellegrino: sulla parete d'ambito meridionale, insieme con Caterina, Giovanni Battista, Martino vescovo, Benedetto e un abate inginocchiato davanti alla Vergine in trono con il Bambino; sulla parete settentrionale,

ancora insieme con Caterina e con il Padre Eterno in gloria, e sulla controfacciata in corrispondenza della navata sinistra.

³⁴ Sul culto di san Leonardo de Noblat, protettore dei prigionieri: J. RICHARDSON, *Shaping and Maintaining Devotion: The Cult and Images of St Leonard of Noblat in Italy c. 1100-1450*, London 2007. La sua presenza nel Meridione è in genere collegata all'arrivo dei Normanni (il principe Boemondo aveva una speciale devozione verso il santo di origine limosina): M. S. CALÒ MARIANI, *Culto dei santi lungo il cammino dei pellegrini. San Leonardo di Noblat e la Puglia*, in *Immagine e ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a cura di A. CALZONA, R. CAMPARI e M. MUSSINI, Milano 2007, pp. 158-166. Un san Leonardo è rappresentato, ad esempio, nella cripta del Duomo di Anagni, tra le figure che affiancano Cristo seduto in trono, insieme a Pietro, Giovanni e Tommaso: L. CAPPELLETTI, *Gli affreschi della cripta anagnina. Iconologia*, Roma 2002, p. 28.

³⁵ J. WEITZMANN-FIEDLER, *Zur Illustration der Margaretenlegende*, in «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», XVII (1966), pp. 17-48; L. DREWER, *Margareth of Antioch the Demon-Slayer, East and West: The Iconography of the Predella of the Boston Mystic Marriage of St. Catherine*, in «Gesta», XXXII (1993), pp. 11-20.

³⁶ Su questa iconografia, che nel Medioevo riscosse un certo successo in Abruzzo: V. LUCHERINI, *Un raro tema della pittura abruzzese del Duecento: la Madonna regina allattante, in Medioevo: i modelli*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 27 settembre - 1 ottobre 1999), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano 2002, pp. 682-687.

³⁷ Sulle immagini di san Cristoforo di grande formato esiste una bibliografia specialistica in relazione ai singoli siti in cui compare. Si vedano almeno D. RIGAU, *Une image pour la route. L'iconographie de Saint Christophe dans les régions alpines (XII-XV^e siècle)*, in *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, 26^e congrès*, Aubazine 1996, pp. 235-266; M. PARAVENTI, *San Cristoforo, protettore dei viandanti e dei viaggiatori: l'iconografia in Europa, in Italia e nelle Marche, con particolare riferimento al sec. XVI*, in *Homo viator nella fede, nella cultura, nella storia*, Atti del convegno (Tolentino, Abbazia di Chiaravalle di Fiastra, 18-19 ottobre 1996), a cura di B. CLERI, Urbino 1997, pp. 111-123; *In viaggio con san Cristoforo. Pellegrinaggi e devozione tra Medio Evo e Età moderna*, a cura di L. MOZZONI, Firenze 2000; M. R. MARCHIONIBUS, *La parete santorale della chiesa di S. Maria delle Grotte a Rocchetta al Voltorno: immagini per pellegrini, in Il Molise medievale. Archeologia e arte*, a cura di C. EBANISTA e A. MONCIATTI, Firenze 2010, pp. 233-240, in part. pp. 235-238; J. L. HERNANDO GARRIDO, *San Cristóbal y la sirenita: aviso para peregrinos y navegantes*, in «Codex Aquilarensis», 29 (2013), pp. 251-270. Un san Cristoforo di forme gigantesche si trovava dipinto nel coro delle clarisse di Toro (Zamora, Castiglia), in un allestimento decorativo non certo finalizzato a esser visto dai pellegrini di passaggio: X. BARRAL I ALTET, «Teresa Dieç me fecit». Una pittrice (laica?) per un monastero di clarisse a Toro nella Castiglia di primo Trecento, in *Medioevo: natura e figura*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 20-25 settembre 2011), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano 2015, pp. 545-554. Sui valori escatologici del pellegrinaggio, e sui suoi risvolti antropologici in relazione alle tradizioni popolari abruzzesi: A. DI NOLA, *Il Passo di San Giacomo*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée», CIII/1 (1991), pp. 217-272. Per l'iscrizione del san Cristoforo di Bominaco: R. FAVREAU, *Études d'épigraphie médiévale. Recueil d'articles*, Limoges 1995, II, p. 606.

³⁸ Per quanto riguarda l'Abruzzo medievale, sia Cristoforo che Onofrio furono raffigurati nella chiesa dei Santi Crisante e Daria a Filetto d'Assergi, una dipendenza di Bominaco; Cristoforo da solo in San Tommaso a Caramanico e in San Paolo a Prata d'Ansidonia; Onofrio in San Pietro *ad Oratorium* a Capestrano, in Santa Maria di Ronzano, e nell'eremo celestiniano di Sulmona a lui dedicato: la loro frequente presenza su muro dimostra che entrambi furono oggetto di devozione sul territorio abruzzese fin dal XII secolo e per tutto il XIII. Onofrio fu anche scolpito sugli amboni di Moscufo e Cugnoli, datati al 1159 e al 1166: L. AVENTIN, *Des images au service de la parole. Le programme iconographique des ambons de Rosciolo, Moscufo et Cugnoli (Abruzzes, 1157-1166)*, in «Cahiers de civilisation médiévale»,

XLVI (2003), pp. 301-326. Sulla popolarità di Onofrio in Abruzzo: A. DE NINO, *Usi e costumi, fiabe sacre e leggende*, Firenze 1878, IV, pp. 159-160; sulle sue effigi: V. PACE, *Eremiti in scena nell'Italia meridionale medievale (e altrove)*, in *San Bruno di Colonia: un eremita tra Occidente e Oriente*, Atti del secondo convegno internazionale (Sera San Bruno, 2-5 ottobre 2002), a cura di P. DE LEO, Soveria Mannelli 2004, pp. 253-263, in part. pp. 261-262, con tutti i riferimenti alla bibliografia sui siti citati in questa nota. Un'immagine di Onofrio si trova anche nella cripta del Duomo di Anagni.

³⁹ Sulle rappresentazioni di profeti nell'arte medievale: F. GAY, ad vocem *Profeti*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, IX, Roma 1998, pp. 742-750; IDEM, *Les prophètes du XI^e au XIII^e siècle (Epigraphie)*, in «Cahiers de civilisation médiévale», XXX (1987), pp. 357-367; IDEM, *Le choix des textes des prophètes face aux apôtres au Credo*, in *Pensée, image et communication en Europe médiévale*, Actes du colloque international (Saint-Claude-Lons-le-Saunier 1990), Besançon 1993, pp. 185-192. Si veda anche J. LOWDEN, *Illuminated Prophet Books. A Study of Byzantine Manuscripts of the Major and Minor Prophets*, University Park and London 1988.

⁴⁰ I testi nei cartigli dei profeti furono trascritti per la prima volta da É. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale...*, cit., p. 291; e poi con alcune correzioni da V. PACE, *Precisazioni...*, cit., pp. 292-294, e J. BASCHET, *Lieu sacré...*, cit., pp. 92 ss. Li riproduco qui di séguito sciogliendo le abbreviazioni. Sulla controfacciata: Isaia, «LAVAMINI MUNDI ESTOTE», Is. 1, 16; Zaccaria, «ECCE REX TUUS VENIET TIBI/ HUMILIS ET MANSUETUS», Za. 9, 9; nella terza campata: Mosé, «AUDI ISRAHEL MANDATA VITE», Ba. 3, 9; Giobbe, «SICUT UT TUMENTES FLUCTUS», Jb. 31, 23; Giona, «CLAMAVI DE TRIBULATIONE MEA», Jo. 2, 3; Isaia, «INCLINATE AUREM VESTRAM ET VENITE AD ME», Is. 55, 3; Adamo, «ERUNT DUO IN CARNE UNA», Gn. 2, 24; Daniele, «CUM VENERIT SANCTUS SANCTORUM CESSABIT UNCTIO», Dn. 9, 24; Samuele, «ADSIT AD ME UT DESINAM ORARE PRO VOBIS», I S. 12, 23; Salomone, «DATUS EST MIHI SENSUS CONSUMATUS», Sg. 6, 15; Elia, «VENIT DOMINUS IN CUIUS CONSPECTU», I R. 17, 1; nella quarta campata: Abdias, «AUDIMUS A DOMINO ET LEGATUM AD GENTES», Ab. 1, 1; Ezechiele, «ECCE EGO APERIAM TUMULOS VESTROS ET ADUCAM VOS DE SEPULCHRIS», Ez. 37, 12; Gioele, «EGREDIATUR SPONSUS DE CUBILI SUO...», Jl. 2, 16; Abacuc, «USQUE EGO DOMINE CLAMABO ET NON EXAUDIES», Ha. 10, 2; sulla parete terminale dell'edificio: Gioele, «AUDITE PRINCIPES OMNES ET ABITANTES TERRAS», Jl. 1, 2.

⁴¹ Sulla parete destra, in corrispondenza di questi sei episodi, si dispiega un'altra fascia che probabilmente anche era divisa in riquadri. Lo stato di deterioramento delle pitture non permette però di formulare ipotesi sul suo contenuto iconografico. Tutte le iscrizioni ancora leggibili sono state trascritte da É. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale ...*, cit., p. 293, nota 1; V. PACE, in *Aggiornamento dell'opera di Émile Bertaux sotto la direzione di Adriano Prandi*, Roma 1978, IV, pp. 503-509: p. 506; J. BASCHET, *Lieu sacré...*, cit., p. 63, note 79-83.

⁴² Sul rapporto che nel Medioevo si stabiliva tra il testo agiografico e la sua trascrizione pittorica: C. HAHN, *Picturing the Text: Narrative in the Life of the Saints*, in «Art History», XIII (1990), p. 1-33.

⁴³ *Bibliotheca Sanctorum*, X, Roma 1968, coll. 452-482.

⁴⁴ Ivi, coll. 467-468.

⁴⁵ Nel commentare le immagini relative al san Pellegrino di Bominaco, G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Firenze 1965, coll. 865-870 (n. 289), lo disse martirizzato sotto Diocleziano e ne fissò la devozione ad Ancona, confondendo i diversi culti che vanno sotto il medesimo nome (l'apparato illustrativo riproduce sia le sei scenette della parete sinistra, sia il Cristo-Pellegrino dell'incontro sulla via di Emmaus).

⁴⁶ *Acta Sanctorum, Junii, Tomus III, editio novissima curante Ioanne CARNANDET*, Parisiis et Romæ, apud Victorem Palme, 1868, pp. 181-187 (*die decima tertia*: «De S. Cetheo, alias Peregrino, episcopo Amiterrenensi et martyre in Aprutio Italiæ provinciam»); *La Passio di Ceteo vescovo di Amiterno*, in *Civiltà medioevale negli Abruzzi (I. Storia e storiografia)*, a cura di S. BOESCH GAJANO; II. *Testimonianze*, a cura di M. R. BERARDI, L'Aquila 1990, II, pp. 77-92. Sia su Cetheo che su Tussio: D. di SANT'EUSANIO, *L'Abruzzo aquilano santo, o sia vite de'*

santi, beati ed altri servi insigni di Dio o nati o morti o presentemente riposanti col corpo nella provincia dell'Aquila nel Regno di Napoli, raccolte in due volumi da padre Domenico di Sant'Eusanio, lettore giubilato de' francescani osservanti [...], Aquila 1849, pp. 88-90, 303-304.

⁴⁷ Sulle diverse ipotesi identificative: J. BASCHET, *Lieu sacré...*, cit., pp. 61-69. Sui santi pellegrini: A. VAUCHEZ, *Les saints pèlerins du Moyen Âge entre vagabondage religieux et dévotion aux sanctuaires (XI-XV^e siècle)*, in *Monaci, ebrei, santi. Studi per Sofia Boesch Gaiano*, Atti delle giornate di studio «Sophia kai historia» (Roma, 17-19 febbraio 2005), a cura di A. VOLPATO, Roma 2008, pp. 93-108; *San Pellegrino tra mito e storia: i luoghi di culto in Europa*, a cura di A. TREZZINI, Roma 2009: scheda di M. DELLA VALLE, pp. 131-138.

⁴⁸ A. L. ANTINORI, *Dizionario storico-topografico degli Abruzzi. Parte I. Annali degli Abruzzi*, edizione anastatica del manoscritto, IV, Bologna 1971, pp. 463-476.

⁴⁹ Ivi, p. 470. Per la leggenda di un san Pellegrino, primogenito del re Alessandro e della regina Margherita di Scozia, giunto a Napoli per cercare un «regno che non fosse caduco», poi imbarcato per Gerusalemme, e infine tornato indietro a Napoli per operarvi miracoli: ivi, p. 471. D. di SANT'EUSANIO, *L'Abruzzo Aquilano Santo...*, cit., pp. 303-304, scrive che san Pellegrino potrebbe essere lo stesso menzionato da Girolamo Maria di Sant'Anna, nella sua *Vita di san Gennaro* pubblicata a Napoli nel 1707, nella quale si diceva che Pellegrino, figlio del re di Scozia, Malcom, e di santa Margherita, sarebbe vissuto intorno al 1086, avrebbe assistito a Napoli alla liquefazione miracolosa del sangue del santo patrono della città, e qui poi sarebbe morto.

⁵⁰ *Supra*, Capitolo II, nota 26.

⁵¹ J. BASCHET, *Lieu sacré...*, cit., pp. 101-106. É. BERTAUX, *Due tesori...*, cit., p. 117, aveva interpretato questa scena come il viaggio dei Magi.

⁵² J. BASCHET, *Lieu sacré...*, cit., p. 101, vede nella prima parte dell'immagine una montagna (o una tenda) e un letto davanti al quale ci sarebbe un santo con il nimbo nero: una figura (san Pellegrino?) in atto di apparire a qualcuno dormiente oppure un santo che si alza dal letto. L'ipotesi è suggestiva, ma non si accorda con le scene più propriamente carolingie che seguono. La forma ricurva più che a una montagna ha appunto l'aspetto di una tenda rigonfia, della quale si scorge l'interno quadrettato.

⁵³ Ivi, pp. 101-106.

⁵⁴ R. LEJEUNE, J. STIENNON, *La légende de Roland dans l'art du Moyen Âge*, Bruxelles 1966, I, pl. XXIV. Sulle immagini relative all'epopea carolingia: E. MÜNTZ, *La légende de Charlemagne dans l'art du Moyen Âge*, in «Romania», XIV (1885), pp. 321-342.

⁵⁵ Guardia d'Orlando, il vertice del Monte Bovo e Peschio d'Orlando, nella Marsica; Grotta d'Orlando nel territorio di Leonessa, e i Passi d'Orlando, sulla strada da Giulianova e Teramo; e poi ancora Torre di Goffredo e Santa Maria di Roncisvalle, entrambe scomparse ma un tempo vicine a Sulmona. Nota era anche una tradizione, non solo locale, che voleva che Carlo Magno fosse stato nel territorio chietino, come prova sia la pittura absidale di San Liberatore alla Maiella (I. CARLETTINI, *La decorazione pittorica medievale di S. Liberatore alla Maiella*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», III s., XXIV (2001), pp. 47-82), sia l'ottava del *Morgante* di Pulci, dove si narra che Carlo giunse a Manoppello. Pansa riportava inoltre una leggenda locale, secondo la quale Orlando sarebbe stato mandato sul monte poi detto Bovo da Carlo Magno, al tempo dell'invasione saracena, insieme con Bovo d'Antona; mentre attendeva i Saraceni, Orlando avrebbe colpito furiosamente un macigno, producendovi una vasta frattura: G. PANSÀ, *Miti, leggende e superstizioni dell'Abruzzo: studi comparati*, Sulmona 1924, e già IDEM, *L'epopea carolingia in Abruzzo*, in «Rassegna abruzzese di storia ed arte», III (1899), 8, pp. 130-158; IDEM, *Una tradizione abruzzese intorno a Orlando paladino e Bovo d'Antona*, in «Rassegna abruzzese di storia ed arte», III (1899), 9, pp. 263-265. Sulla diffusione delle leggende carolingie nella Penisola: A. I. GALLETI, R. RODA, *Sulle orme di Orlando. Leggende e luoghi carolingi in Italia. I paladini di Francia nelle tradizioni italiane: una proposta antropologica*, Padova 1987. Dal punto di vista storico-artistico: F. DE' MAFFEI, *Riflessi dell'epopea carolingia nell'arte medievale*.

Il ciclo di Ezechiele e non di Carlo a Santa Maria in Cosmedin e l'arco di Carlo-Magno a Roma, in La poesia epica e la sua formazione, Atti del convegno internazionale (Roma, 28 marzo-3 aprile 1969), Roma 1970, pp. 352-386. Su alcune frammentarie pitture romane di soggetto carolingio: S. RICCIONI, I. QUADRI, *La Leggenda di Ansedonia sull'Arco di Carlomagno all'abbazia delle Tre Fontane, in La pittura medievale a Roma...*, cit., pp. 67-71.

⁵⁶ Sui calendari dipinti o scolpiti durante il Medioevo, e i lavori dei mesi ad essi associati: O. KOSELEFF, *Die Monatdarstellungen der französischen Plastik des 12. Jahrhunderts*, Morburg 1934; J. CARSON WEBSTER, *The Labours of the Months in Antique and Medieval Art, to the End of the XIIth Century*, Princeton 1938 (Princeton Monographs in Art and Archeology, 21); P. MANE, *Calendriers et techniques agricoles (France-Italie, XII^e-XIII^e siècles)*, Paris 1983; J. ALEXANDER, *Labour and Paresse: Ideological Representations of Medieval Paesant Labor*, in «The Art Bulletin», LXXII (1990), pp. 436-452; G. COMET, *Les calendriers médiévaux, une représentation du monde*, in «Journal des savants», I (1992), pp. 35-98; M. MIHÁLYI, *Calendario, in Enciclopedia dell'arte medievale*, IV, Roma, 1993, pp. 70-71; M. CASTIÑEIRAS GONZALES, *Mesi, in Enciclopedia dell'arte medievale*, VIII, Roma 1997, pp. 325-335. Restano fondamentali in questo contesto gli studi di Henri Stern sul *Chronographus anni 354*, un calendario liturgico illustrato redatto, insieme ad altri testi quali una *Depositio martyrum* et una *Depositio episcoporum Romanorum*, da Fulvio Dionisio Filòcalo, calligrafo delle epigrafi commissionate da papa Damaso I. Il *Chronographus*, tramandatosi attraverso copie carolingie, costituisce la prima forma di santorale romano: H. STERN, *Le calendrier du 354. Étude sur son texte et sur ses illustrations*, Paris 1953 (Institut française d'archéologie de Beyrouth, Bibliothèque archéologique et historique, 55); IDEM, *Poésies et représentation carolingiennes et byzantines des mois*, in «Revue archéologique», XLV (1955), pp. 141-186. Sulla genesi dei calendari cristiani: C. VENTRELLA MANCINI, *Tempo divino e identità religiosa. Culto, rappresentanza, simboli dalle origini all'VIII secolo*, Torino 2012 (Collana di Studi di Diritto canonico ed ecclesiastico).

⁵⁷ G. MATTHIAE, *Pittura medioevale abruzzese*, Milano 1969, p. 39. Già G. RASETTI, *Il calendario nell'arte italiana e il calendario abruzzese*, Pescara 1941, pp. 54 ss. e 81 ss., notava che l'autore del calendario di Bominaco doveva aver conosciuto esempi di manoscritti miniati, dove gli evangeli sono decorati da archi sotto i quali sono inserite le tavole di concordanza o i canoni. Sull'impaginazione a dittico: J. R. BENTON, *Antique Survival and Revival in the Middle Age: Architectural Framing in Late Duecento Murals*, in «Arte medievale», II s., VII (1993), 2, pp. 129-145, figg. 33-35.

⁵⁸ Manoscritti miniati con i mesi dei calendari contenenti le festività liturgiche poste sotto arcate sono noti alla storiografia. Si vedano, ad esempio, il frammento di calendario datato al XII secolo (una pagina isolata con i mesi affiancati di gennaio e febbraio inclusi in cornici arcuate come quelle delle pagine dei canoni, di colore rosso), nel quale la parte superiore dell'arco include i segni zodiacali dei mesi, mentre la scelta dei santi fa riferimento alla diocesi di Trier: trasmesso dal ms lat. fol. 361, fu catalogato da A. FINGERNAGEL, *Die illuminierten lateinischen Handschriften deutscher Provenienz der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin, 8.-12. Jahrhundert (Teil 1. Text, Teil 2. Abbildungen)*, Wiesbaden 1991, pp. 135-136 (n. 125), fig. 415. Un caso molto vicino a quello di San Pellegrino si riscontra nel celebre *Landgrafenpsalter* realizzato a Hildesheim nel secondo decennio del Duecento per il langravio Hermann di Turingia, dove il calendario presenta uno schema a dittico per ciascun mese, nel quale la parte destra mostra un apostolo a figura intera, sormontata da un'immagine relativa ai lavori del mese: *Der Landengrafenpsalter. Vollständige Faksimile-Ausgabe in Original-Format der Handschrift HB II 24 der Württembergische Landesbibliothek Stuttgart*, a cura di F. HEINZER, Graz 1992 (Codices selecti, 93). Un altro codice proveniente dallo stesso ambiente, il cosiddetto Salterio di Santa Elisabetta, contiene un calendario liturgico miniato, nel quale le pagine dei singoli mesi sono incluse in una struttura trilobata nella cui parte superiore si dispiegano l'iniziale e i lavori del mese, mentre la parte inferiore divisa a dittico mostra a sinistra i giorni del mese e a destra due tondi o quadrilobi intrecciati con all'interno episodi di martirio dei santi festeggiati nel relativo mese o scene della passione

di Cristo: *Salterio di Santa Elisabetta. Facsimile del ms. CXXXVII del Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli*, a cura di C. BARBERI, Trieste 2002. La collocazione dei mesi in strutture rette da colonnine è utilizzata nel IX secolo nel calendario annesso al *Martyrologium* di Wandalbert von Prüm: *Cod. Reg. Lat. 438. Wandalbert von Prüm. Das Reichenauer Martyrologium für Kaiser Lothar I. Facsimile-Ausgabe-Kommentarband*, a cura di H.-W. STORK, Zürich 1997 (Codices e Vaticanis selecti, 83). Nel Salterio di Shaftesbury del secondo quarto del XII secolo (British Museum, ms Lansdowne 383), i foglio del calendario liturgico (2v-8v) sono adornati in alto da una vignetta contenente la personificazione del mese chiuso in una complessa architettura e verso il fondo della pagina da un piccolo tondo con il segno zodiacale: S. MCKENDRICK, J. LOWDEN, K. DOYLE, *Royal Manuscripts. The Genius of Illumination*, London 2011, scheda n. 11. Su questi temi si veda anche Jean-Baptiste Lebigue, *Rits et couleurs. Acronymie et chromonomie des calendriers liturgiques au Moyen Âge*, in *Le manuscrit enluminé. Études réunies en hommage à Patricia Stirnemann*, a cura di C. Rabel, Paris 2014 (Cahiers du Léopard d'or, 16), pp. 39-73.

⁵⁹ Sulle immagini relative a ciascun mese e le loro numerose varianti, dipendenti dai modelli e dalle funzioni di ciascun calendario: P. MANE, *Calendriers et techniques agricoles...*, cit.; EADEM, *Comparaison des thèmes iconographiques des calendriers monumentaux et enluminés en France au XII^e et XIII^e siècle*, in «Cahiers de civilisation médiévale», XXIX (1986), pp. 257-264.

⁶⁰ R. AMEDICK, *Dornauzieher. Bukolische und dionysische Gestalten zwischen Antiken und Mittelalter*, in «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», XXXII (2005), pp. 17-51. Sull'uso del modello dello Spinario nelle iconografie dei calendari: A. DRAGHI, *Il ciclo dei mesi nell'Aula gotica dei Santi Quattro Coronati a Roma: considerazioni sull'iconografia del mese di marzo e sulla Cappella di San Silvestro*, in «Bollettino d'Arte», 128 (2004), pp. 19-38.

⁶¹ M. D'ONOFRIO, *Primavera e nobiltà. La figura di maggio nel Medioevo*, Roma 2005; IDEM, *L'iconografia del mese di maggio dall'antichità al Medioevo*, in *Medioevo: il tempo degli antichi*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 24-28 settembre 2003), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano 2006, pp. 267-277.

⁶² Furono così interpretati da G. RASETTI, *Il calendario nell'arte...*, cit.: Luglio lavora con un falchetto, Agosto ha un cestino in una mano, Settembre è un'improbabile figura su un'al-talena, Ottobre porta un cesto pieno di frutti, Novembre semina, Dicembre ha tra le mani un piatto sul quale è poggiata la testa del maiale appena ucciso.

⁶³ Per una breve sintesi della storiografia sulle parti figurative del calendario di Bominaco: V. BRANCONE, *Complementi iconografici per il Calendario dipinto dell'oratorio di San Pellegrino a Bominaco*, in «Arte medievale», n.s., III (2004), 2, pp. 75-108.

⁶⁴ É. BERTAUX, *Due tesori...*, cit., pp. 118 e 123; É. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale...*, cit., pp. 294-296.

⁶⁵ *Infra*, Capitolo V, note 91-96 e testo corrispondente.

⁶⁶ *Supra*, nota 58.

⁶⁷ E. CARLI, *Affreschi benedettini del XIII secolo...*, cit., p. 458; *infra*, Capitolo V, nota 21.

⁶⁸ Nell'Aula gotica del medesimo complesso benedettino romano si vede invece dipinto un ciclo dei mesi, ma non un calendario vero e proprio: A. DRAGHI, *Gli affreschi dell'Aula gotica nel Monastero dei Santi Quattro Coronati. Una storia ritrovata*, Milano 2006, pp. 111-203.

⁶⁹ *Supra*, nota 3-4. Un solo frammento staccato si trova ancora nell'edificio, una *Flagellazione di Cristo*, e dal confronto tra le foto più antiche si può anche determinare da dove provenisse (fig. 51 e 81).

⁷⁰ *Supra*, Capitolo III, note 32-34 e testo corrispondente.

⁷¹ Un caso esemplare: O. JONES, *The Grammar of the Ornament*, London 1856.

⁷² F.-L. KROLL, *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim-Zürich-New York 1987; F. SALES MEYER, *Handbuch der Ornamentik zum Gebrauch für Musterzeichner, Architekten, Schulen und Gewerbtreibende sowie zum Studium im Allgemeinen*, Leipzig 1890; R. GLAZIER, *A Manual of Historic Ornament. Treating upon the*

Evolution, Tradition, and Development of Architecture and the Applied Arts, prepared for the Use of Students and Craftsmen, New York 1948. Sulla storia degli studi: S.-S. TZENG, *Imitation und Originalität des Ornamentdesigns. Studien zur Entwicklung der kunstgewerblichen Musterbücher von 1750 bis 1900 in Frankreich, Deutschland und besonders England*, München 1994.

⁷³ A. RIEGL, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893 (trad. ital. *Problemi di stile. Fondamenti di una storia dell'arte ornamentale*, Milano 1963, con una prefazione di A. C. QUINTAVALLE).

⁷⁴ Oltre a A. RACINET, *L'ornement polychrome [...]*, Paris 1885-1887, si vedano *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge*, a cura di J. OTTAWAY, Poitiers 1997, con studi riguardanti l'intero spazio europeo, tra i quali le conclusioni di X. BARRAL I ALTET, *Importance de l'ornement*, ivi, pp. 211-212; il numero monografico *Ornament/ Ornamental*, in «Perspective», (2010), 1, e il numero monografico *L'ornement à l'époque romane. Signe ou symbole?*, in «Revue d'Auvergne», (2010), 594.

⁷⁵ Z. R. SCHUBERT VON SOLDERN, *Geschichte der Ornamentik und Plastic. Das stilisieren der Natur-Formen*, Leipzig 1896; D. DEBES, *Das Ornament. Wesen und Geschichte*, Leipzig 1956; *Die Rhetorik des Ornaments*, a cura di I. FRANK e F. HARTUNG, München 2001; E. LEIN, *Das grosse Lexikon der Ornamente. Herkunft, Entwicklung, Bedeutung*, Leipzig 2004; *Ornament. Motif-Modus-Bild*, Atti del convegno internazionale (Basilea, 18-20 September 2008), a cura di V. BEYER e CH. SPIES, München 2011.

⁷⁶ Oltre al classico J. EVANS, *Pattern. A Study of Ornament in Western Europe from 1180 to 1900*, Oxford 1931, e ai dizionari come M.-C. LESPÉRANCE, *La mythologie du beau. Dictionnaire de l'ornement*, Montréal 1995, e PH. LEWIS, G. DARLEY, *Dictionary of Ornament*, London 1985, si veda J. TRILLING, *Medieval Interlace Ornament: The Making of a Cross-cultural Idiom*, in «Arte medievale», II s., IX (1995), 2, pp. 59-86, per il quale i motivi decorativi devono essere analizzati «as a cultural expression in his own right», e non come «barometer of continuity and change» (ivi, p. 81); IDEM, *Ornament: A Modern Perspective*, Seattle (Washington) 2003. Un ruolo di rilievo è stato svolto anche da E. GOMBRICH, *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, New York 1979 (trad. ital. *Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa*, Milano 2000).

⁷⁷ L. DE FINANCE, P. LIÉVAUX, *Ornement, vocabulaire typologique et technique*, Paris 2014 (Vocabulaires, 13), i cui criteri gli autori avevano anticipato in *Le vocabulaire de l'ornement*, in «Perspective», (2010), 1, pp. 123-129. È ancora utile, sebbene limitato ai mosaici romani, *Le décor géométrique de la mosaïque romaine. Répertoire graphique et descriptif des compositions linéaires et isotropes*, Paris 1985.

⁷⁸ Un'eccezione: P. TOESCA, *Affreschi decorativi in Italia fino al secolo XIX*, Milano 1917.

⁷⁹ F. PASUT, *Ornamental Painting in Italy [1250-1310]. An Illustrated Index*, Firenze-Milano 2003 (Corpus of Florentine Painting. A Supplement), che ha inserito anche i motivi di San Pellegrino nei suoi elenchi; F. SCIREA, *Pittura ornamentale del Medioevo lombardo. Atlante (secoli VIII-XIII)*, Milano 2012.

⁸⁰ La cornice vegetale della prima campata, in funzione divisoria tra il secondo e il terzo registro della parete sinistra, presenta una variazione in corso d'opera. Le prime spirali del tralcio hanno al loro interno una complessa terminazione fiorita che compare anche nel fregio orizzontale della terza campata; le altre spirali invece si concludono con un fiore più semplice e stilizzato, a tre o a cinque foglie. Simili variazioni non dovevano essere rare e ricorrevano in genere all'inizio dell'esecuzione. Per un caso analogo nei mosaici di Monreale: O. DEMUS, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, p. 136 e pl. 99a.

⁸¹ L'interno delle strette feritoie che si aprono nelle pareti è rivestito di racemi intrecciati, di colore rosso, molto semplificati. Lo stesso motivo compare nella strombatura della porta meridionale.

CAPITOLO V

Bominaco e Roma

La ricerca fin qui condotta si è mossa dal generale al particolare, dalla storia della fondazione abbaziale di Bominaco alla storia dei suoi protagonisti, dall'esterno all'interno degli edifici, dalle architetture alle loro decorazioni monumentali; di tutti questi oggetti di indagine si sono analizzate le testimonianze testuali e materiali: da un lato i documenti e le fonti, dall'altro gli spazi, le architetture, gli arredi scultorei e i loro mutui rapporti.

Uno studio specificamente storico-artistico, basato sul vaglio comparativo dei caratteri stilistici, permette ora di proporre una nuova datazione delle pitture, e di conseguenza di individuare una committenza che trova una sua verosimiglianza proprio nelle peculiarità dello stile. Le osservazioni sulla finalità comunitaria di una delle iconografie illustrate sulle pareti di San Pellegrino – il calendario liturgico –, confrontata con i risultati di quanto è già emerso dall'esame degli spazi monastici, delle architetture e della funzione originaria degli arredi superstiti, e dall'esame concomitante dei testi, sostanzia una proposta inedita sulla funzione originaria di San Pellegrino nell'economia dell'abbazia di Bominaco.

1. *Uno stile romano di primo Duecento in San Pellegrino*

Dal punto di vista compositivo, i pittori attivi in San Pellegrino a Bominaco, forse almeno un paio di unità, sembrano aver impiegato modelli di varia tipologia, materiali o virtuali, che avevano dietro di sé una lunga tradizione d'uso europea. Innanzitutto si sono serviti, in modo pressoché indifferenziato da un soggetto iconografico all'altro, delle due formule più diffuse di ordinamento delle scene narrative, vale a dire la suddivisione in riquadri e la sequenza ininterrotta¹. Molti episodi evangelici sono incorniciati autonomamente mediante fasce policrome rosse e ocra, altri si susseguono in una sorta di *continuum*, non di rado con lo

stesso protagonista ripetuto in più situazioni, oppure con una spartizione ottenuta immettendo un'architettura o un personaggio tra due scene collegate, secondo una prassi della quale il Medioevo era debitore alla cultura tardo-antica².

Per quanto riguarda l'articolazione dei fondali, alcuni episodi si stagliano contro scenografie prive di profondità, create con l'accostamento spesso irrazionale di torri, colonnine, tendaggi, cornici a ovoli e a conchigliette; altri vedono le figure agire su fondali privi di paesaggio naturale o umano. Ciò naturalmente non significa che uno dei pittori sapeva fare gli sfondi architettonici e un altro no, ma soltanto che la bottega attiva in San Pellegrino impiegò modelli compositivi basati su un'ambientazione più favolistica nel caso delle scene dell'infanzia di Cristo e su contesti più sobri nel caso del dramma della Passione. Fondali architettonici analoghi a quelli di San Pellegrino si rinvencono, ad esempio, nei mosaici parietali della Sicilia normanna di fine XII secolo, o a Roma, nella prima metà del Duecento, nella cappella di San Silvestro ai Santi Quattro Coronati³, ma la loro assenza, o per meglio dire la sostituzione delle architetture con semplici bande cromatiche, una formula usata per secoli in tutta Europa⁴, non costituisce un elemento discriminante di una data tendenza figurativa. Gli sfondi sui quali a Bominaco si svolgono le diverse iconografie lasciano emergere una tale quantità di varianti all'interno di episodi appartenenti a medesimi soggetti iconografici da non consentirci di considerarli un dato peculiare di maestri portatori di culture proprie che avrebbero lavorato ciascuno a un dato tema.

A conclusioni non dissimili conduce l'analisi delle figure umane, il cui disegno è basato sostanzialmente su tre tipologie: figure avvolte da panneggi fascianti, sotto i quali sembrano non esistere corpi reali (l'ancella di destra nel lavacro del Bambino o il profeta Giona); figure appiattite sullo sfondo, con vesti iperdecorate come pannelli ornamentali (Maria che riceve l'annuncio dall'angelo o alcuni dei santi sul parapetto della scala); figure nelle quali i tessuti sono usati in modo da conferire plasticità all'immagine (molti personaggi dei cicli evangelici o i profeti seduti). Troviamo poi figure di grandi dimensioni e teste piccole, paludate sotto ampi mantelli (nel tradimento di Giuda o nella deposizione di Cristo dalla croce); di piccole dimensioni, ben proporzionate (nel calendario o nell'annuncio della buona novella ai pastori); di piccole dimensioni, ma sgraziate (soprattutto nelle storie di san Pellegrino, che sono la parte meno sorvegliata e più corsiva dell'intera decorazione). A un esame rav-

vicinato emerge che tipologie diverse di figure umane ricorrono nello stesso episodio, e viceversa tipi simili (se non addirittura uguali) sono presenti in episodi appartenenti a temi iconografici differenti.

Nella deposizione di Cristo dalla croce, ad esempio, vi sono sia la figura grande e allungata con la testa piccola e gli enormi piedi nudi (Cristo o san Giovanni), sia la figura esile, dalle gambe sottili e i piedi calzati in stivaletti a punta che formano pieghe alla base del polpaccio, del quale ombre e lumeggiature sottolineano il muscolo (Giuseppe di Arimatea o il carnefice della donna nelle storie di san Pellegrino). Il personaggio saltellante è replicato in più riquadri, sia pure con la variazione di qualche particolare: nei carnefici della flagellazione di Cristo o negli episodi di martirio di san Pellegrino, oltre che nel bifolco con la bisaccia in spalla nell'annuncio ai pastori. A sua volta, la figura di Maria, sempre delineata con un grosso segno nero sotto il mento, il naso adunco, le sopracciglia folte, gli occhi grandi e sbarrati cerchiati da ombre scure, la bocca piccola il cui labbro inferiore forma come una goccia rossa, appare in piedi nella visitazione di santa Elisabetta, nella presentazione di Gesù al tempio, nella deposizione di Cristo dalla croce; distesa sullo sfondo avvolgente di una grotta nella natività; seduta nell'annuncio della futura maternità divina e nell'arrivo dei magi. Nella deposizione di Cristo e nell'annunciazione da parte dell'angelo, il suo mantello presenta all'altezza della spalla dei pendaglietti che ricordano quelli visibili in molti mosaici della Sicilia normanna (ad esempio, nella scena monrealese in cui Guglielmo II le dona la chiesa), anche se Maria che partecipa alla deposizione di Cristo ha la sopravveste di colore oca e una bordura decorata, dalla quale fuoriesce la veste bianca che si arrotola in basso, mentre nell'annunciazione la sopravveste presenta un motivo romboidale ripetuto che appiattisce la figura sullo sfondo, annullando ogni illusione di profondità, come se l'immagine fosse formata da due pezzi sovrapposti (e di fatto la linea della pontata la divide in due parti).

C'è ancora il caso di una stessa silhouette ricorrente in punti diversi della decorazione, un elemento dal quale si potrebbe desumere l'utilizzo di modelli identici⁵, ma le differenziazioni nel trattamento pittorico (disegno morbido e ombreggiato dei tratti fisici della figura saltellante nella deposizione di Cristo dalla croce e nell'annuncio ai pastori; incisività di contorni, durezza di tratto e una certa sommarietà di rappresentazione della stessa tipologia di figura nella flagellazione di Cristo, e in maniera molto sgraziata nelle storie di san Pellegrino), ma soprattutto

la variazione delle dimensioni, invitano a escludere che i pittori si siano serviti di una sagoma (la specularità delle silhouette dei due flagellanti ai lati di Cristo e l'angelo dell'annuncio ai pastori sono pressoché gli unici punti della decorazione in cui si potrebbe riconoscere sia l'eventuale ribaltamento di una medesima sagoma che l'uso orizzontale improprio di un modello verticale⁶), e suggeriscono l'utilizzo di formule alle quali si attinse in maniera indipendente, ma contemporanea. I dati che emergono da queste riflessioni definiscono il quadro di un gruppo di pittori, portatori certo di manualità differenti, ma che lavorarono insieme all'intera decorazione pittorica del vano in un lasso di tempo piuttosto breve, viste le esigue dimensioni dell'architettura, e che attinsero ai modelli formali a loro disposizione mescolando insieme, con una certa libertà di azione, procedimenti di costruzione anatomica e strategie di impaginazione degli episodi.

Quando poi ci si concentra sulle questioni più propriamente stilistiche, c'è da prendere atto dell'esistenza di una sigla, una sorta di marchio di fabbrica: mi riferisco alla maniera di disegnare le figure umane ricoprendole di tessuti che terminano con orli esageratamente frastagliati. Un confronto con i mosaici di Monreale (figg. 118-121), databili per la maggior parte negli anni settanta del XII secolo⁷, rivela la genesi più antica di tale sigla. A San Pellegrino denunciano una connessione monrealese sia le increspature delle pieghe, sia la reiterazione delle loro linee, usate quasi come ornamenti, e ancora l'agitazione delle vesti, che spesso sembrano investite dal vento e che con il loro intricato andamento celano la struttura anatomica dei corpi attraverso una serie infinita di motivi a cascata, a zig-zag, a spirale⁸.

A Monreale rimandano d'altronde l'intensificazione teatrale dei movimenti delle figure, la sproporzione delle teste, troppo piccole rispetto ai corpi allungati, la monumentalità dei personaggi perseguita con l'uso di panneggi sovrabbondanti: mimica gestuale, posizioni, fisionomie e sguardi dei protagonisti delle pitture di San Pellegrino trovano paralleli più che parlanti in molti passaggi dei mosaici di Monreale. Lo stesso può dirsi degli edifici che appaiono sugli sfondi degli episodi narrativi, o anche del paesaggio naturale, soprattutto delle montagne delineate a striature parallele verticali e con la cima a forma di pigna, che a Monreale costituiscono pressoché l'unica, e anche molto usata, modalità di rappresentazione di un paesaggio montuoso. Ma alla Sicilia riconducono anche altri particolari: le zolle ondulate del terreno e i fiori filiformi dalle cime a punta, le pieghe arricciate nella parte delle vesti

che forma una curva (come nel Cristo della lavanda dei piedi di Pietro), le figure avanzanti di profilo (come Giuda nella scena del tradimento), il modo in cui i profeti tengono il cartiglio in mano, la posizione della *proskynesis* (che si riconosce nei bambini che accolgono Cristo mentre entra a Gerusalemme), o infine, ma non certo ultimo dei molti confronti possibili, il procedimento di avvolgere le figure nel paesaggio, come nell'episodio della nascita di Gesù⁹.

L'impronta di Monreale è molto forte a Bominaco, tanto che a un primo sguardo si potrebbe immaginare che i pittori di San Pellegrino, o almeno uno di loro, abbiano visto con i propri occhi i mosaici siciliani, facendone proprie le più intime componenti e l'originalità della messa in scena, ma è altrettanto indubbio che su un sostrato formale monrealese si sono innestati altri elementi di stile, e l'unica strada praticabile per ritrovarne le origini impone di cercare le fonti pittoriche o musive che, nei primi decenni del Duecento, avevano già rielaborato la cultura siciliana con nuove modalità espressive.

La questione riguardante la diffusione dello stile dei mosaici monrealesi in Italia centro-meridionale, che Otto Demus nel 1949 definì «dissemination of the Sicilian mosaic style»¹⁰, costituisce uno dei temi più interessanti della storia della pittura tra XII e XIII secolo. Si tratta di uno di quei casi in cui un linguaggio figurativo innovativo riesce a imporsi in una geografia piuttosto ampia, in maniera indipendente da coloro che lo avevano sponsorizzato in origine, dal momento che fu proprio la morte del committente dei mosaici di Monreale, il re normanno Guglielmo II (1153-1189), a provocare la dispersione delle maestranze che vi avevano lavorato. Non siamo in grado di contabilizzare quanti artisti partirono dalla Sicilia per risalire la Penisola fino alla Campania o al Lazio, e tantomeno da dove venissero prima di lavorare a Monreale, ma il modo in cui se ne colgono precoci risentimenti nei territori centro-meridionali sembra il segnale di un concreto spostamento da sud verso nord (un nord, beninteso, che era ed è comunque un sud) di artisti capaci di maneggiare, ciascuno a suo modo, lo stile dei mosaici siciliani di fine XII secolo¹¹. Se così non fosse stato, se il Meridione non avesse assistito a un trasferimento degli artisti della Sicilia, allora bisognerebbe ipotizzare che la cultura monrealese abbia avuto un impatto artistico così forte da risalire la Penisola attraverso altre vie, schizzi, modelli, disegni¹², o qualsiasi altro supporto mnemonico che di quella cultura riuscisse a riprodurre i dati più peculiari. Le conseguenze di questa situazione si fecero sentire ben presto, in molte decorazioni pittoriche e musive

prodotte nell'Italia centro-meridionale tra fine XII e inizio XIII secolo, in particolar modo a Roma: a quest'altezza cronologica è verosimile che un artista in cerca di lavoro abbia seguito soprattutto il richiamo allettante dei cantieri papali.

Per quanto riguarda le pitture di San Pellegrino, una volta precisato l'antico referente monrealese, l'analisi dei dati formali non può dunque che condurre in direzione di Roma. Si prenda, a titolo esemplificativo, il caso della prima figura a sinistra dell'episodio della lavanda dei piedi di Pietro (fig. 72), sul muro settentrionale dell'edificio: il mantello dell'apostolo, poggiato morbidamente sulla spalla, cade fino a incrociare la fascia che gli stringe la vita, nella quale si insinua generando fitte pieghe a bande ricche di ombra che scendono fino a terra, in maniera analoga a quanto si vede nell'angelo a sinistra del trono dell'Etimasia nell'abside romana di San Paolo fuori le mura (fig. 122). È proprio nell'abside ostiense che ancora Demus riconobbe uno dei principali testi figurativi primo-duecenteschi nei quali la cultura monrealese risalita dalla Sicilia normanna aveva agito con forza, modificando radicalmente la tradizione figurativa precedente¹³. Il volto del secondo apostolo da sinistra della stessa scena evangelica di Bominaco, con le sue ombreggiature profonde tra le sopracciglia e l'occhio, la linea accentuata di nero del naso ricurvo, la bocca piccola segnata da un'ombra nera sul mento, è a sua volta quasi sovrapponibile al volto del cosiddetto apostolo delle Grotte Vaticane, proveniente dalla medesima abside ostiense, soprattutto se invertiamo la direzione del cliché di quest'ultimo: entrambi sembrano modellati sull'angelo nell'episodio monrealese della lotta di Giacobbe¹⁴.

Caratteri analoghi ritornano nella figura di san Giovanni nel riquadro con la deposizione di Cristo dalla croce in San Pellegrino, anche se quest'ultimo è più espressivo, così come riconducibile agli apostoli dell'abside di San Paolo è il volto anziano barbato ricorrente con frequenza a Bominaco per varie tipologie di personaggi, con la sua accentuazione dell'angolo tra le sopracciglia, la netta profilatura della curva che definisce la parte superiore della barba, e che in unione con la linea all'ingiù della bocca conferisce a queste facce un'espressione triste, e poi ancora l'ispessimento degli scuri sulle guance attraverso l'uso di un tratto angolato che ricorda i tasselli neri dei mosaici, le sottili ombreggiature lungo la barba bianca che si pongono come l'equivalente in pittura di analoghe immagini ostiensi.

A Bominaco rinviano agli elementi più autentici di questo linguaggio figurativo – già confluiti nel Pittore Ornatista¹⁵, o Secondo Maestro

della cripta della Cattedrale di Anagni¹⁶, vale dire in quel pittore o quei pittori attivi nell'impresa anagnina tra il 1227 e il 1231, al tempo del papa Gregorio IX¹⁷, nei quali si riconoscono gli esiti più diretti della maniera romana di San Paolo – non solo il disegno dei tessuti in grosse pieghe formanti bande ripetute, angoli e semicerchi concentrici, con lumeggiature chiare e talora un caratteristico segno a V capovolta – già presente nel mosaico absidale dell'abbazia di Grottaferrata¹⁸, ai cui apostoli rimanda anche la curiosa forma a cuore tondeggiante che all'altezza delle ginocchia definisce la veste del profeta Elia di San Pellegrino –, ma anche singole fisionomie. Il Cristo della lavanda dei piedi di Bominaco e il secondo apostolo da destra nella stessa scena, così come altre figure di giovani dai capelli e barbe brune, e dal volto spesso di tre quarti (il Cristo sulla via di Emmaus, il san Martino, il *pauper*, san Leonardo o il Cristo seduto in trono), per l'assorta fissità degli sguardi e per il modo di distinguere la barba filo a filo, disegnando i baffi con un tratto scuro di contorno e l'ombra del labbro inferiore con un piccolo marcato semicerchio, sono simili ai personaggi della scena anagnina con Cristo e quattro santi attribuita al Secondo Maestro (fig. 125), la cui composizione peraltro sembra quasi aver fornito il modello alla scena bominacense dal medesimo soggetto¹⁹. Le fisionomie di queste figure di Bominaco che ho appena elencato ricordano però ancor di più un testo figurativo pressoché contemporaneo alle immagini anagnine e ugualmente connesso all'ambiente del papa Gregorio IX, vale a dire la cappella di San Gregorio nel Sacro Speco di Subiaco²⁰, con la quale molte delle figure maschili di Bominaco condividono ben più di una generica aria di famiglia (fig. 123).

Diversi passaggi delle pitture di Bominaco possono inoltre confrontarsi con la cappella di San Silvestro ai Santi Quattro Coronati²¹, un testo pittorico situabile nello stesso contesto figurativo di Anagni e Subiaco, collocabile cronologicamente alla fine di quel percorso che fin dall'inizio del secolo aveva visto operanti a Roma dati formali giunti da Monreale. Nell'annuncio ai pastori di San Pellegrino, ad esempio, le montagne si presentano striate di lumeggiature bianche e coronate da cime sfaccettate quasi a forma di pigna (fig. 75) come in più di una scena delle storie costantiniane dei Santi Quattro Coronati²². Si tratta di un tipico motivo monrealese – si veda, ad esempio, l'episodio con l'orazione nell'orto (fig. 119), dove la montagna con la cima a pigna serve come sfondo dell'azione principale –, usato già nel *Giudizio finale* dipinto a San Nicola a Filettino²³, collegato non a caso con la produzione del Secondo Maestro di Anagni.

I giovani personaggi con corte vesti pure presenti nell'annuncio ai pastori di San Pellegrino (per la forma delle gambe, il modo di rappresentare il ginocchio e il polpaccio, il tipo di stivali) si ritrovano analoghi prima a Monreale, negli episodi con la guarigione dei ciechi o la costruzione della torre di Babele (fig. 120), e poi nella cappella di San Silvestro²⁴, ad esempio nel sogno di Costantino (fig. 126). La tipologia di questa silhouette ricorre anche in molti personaggi della cosiddetta Aula Gotica – scoperta negli anni Novanta nello stesso complesso monumentale dei Santi Quattro Coronati e datata alla fine del secondo quarto del Duecento²⁵ –, con i quali le figurine di Bominaco condividono la posizione saltellante, allusiva al movimento (figg. 129-130). Il san Paolo nella scena romana del sogno di Costantino della cappella di San Silvestro può essere avvicinato a sua volta non solo al san Pietro e alla figura a lui prossima nell'episodio monrealese della guarigione del paralitico, ma anche alla maggior parte di apostoli e santi di Bominaco, soprattutto per il modo in cui si dispongono gli orli zigzagati dei mantelli e le pieghe della tunica sottostante; nelle sopravvesti dei personaggi sia maschili che femminili, analoga a quella romana è poi la maniera di avvolgere su sé stesso il bordo inferiore della veste, come nella figura della Vergine nella discesa di Cristo della croce a San Pellegrino²⁶.

Il modo in cui si disegna la corta tunica all'altezza della vita fino a generare un solco d'ombra, che ricorre più volte in San Pellegrino (nella figura con la bisaccia in spalla sulla sinistra dell'annuncio ai pastori, ma anche nei mesi di febbraio e giugno del calendario, dove la tunica si arriccia come trattenuta da una cintura invisibile formando morbide pieghe parallele arrotolate sia verso l'alto che verso il basso, secondo modalità documentate pure nella versione parigina del cosiddetto «Muldenfaltenstil», altrimenti definito «depressed fold style»²⁷), costituisce una caratteristica più che peculiare dei modi figurativi monrealesi, adottata poi in molti brani della cappella di San Silvestro (figg. 127-128) e dell'Aula Gotica ai Santi Quattro Coronati²⁸. A sua volta, l'orlo manieristicamente zigzagato del mantello della Vergine nell'episodio della natività di Gesù in San Pellegrino (fig. 74) è presente anche nel panno sul letto di Costantino nella cappella di San Silvestro (fig. 126), quasi come un prelievo diretto dai mosaici monrealesi: si veda l'episodio della guarigione della suocera di Pietro, con la quale la Vergine di Bominaco, il cui gomito ripiegato dà all'artista la possibilità di moltiplicare la ridondanza dei tessuti, condivide la posizione sdraiata con la testa poggiata sulla mano.

Persino gli sfondi architettonici (torri, colonnine, cupolette, tende, da cui spesso fanno capolino i personaggi secondari) si ripetono in forme simili a quelle presenti a Monreale sia a Bominaco che nella cappella di San Silvestro. E le fisionomie dei protagonisti del calendario dipinto di San Pellegrino, richiamano da vicino i volti giovanili, dalle bocche piccole e strette, che compaiono nella medesima cappella. Le figure di re e profeti seduti a Bominaco sotto archeggiature trilobate mostrano a loro volta contatti troppo stretti con la produzione romana e laziale per poter essere ricondotte ad altri àmbiti. In alcuni episodi di San Pellegrino compare inoltre un albero tripartito dalle chiome tondeggianti disseminate di fiori gigliati rosa e celesti con lumeggiature bianche (pannello dei patriachi con le anime in grembo e annuncio della nascita di Gesù ai pastori): questa tipologia vegetale, di lontana origine monrealese, è riscontrabile ancora nell'Aula Gotica (fig. 130), nel mese di settembre²⁹.

Quel che emerge dall'analisi della parti narrative e figurative della decorazione pittorica di San Pellegrino trova conferma nell'apparato ornamentale, i cui motivi geometrici e vegetali sono disseminati in un ambiente dove ogni più piccolo elemento architettonico è rivestito di una ininterrotta policromia³⁰. Le connessioni con la cultura figurativa siciliana della fine del XII secolo sono evidenti in tutta la decorazione, ma in particolar modo in tre partiti decorativi: il fregio a cuori alternati [C1b]; il tralcio vegetale continuo [C1c]; il fregio a archetti tangenti [C1a], dove la forma base è assimilabile a un omega fiorito. Nel primo caso (fig. 105) ci troviamo di fronte a un motivo di lontana origine tardo-antica, derivato dalla rielaborazione della cosiddetta palmetta sassanide: la forma a cuore, originata dalla confluenza verso il centro delle terminazioni fiorite di una ghirlanda, contiene infatti al suo interno un elemento fitomorfo, un trifoglio, una palmetta multifoglie o una palmetta geometrizzata³¹. La combinazione attestata nella prima campata di Bominaco, a doppia fila orizzontale di cuori alternati con palmette policrome iscritte all'interno delle singole unità, trova un illustre precedente nella Cappella Palatina, dove il motivo fu impiegato con una certa frequenza³², ma file di cuori hanno un corrispettivo romano nell'Aula Gotica, dove si riconoscono, ad esempio, nelle decorazioni che incorniciano i telamoni³³.

Nel secondo caso, il tralcio fiorito impiegato a San Pellegrino [C1c] è costituito da girali di racemi intrecciati a coppie di spirali, alternativamente rivolte verso l'alto e verso il basso, in cui ciascuna coppia forma una figura ad S (fig. 106): il motivo al quale Alois Riegl diede il nome

di «intermittierende Wellenranke» e che Alison Frantz chiamò «S-curve rinceaux»³⁴. Tale partito ricorre, con piccole terminazioni a trifoglio all'interno e corte foglioline all'esterno, nella citata fascia orizzontale della parete orientale della prima campata [C1c]; con rigogliose terminazioni gigliate e foglie ondulate, sulla stessa parete della terza campata [C3a]; a spirali larghe dai racemi sottili ricchi di diramazioni e abitati³⁵, nell'intradosso della prima arcata [B1]; semplificato nella forma del tralcio e nelle terminazioni fiorite, nell'intradosso della terza [B3]; reso in modo più corsivo – al posto dei fiori sono dipinti piccoli elementi vegetali che sembrano forniti di spine – nella cornice dello zoccolo nella terza e quarta campata. L'andamento regolare dei racemi del tralcio di San Pellegrino ricorda non solo analoghe decorazioni sia della Cappella Palatina che del Duomo di Monreale³⁶, ma anche una serie di codici miniati contemporanei ai mosaici siciliani³⁷.

Nel terzo caso [C1a], all'interno degli archetti tangenti (fig. 104) non c'è un solo fiore che sia uguale all'altro; le estremità sono ora arricciate, talora piumate, mai semplicemente ondulate; le due foglie in cima si appiattiscono sempre in orizzontale, e il fiore fogliato centrale si presenta in alcuni casi come una vera e propria foglia con venature interne a spina di pesce³⁸, mentre in altri con una forma a conchiglia³⁹. Un possibile punto di comparazione si rinviene nella fascia continua che conclude in basso la decorazione dell'abside centrale di Monreale, dove motivi ad archetti o a cuore capovolto, le cui estremità frondose si protendono verso l'alto, contengono un fiore a cinque foglie o petali nel quale l'elemento centrale si innalza a occupare lo spazio tra le foglie di chiusura. In San Pellegrino, però, le foglie si richiudono su sé stesse, come si verifica anche in un altro modello monrealese (nella fascia mediana dell'abside, ripetuto sulle arcate del transetto), in cui all'interno del motivo a cuore capovolto si delinea una forma gigliata a cinque foglie insistentemente arricciate, due delle quali si incontrano alla sommità⁴⁰.

Il fiore interno agli archetti di San Pellegrino presenta poi affinità di disegno e di stesura con i fiori che si dispiegano nei girali che sormontano le parti figurative della cappella di San Silvestro ai Santi Quattro Coronati a Roma, e persino con alcuni dei motivi decorativi dell'Aula Gotica⁴¹. Analogo è soprattutto il modo in cui la foglia, interna ai diversi racemi vegetali, si piega accartocciandosi plasticamente⁴², secondo una tipologia che si riscontra di frequente nella Roma duecentesca, attraverso l'ausilio di lumeggiature bianche su fondo rosso o azzurro. Il disegno dei fiori che compaiono nei tralci che si srotolano in varie parti

della decorazione di San Pellegrino si individuano non solo all'interno dell'appena menzionata cornice nella cappella di San Silvestro, ma anche nella cosiddetta Torre di Innocenzo III al Palazzo Vaticano⁴³.

Ancora una volta, quindi, quel che a Bominaco appare come siciliano risulta già attestato nella Roma primo-duecentesca, e persino alla fine della prima metà del Duecento, ad esempio nell'Aula Gotica: dai tralci sottili e movimentati, che riempiono gli spazi al di sopra dei delfini con le code annodate, alla forma dei fiori degli alberi con la chioma perfettamente tonda o ovoidale; dal doppio intreccio cuoriforme, all'interno del quale si disegna una palmetta lumeggiata, al fiore carnoso che si avvolge su sé stesso all'interno dei girali regolari e curvilinei, fino al motivo ad archetti. Mancano, però, nel caso abruzzese sia le mensole in prospettiva abitate da uccelli, sia i festoni sorretti da puttini, sia tutto quel ricco repertorio classicheggiante che dall'impresa dei Santi Quattro Coronati si trasferirà, non sappiamo attraverso quali perdute mediazioni, ai cantieri romani della seconda metà del secolo: indizio chiaro di una rilevante anteriorità di San Pellegrino. L'impressione complessiva che deriva dall'osservazione sia dei singoli motivi usati sulle pareti di San Pellegrino, sia del sistema decorativo nella sua interezza, è che il referente siciliano in chiave romana giocò un ruolo molto importante nella memoria di chi operò la selezione dei modelli: a Bominaco siamo molto lontani dalle novità che oggi si vedono coesistere nell'Aula Gotica insieme con un retroterra culturale sviluppatosi nel cantiere ostiense di Onorio III.

I dati che emergono da questa analisi sia delle parti figurative che di quelle ornamentali della decorazione pittorica di San Pellegrino invitano a chiedersi se non sia potuto accadere che uno dei pittori che avevano lavorato nelle botteghe romane nei primi decenni del secolo, nella prima fase di diffusione del linguaggio che si era venuto a determinare nell'abside di San Paolo fuori le mura, non sia giunto nel territorio aquilano, lasciandovi le tracce della sua formazione. Quando si guarda alle pitture di San Pellegrino con in mente le pitture romane e laziali di quei decenni, sembra quasi come se a Bominaco si fossero stratificati, in maniera sincronica, riferimenti diacronici a più fasi di quel percorso di stile che da Monreale e da San Paolo fuori le mura aveva condotto fino agli altissimi risultati di Subiaco e Anagni, e che di lì a qualche decennio porterà ai Santi Quattro Coronati.

Lo stile delle pitture di Bominaco è pienamente partecipe del trattamento romano di una maniera che proveniva sì dalla Sicilia norman-

na, ma che proprio a Roma si era modificato in direzione moderna. Il fatto che il linguaggio formale di San Pellegrino intrattenga rapporti molto stretti con la produzione romana e laziale della prima metà del Duecento, tanto da presentarsi come una sorta di ramificazione abruzzese di quella tendenza di stile, sembra invitare alla seguente conclusione: malgrado che trovare la mano di uno dei pittori di Bominaco nelle imprese romane e laziali sarebbe impresa vana e oziosa, per non dire impossibile allo stato attuale delle nostre conoscenze (ragion per cui si evitano di proporre confronti diretti), le pitture di San Pellegrino si configurano come il prodotto di una maestranza costituita da pittori di diversa formazione, ma probabilmente guidati da qualcuno che aveva lavorato a Roma e che a Roma aveva visto molte delle forme che poi metterà in scena a Bominaco. Non si tratta di un semplice trasferimento di modelli, ma di un vero e proprio temporaneo spostamento di artisti, o forse piuttosto di un unico artista, che si era formato in un ambiente brillante e di grande fervore creativo, e che, a quanto emerge dai momenti di minor qualità, aveva portato con sé aiuti meno dotati o li aveva trovati *in loco*. Di questo maestro non si troverà poi alcuna traccia né sul territorio abruzzese né altrove, e la sintesi di elementi figurativi che risalivano indietro fino al secolo precedente non riuscirà mai più a ripetersi nelle stesse forme e con la stessa vivacità. Altre botteghe, locali, abruzzesi, guarderanno forse a Bominaco come fonte di approvvigionamento di iconografie e di motivi⁴⁴, ma si tratterà di una maniera che resisterà soltanto fino all'arrivo delle tendenze figurative giottesche⁴⁵.

2. *L'abate Berardo, committente di San Pellegrino, e la datazione delle pitture: 1232-1233 circa*

La storiografia otto-novecentesca ha vincolato la realizzazione della decorazione pittorica di San Pellegrino a Bominaco alla data 1263 che si legge sui plutei ora murati al centro dell'edificio, sulla base dell'assunto che questi plutei fossero funzionali a una divisione originaria degli spazi a fini liturgici, vale a dire separare lo spazio dei monaci da quello dei fedeli: tale datazione ha avuto gioco facile anche a partire dal pregiudizio di tipo storiografico relativo alla presunta perifericità del sito, delle sue pitture e della loro cultura figurativa. In entrambi i casi ci troviamo di fronte agli effetti di una tendenza della cultura storico-artistica novecentesca, che da un lato, durante i restauri degli anni Trenta, ha permesso di murare i plutei nel luogo in cui li vediamo oggi senza inter-

rogarsi punto sulla loro provenienza, e dall'altro ha confinato le pitture di San Pellegrino in un luogo critico periferico, provinciale, e dunque per sua natura attardato rispetto ai grandi modelli di riferimento che pure erano stati riconosciuti.

Al di là dell'ipotesi più sopra proposta che i plutei facessero parte dell'arredo liturgico della chiesa abbaziale di Santa Maria, non vi è alcun elemento materiale o documentario che consenta di concludere che siano stati posizionati *ab origine* nel punto in cui adesso si trovano, anzi tutti i dati archeologici e documentari provano il contrario. L'unico dato certo di cui disponiamo, a proposito di una loro collocazione in San Pellegrino anteriore a quella novecentesca, è che all'inizio del Settecento questi plutei erano usati come barriere di chiusura di una piccola sacrestia ricavata a ridosso della scala in muratura: un ambiente di risulta, attestato già in una visita pastorale del 1723, e rimasto tale fino ai restauri della fine degli anni Trenta. Questo vuol dire che i plutei furono privati, per un tempo di almeno due secoli a quanto ci consta, della funzione per la quale nel Medioevo erano stati creati.

Quanto alla data 1263 riportata nell'iscrizione incisa sulla cornice superiore delle due lastre, la sua esposizione epigrafica, per la natura del testo e per il punto di stile delle sculture ornamentali e figurative assemblate nella nuova composizione tardo-duecentesca, non può considerarsi contestuale all'esecuzione dei singoli pezzi, databile invece almeno al tempo dell'abate Berardo, nel terzo decennio del Duecento. Conducono a questa conclusione sia il linguaggio formale delle sculture, *in primis*, sia la verosimiglianza storica, perché è sotto il governo di Berardo che si provvede a riallestire gli arredi liturgici della chiesa abbaziale, lasciandone in piedi soltanto alcuni di quelli risalenti al 1180 (l'ambone e la cattedra), e rifacendo *ex novo* il ciborio, l'altare maggiore consacrato alla Vergine, e il candelabro. Il riferimento all'abate Teodino che compare nell'epigrafe non si riferisce d'altronde ai plutei in sé, ma alla celebrazione, *a posteriori*, di un evento avvenuto diverso tempo prima («tunc»), appunto al tempo di Teodino, vale a dire il rinnovamento di una «domus». In cosa fosse consistito questo rinnovamento non è dato di sapere, ma la storia di questi plutei induce a credere che il sostantivo «domus» che compare nell'iscrizione non si riferisse affatto a San Pellegrino, ma alla chiesa di Santa Maria.

Messa dunque da parte la cronologia indotta artificialmente dall'iscrizione sui plutei, è giunto il momento di chiedersi, sulla base dei dati formali e sul confronto con le informazioni desunte da altre fonti, quan-

do le pitture di San Pellegrino siano state realizzate. Dall'analisi dello stile ho dedotto che il pittore principale di San Pellegrino doveva esser giunto nell'Aquilano dall'area romano-laziale: la sua cultura figurativa, dispiegata sia nelle parti narrative, sia in quelle puramente ornamentali, si mostra in debito soprattutto con le imprese dei primi decenni del secolo, nelle quali la presenza di caratteri siciliani di risalita dal Meridione era ancora molto forte. Con quel che sopravvive di quella grande stagione di produzione artistica le pitture di San Pellegrino dialogano da pari a pari: situarle negli anni trenta del Duecento, in un momento vicino alle decorazioni pittoriche di Anagni e Subiaco, entrambe connesse con la figura del papa Gregorio IX, corrisponde all'altezza cronologica del loro linguaggio formale, lontano dagli esiti incredibilmente più svolti dell'Aula Gotica e ancora partecipe del primo trattamento romano degli elementi di stile meridionali.

La domanda che a questo punto è utile porsi è quale degli abati di Bominaco aveva interesse ad ampliare gli spazi dell'abbazia costruendo l'edificio che chiamiamo San Pellegrino, facendolo decorare da un pittore o da più pittori provenienti da Roma. Ma soprattutto, quale degli abati che ci sono noti dalle carte d'archivio e dalle epigrafi era in grado di far venire artisti da Roma. Dalla documentazione in nostro possesso emerge una sola figura di abate che può aver fatto erigere e decorare San Pellegrino: Berardo, l'abate che risulta delegato papale per Gregorio IX già nel 1228, e che nel dicembre del 1232 si assentava improvvisamente dall'abbazia per recarsi in Puglia presso Federico II. La data 1223 iscritta sulla mensa dell'altare della chiesa di Santa Maria, con l'allusione al terzo anno di abbaziato di Berardo, e le date che risultano dai documenti di Rieti, il 1228 e il 1232-1233, attestano che Berardo fu abate durante i pontificati di Onorio III (il papa responsabile del mosaico absidale di San Paolo fuori le mura) e di Gregorio IX (il papa collegato alle pitture della cappella di San Gregorio nel Sacro Speco di Subiaco e della cripta della Cattedrale di Anagni), ma è soprattutto con quest'ultimo che strinse relazioni di fiducia. Sotto il suo governo, il monastero di Bominaco godé di prestigio, oltre che di beni adeguati al riallestimento dell'area presbiteriale della chiesa abbaziale, come dimostra l'epigrafe della mensa d'altare.

Non contrastano con la cronologia qui ipotizzata né i caratteri architettonici di San Pellegrino, né gli elementi stilistici delle pitture, né alcuni dati iconografici. Per quanto riguarda questi ultimi due, le affinità formali con Anagni e Subiaco possono trovare una giustificazione storica proprio nei documentati rapporti di Berardo con Gregorio IX, il papa che

il 16 luglio 1228 aveva santificato Francesco con la bolla *Mira circa nos*. A sua volta, la presenza di un Francesco dipinto su muro in San Pellegrino (fig. 70) non solo testimonia della precoce diffusione che il francescanesimo ebbe in Abruzzo anche in contesti monastici⁴⁶, ma l'effigiarlo privo di stimate⁴⁷ trova un celebre precedente proprio a Subiaco, nella cappella detta di San Gregorio (fig. 124), cioè nello stesso ambiente nel quale il vescovo Ugolino di Ostia, poi papa Gregorio IX, è rappresentato su muro (fig. 123) nell'atto di consacrare la mensa dell'altare⁴⁸. La raffigurazione di Francesco sulla parete d'ingresso della cappella sublacense può essere derivata dalla volontà di enfatizzare il ruolo che Ugolino, non ancora papa, aveva esercitato nei confronti del santo⁴⁹; a Bominaco invece la raffigurazione in pittura di Francesco sulla parete nord dell'edificio può essere letta come un omaggio dell'abate Berardo al pontefice responsabile della canonizzazione di quel santo, in un momento nel quale le stimate non erano ancora entrate a far parte della tradizione iconografica⁵⁰.

Non sappiamo se l'anniversario del santo comparisse al 4 ottobre nel secondo semestre del calendario dipinto, ma al 13 giugno è indicato un «Antonius presbiter», cioè Antonio di Padova, che lo stesso Gregorio IX aveva canonizzato a Spoleto il 30 maggio 1232⁵¹. Si potrebbe allora ipotizzare che sia stato proprio Gregorio IX il tramite tra Berardo e i pittori attivi a Roma in quel giro di anni, consentendo l'arrivo in Abruzzo di un artista che qui lavorò con aiuti meno brillanti e forse meno aggiornati sulle novità della cultura figurativa di moda a Roma e nel Lazio nei primi decenni del secolo. La datazione sia dell'architettura che della decorazione pittorica di San Pellegrino al tempo di Berardo, all'inizio degli anni trenta del Duecento, subito dopo la canonizzazione di Francesco e di Antonio, negli stessi anni in cui l'abate era in stretto contatto con il papa per ragioni di giurisdizione territoriale, permette peraltro di meglio comprendere le peculiarità dello stile delle pitture: non un prodotto periferico e attardato rispetto alla cultura romana della prima metà del secolo, ma l'anello romano mancante, fuori da Roma, tra la decorazione siculo-veneziana dell'abside ostiense, i suoi esiti immediati (Subiaco, Anagni), e gli sviluppi sontuosi ma ben più tardi dell'Aula Gotica.

Chiamare un pittore romano a decorare uno spazio appena costruito dell'abbazia significava per Berardo dare un eccezionale prestigio a questo edificio, un prestigio che faceva il paio con la nuova monumentale mensa d'altare della chiesa di Santa Maria e con tutto l'allestimento liturgico da lui promosso: ciborio, candelabro, recinto presbiteriale. Pure in questo caso erano in gioco non soltanto l'autorevolezza e la potenza

dell'abbazia e del suo abate, in grado di dialogare con il papa Gregorio IX e con l'imperatore Federico II, ma anche la vecchia lotta con l'episcopato locale, della quale resta testimonianza nella documentazione papale⁵².

Di fronte al quadro appena delineato si può anche far strada l'ipotesi che, memore della primitiva dedicazione dell'abbazia a san Pellegrino, l'abate che commissionò questo edificio e la sua decorazione pittorica chiese ai pittori di mettere in scena una sequenza di eventi relativi al santo titolare che, nella loro genericità, potessero rinviare a un santo martire del quale non si aveva più alcuna traccia, ma il cui nome era nella memoria storica del sito. Si spiegherebbe così la non pertinenza della raffigurazione su muro delle storie di san Pellegrino con le vite note di santi con il medesimo nome, e si giustificherebbe soprattutto l'impossibilità di reperire sia un'agiografia che un qualsiasi riferimento testuale al santo di Bominaco. La volontà di rilancio dell'abbazia, manifestatasi in una nuova architettura monastica e in una nuova decorazione policroma, oltre che in nuovi monumentali arredi per l'allestimento del presbiterio e del coro della chiesa di Santa Maria, trovava nelle pitture di San Pellegrino un nuovo canale di comunicazione, una nuova enfattizzazione in funzione autonomistica: un santo privo di storia riceveva una narrazione visuale della sua vita, probabilmente inventata *ex novo* proprio nel momento in cui Berardo decideva di dare nuovo lustro al monastero attraverso l'uso programmatico e politico dell'architettura, della scultura e della pittura.

È in questo medesimo contesto storico che potrebbero trovare ragione anche gli episodi carolingi dipinti tra le storie cristologiche: non certo un rimando a san Pellegrino, la cui origine siriana dichiarata per iscritto nelle pitture dello stesso edificio metteva da parte di per sé qualsiasi legame con Carlo Magno, ma un riferimento ai *rescripta Caroli imperatoris* più volte falsificati dai monaci. Alle figure del nuovo e dell'antico Testamento, oltre che alla trascrizione visuale di un'agiografia inesistente, l'abate di Bominaco doveva aver deciso di affiancare immagini che potessero rievocare, nel quotidiano dei monaci, le millantate e nobilitanti origini carolingie dell'abbazia.

3. *Il calendario liturgico, elemento monumentale caratteristico di spazi monastici non sacramentali*

A San Pellegrino ci troviamo di fronte a una commissione abbaziale importante, a un'architettura decorata da un pittore il cui stile ci ha condotto in direzione della Roma papale primo-duecentesca, ma a un

programma iconografico piuttosto anomalo nella sua distribuzione su muro. Quando si osservano le pitture, ci si accorge subito che la loro disposizione è piuttosto singolare, priva di paralleli con gli standard più acclarati della pittura medievale finalizzata all'ornamentazione di uno spazio destinato al culto quotidiano e festivo⁵³. Se l'uso originario di questo edificio fosse stato quello attuale, attestato soltanto a partire dalle tarde visite pastorali di età moderna nelle quali compaiono le chiese di Santa Maria e di San Pellegrino tra gli elenchi vescovili con l'appellativo di «ecclesiæ», la decorazione dell'area presbiteriale di San Pellegrino costituirebbe un *unicum*, al di fuori della prassi documentata in centinaia di chiese medievali europee, perché le pitture che ornano la parete che fa da quinta all'altare attuale (un poco ortodosso prospetto di una scala in muratura) non hanno nulla delle iconografie che decoravano le absidi e gli spazi destinati alla celebrazione del sacrificio eucaristico⁵⁴. Mancano Cristo, gli evangelisti, gli apostoli, o qualsiasi altro elemento caratterizzante questa parte delle chiese in tutto il territorio dell'Europa fin dalla Roma tardo-antica⁵⁵: manca l'ineludibile centralità di un'immagine assiale con l'altare, quale che essa fosse.

Allo stato attuale delle conoscenze sulla pittura medievale costituisce inoltre una particolarità inedita la collocazione di un calendario liturgico (figg. 88-89) in uno spazio del quale si presume che fosse fin dalle origini destinato alla celebrazione del culto. Mi riferisco al calendario dispiegato sulle mura della terza campata entrando da nord, nel quale i dodici mesi sono costituiti da due riquadri accostati in arcatelle trilobate: l'uno figurativo, un personaggio allusivo ai lavori propri del mese, accompagnato nello spazio sottostante al trilobo dalla luna del mese, e l'altro testuale, con i 28, 30 o 31 giorni del mese elencati con l'ausilio di lettere dell'alfabeto, dalla A alla G, per ogni giorno della settimana (a partire dalla A per il 1 gennaio), con l'indicazione del santo di un dato giorno o delle festività fisse (per esempio il Natale o l'Epifania, che non appartengono al Santorale ma fanno parte del Temporale, o l'Esaltazione della croce, che pur essendo un mistero divino fa parte del Proprio dei santi, così come le feste mariane dell'Annunciazione o dell'Assunzione, o la Trasfigurazione di Cristo)⁵⁶, e con un segno zodiacale nello spazio sottostante al trilobo. Il calendario ha attirato fin da subito l'attenzione della storiografia, perché si tratta indubbiamente della parte più bella della decorazione, quella nella quale tutti gli studiosi si sono mostrati d'accordo a individuare una matrice miniatoria, tanto la sua disposizione sembra modellata su un codice manoscritto.

Émile Bertaux, che pubblicò la sezione testuale del calendario di San Pellegrino nel 1899⁵⁷, vi riconobbe un calendario relativo alla diocesi di Valva. Perché il discorso sia più chiaro, riproduco qui la sua trascrizione, con le lettere maiuscole al posto delle lettere in caratteri onciali e con le lettere minuscole (che nella prima edizione erano in corsivo) per le abbreviazioni sciolte:

AQVARIVS

A. KaL JANuarii CIrCVmCISIO DomiNI
 B. OCTava SanCtI STEPHani
 C. OCTava SanCtI JOHanniS EvangelistE
 D. OCCisio IMNOCenTIum
 E. VespeRA EPYPHANIE
 F. EPYPHANIA DomINI
 G. A. SEVERINI ConFessoris N̄³⁸
 SACerdotis
 B. C. PAVLI HEreMITE
 D. E. F. OCTava EPYPHANIE
 G. FELICIS PresBiteRI et ConFessoris
 A. MAVRI ABBatiS
 B. MARCELLI PaPe et Martyris
 C. ANTONII HEreMITE
 D. PRISCE VIrGINIs et Martyris
 E. F. SEBASTIANI et FABIani
 G. ANGNES VIrGINIs et MArtyris
 A. B. C. D. CONVerSIO Sancti PAVLI APostoli
 E. POLICArPI EPiscopI et MArtyris
 F. G. A. B. C. CIRI ET IOHannIS
 MartyRum

PISSES

D. KaLende FEBRuarii. IGNATi EPiscopI
 et Martyris
 E. PVRIFICATIO Sancte MARIE
 F. BLASSII EPiscopI et Martyris
 G. A. AGATHE Virginis et Martyris
 B. C. D. E. SAVINI EPiscopI et ConFessoris
 F. SCOLASTICE VIrginis
 G. A. B. C. VALENTINI EPiscopI et Martyris
 D- FAVSSTINI et JOVITe Martyrum
 E. F. G. A. BARBATI EPiscopI et
 ConFessoris

B. C. D. CATHEDRA Sancti PETRI
 E. F. MATHIE APostoLI
 G. A. B. C. ROMANI ABBatis

ARiETES

D. KaLendae MARTii
 E. F. G. A. B. C. D. E. SanCtORum
 QVADRAGInTA Martyrum
 F. G. A. GREGORII PaPe et ConFessoris
 B. C. D. E. F. G. A. B. C. BeNedicTI
 ABBATIS
 D. E. F. G. ANnVnTIATIO Sancte Marie
 A. B. C. D. E. F.

TAVRUS

G. KaLende ABriLis
 A. B. C. D. E. F. G. A. B. C. E. F. TYBVRtii
 et VALERianI MArtyrum
 G. A. B. C. D. E. F. G. A. GEORGII
 Martyris
 B. C. MARCI EVanGeliste
 D. E. F. PAmPHILI EPiscopI
 G. EVFROSINE Virginis
 A.

GEMINI

B. KaL MAII. APostoLORum Filippi et
 Iacobi
 C. D. InVenTIO Sancte † (Crucis)
 E. F. G. TrAnSLatio Sancti MATrHEI
 A. B. INVEnCIO Sancti Michaelis
 ArCHAngELi
 C. D. E. F. G. A. B. C. D. E. F. G. A. B. C.
 D. E. VrBANI PaPe et MArtyrys
 F. G. A. B. C. D. PETRONILLE Virginis

CANCER	... APOLLINARIs EPiscopI Martyris
E. KaLendae	... IACOBI ApostoLI
F. MARCELLINI et PETRI	
G. A. B. C. D. E. F. PRIMI et FELICIANI	[AGOSTO]
Martyrum	... LAVRENTI Levite et Martyris
G. BArNABEi APosToIi	... OCTava Sancti MAR...
A. B. BAStILIDIS et NAZARI	... BARTHOLOMEI ApostoLI
C. ANTONII PresBiteRI	
D. E. VITI et DEDuCiO Sancti	[SETTEMBRE]
PEREGRINI	... NATIVITAS Sancte Marie
F. G. NICAnDRI et MArcIANI	... PROThI et IACENTI Martyrum
A. B. GErVASII et PROTASII Martyrum	... EXALTAtio Sancte CRVCIS
C. D. E. F. G. NATIVITAS Sancti	... MATHEI APostoLI
JOHanniS Baptiste	... MAVRICII et SOCiorum EIus
A. B. IOHannIS et PAVLI Martyrum	... COSME et DAMIANI Martyrum
C. D. E. APostoLORum PETRI ET PAVLI	
F. [LUGLIO]	[NOVEMBRE]
... S. EVSANII Martyris	... QVATUOR COROnati
... MARGARITE VIriginis	... [18] S. PEREGRINI Martyris
... S. MARIE MAGDalene	... CICILIE VIriginis et Martyris
	... ANDREE APostoLI

L'idea che si trattasse del calendario relativo alla diocesi valvense è stata fatta propria dalla storiografia fino al 1991, quando Jérôme Baschet osservò che il calendario di Bominaco è molto simile a quello che la Curia romana usava a inizio Duecento. In considerazione di una datazione delle pitture al 1263, lo studioso concludeva che molte feste presenti a Bominaco potevano essere ricondotte alla revisione del calendario data dal cardinale Giovanni Caetano Orsini (futuro papa Nicolò III) verso il 1255, ma nello stesso tempo era obbligato per onestà a precisare che la maggior parte delle voci che il calendario di San Pellegrino condivide con quello Orsini si trovavano già nei calendari cassinesi dei secoli precedenti, configurandosi dunque come benedettine e riflettendo l'influenza persistente della casa madre dell'ordine⁵⁹. A questi dati aggiungo che il calendario orsiniano del 1255 corrispondeva per buona parte al calendario in uso da parte dei canonici di San Pietro nel secolo precedente, con l'aggiunta di nuovi santi da poco canonizzati, come Francesco, Chiara o Elisabetta⁶⁰.

Per completezza di informazione si riproduce qui l'edizione datane da Baschet, che per la prima parte del semestre ha operato delle correzioni sulla trascrizione di Bertaux e per la seconda ha ricostituito alcune delle

voci mancanti attraverso la comparazione con i calendari duecenteschi romani e con quelli cassinesi⁶¹. Lo studioso ha inoltre eliminato i giorni privi di anniversari o di festività, e ha sostituito le lettere consuete per i giorni della settimana con numeri arabi posti tra parentesi⁶²:

JANVIER

- (1) CIrCUmCISIO DomiNI
- (2) OCTava SanCti STEPHani
- (3) OCTava SanCti JOHanniS EVangelistE
- (4) OCTava INNOCenTIum
- (5) VIGIlia EPIPHANIE
- (6) EPYPHANIA DomiNI
- (8) SEVERINI ConFessoris N.. SACerdotis
- (10) PAULI HEreMITE
- (13) OCTava EPYPHANIE
- (14) FELICIS PresBiteRI et ConFessoris
- (15) MAURI ABBatis
- (16) MARCELLI PaPe et Martyris
- (17) ANTONII HEreMITE
- (18) PRISCE VIrGINIs et Martyris
- (20) SEBASTIANI et FABIANI
- (21) ANGNEs VIrGINIs et MArtyris
- (25) COmVErSIO Sancti PAULI APostoli
- (26) POLICArPI EPiscopI et MArtyris
- (31) CIRI ET IOHAnnIS MartyRum

FÉVRIER

- (1) IGNATI EPiscopI et Martyris
- (2) PURIFICATIO Sancte MARIE
- (3) BLASSII EPiscopI et Martyris
- (5) AGATHE VIrGINis et Martyris
- (9) SAVINI EPiscopI et ConFessoris
- (10) SCOLASTICE VIrGINis
- (14) VALEnTINI EPiscopI et Martyris
- (15) FAUSSTINI et JOVITe Martyrum
- (19) BArBATI EPiscopI et ConFessoris
- (22) CATHEDRA Sancti PETRI
- (24) MATHIE APostoLI
- (28) ROMANI ABBatis

MARS

- (9) SanCtORum QUADRAGInTA Martyrum

- (12) GREGORII PaPe et ConFessoris

- (21) Sancti BeNedicTI ABBATIS
- (25) ANnUnTIATIO Sancte Marie

AVRIL

- (14) TYBURtII et VALERianI MArtyrum
- (23) GEORGII Martyris
- (25) MARCI EVanGeliste
- (28) PAmPHILI EPiscopI et Confessoris
- (29) EUFROSINE VIrGINis

MAI

- (1) APostoLORum Filippi et Iacobi
- (3) InVenTIO Sancte † (crucis)
- (6) TrAnSLatio Sancti MATHEI
- (8) INVenCIO Sancti Michaelis ArCHAngelI
- (12) NEREI et ACHILLEi et PAnC(ratii)
- (25) UrBANI PaPe et MArtyrys
- (31) PETRONILLE VIrGINis

JUIN

- (2) MARCELLINI et PETRI
- (9) PRIMI et FELICIANI Martyrum
- (10) BArNABE APoSToLI
- (12) BAsILIDIS et NAZARII
- (13) ANTONII PresBiteRI
- (15) VITI et DEDICatiO Sancti PEREGRINI
- (17) NICAnDRI et MARCIANI
- (19) GErVASII et PROTASII Martyrum
- (24) NATIVITAS Sancti Johannis Baptiste
- (26) IOHannIS et PAULI Martyrum
- (29) APostoLORum PETRI et PAULI

JUILLET

- (6) OCTava [apostolorum Petri et Pauli]
- (9) Sancti E[us]ANII Martyris
- (10) S[ep]TEM FRatrum [martyrum]

- (13) MARGARITE VIrginis
 (17) [Ale]XII ConFessoris
 (21) [Pra]SEDIS VIrginis
 (22) Sancte MARIE MAGDalene
 (23) APOLLINARIs EPiscopI Martyris
 (24) [Vigilia] Sancti IACOBI ApostoLI
 (25) IACOBI APostoLI

AOÛT

- (6) [Transfigurationis] DomiNI
 (7) EPiscopI et Martyris
 (10) LAURENTII Levite et Martyris
 (13) IPOLITI et [sociorum eius]
 (15) AS[sumptio beate] M[arie virginis]
 (22) OCTava Sancte MAR(ie)
 (25) BARTOLOMEI ApostoLI
 (28) AG[ost]IN[i] EPiscopI et ConFessoris

SEPTEMBRE

- (8) NATIVITAS Sancte MARIE
 (11) PROTI et IACENTI Martyrum
 (14) EXALTatio Sancte CRUCIS
 (19) [Ian]UAR[ii] EPiscopI FE[sti et]
 De[siderii martyrum]
 (21) MATHEI ApostoLI
 (22) MAVRICII et SOCiorum Eius
 (27) COSME et DAMIANI Martyrum
 (29) [D]EDICA[tio Basilice S.] M[ichaelis]
 ar]CAngELO
 (30) [Ier]ONI[mi]

OCTOBRE

- (1) REM[igii] EPIscopI

- (4) I CONFessoris
 (7) Martyris
 (9) DI[oni]SII et SOCiorum [eius]
 (14) C[alixti] Pape et [martyris]
 (18) ... E ...
 (19) TI Martyris
 (21) HI[larionis abbatis]
 (25)IE...⁶³

NOVEMBRE

- (1) [Festivitas] OmnIum [sanctorum]
 (6) LEONA[rdi confessoris]
 (8) QVATUOR COROnati Martyrum
 (11) MARTI(n)I Episcopi
 (17) GREGURII THEUmaturgi EPiscopI
 (18) PEREGRINI MaRtyris
 (22) [Cic]ILIE Virginis et Martyris
 (23) [Clem]ENTIS PaPe et Martyris
 (25) [Mer]CURII Martyris
 (29) VIGilia
 (30) ANDREE APostoLI

DÉCEMBRE

- (5) (P)ELINI Episcopi
 (6) ?
 (7) A[mbro]si]I EPiscopI
 (8) C[oncep]TIO S[ancte Marie Virginis]
 (20) VIGilia
 (21) [THOMAE] ApostoLi
 (25) [Nativita]S DomINI
 (26) [STEPHANI] ProTOMartyris
 (28) [Sanctorum Inno]CENTUm
 (31) CONFessoris

Le edizioni del calendario di Bominaco pubblicate all'inizio e alla fine del Novecento ne rendono piuttosto difficile la comprensione sia dal punto di vista testuale e filologico che da quello liturgico, perché nel riportare i soli giorni festivi o anniversari (soprattutto nel caso più recente, perché almeno Bertaux aveva lasciato le lettere relative ai giorni della settimana, pur mettendole su un'unica riga in orizzontale), e nell'eliminare i giorni privi di commemorazione di santi, entrambe hanno cancellato l'idea di calendario solare che era alla base della sua realizzazione su muro. Ne propongo pertanto una restituzione, che da

un lato tiene conto delle precedenti trascrizioni, correggendole laddove necessario, dall'altro integra alcune voci sulla base di quanto del calendario è ancora visibile o intuibile. Si è preferito inoltre sciogliere tutte le abbreviazioni, senza l'utilizzo dei segni diacritici perché siano subito evidenti la sequenza dei giorni ebdomadari e le relative voci⁶⁴:

Aquarius	Pisses	B
A kalendis Ianuarii	D kalendis Februarii Ignati	C
circumcisio Domini	episcopi et martyris	D
B octava sancti Stephani	E purificatio sanctæ Mariæ	E sanctorum Quadraginta
C octava sancti Iohannis	F Blassii episcopi et martyris	martyrum
evangelistæ	G	F
D octava Innocenti	A Agathæ virginis et martyrs	G
E vigilia epiphaniæ	B	A Gregorii papæ et
F epyphania Domini	C	confessoris
G	D	B
A Severini confessoris et	E Savini episcopi et	C
sacerdotis	confessoris	D
B	F Scolasticc (<i>sic</i>) virginis	E
C Pauli heremitæ	G	F
D	A	G
E	B	A
F octava epyphaniæ	C Valentini episcopi et	B
G Felicis presbyteri et	martyris	C sancti Benedicti abbatis
confessoris	D Fausstini et Iovitæ	D
A Mauri abbatis	martyrum	E
B Marcelli papæ et martyris	E	F
C Antonii heremitæ	F	G annuntiatio sanctæ Mariæ
D Priscæ virginis et	G	A
martyris	A Barbati episcopis et	B
E	confessoris	C
F Sebastiani et Fabiani	B	D
G Angnes virginis et	C	E
martyris	D cathedra sancti Petri	F
A	E	
B	F Mathiæ apostoli	Taurus
C	G	G kalendis Aprilis
D conversio sancti Pauli	A	A
apostoli	B	B
E Policarpi episcopi et	C Romani abbatis	C
martyris		D
F	Arietes	E
G	D kalendis Martii	F
A	E	G
B	F	A
C Ciri et Iohannis martyrum	G	B
	A	C

D	C	[Leo]
E	D	[G] kalendis Iulii
F Tyburtii et Valeriani martyrum	E Urbani papæ et martyris	[A]
G	F	[B]
A	G	[C]
B	A	[D]
C	B	[E] octava Apostolorum
D	C	[F]
E	D Petronille virginis et D.A.I.	[G]
F	Cancer	A sancti Eusanii confessoris
G	E kalendis Iunii	[B] Septe fratrum
A Georgii martyris	F Marcellini et Petri	[C]
B	G	[D]
C Marci evangelistæ	A	[E] Margaritæ virginis
D	B	[F]
E	C	[G]
F Pamphili episcopi et confessoris	D	[A]
G Eufrosine virginis	E	[B] Alexii confessoris
A	F Primi et Feliciani martyrum	[C]
Iemminis	G	[D]
B kalendis Maii apostolorum Philippi et Iacobi	A Barnabæ apostoli	[E] Prasedis virginis
C	B Basilidis et Nazari	[G] Mariæ Magdalenæ
D inventio sanctæ Crucis	C Antoni presbiteri et confessoris	A Apollinaris episcopi martyris
E	D	[B] vigilia sancti Iacobi apostoli
F	E Viti et dedicatio sancti Peregrini martyris ⁶⁵	[C] Iacobi apostoli ⁶⁶
G translatio sancti Mathæi	F	[D]
A	G Nicandri et Marciani	[E]
B inventio sancti Michaeli archangeli	A	[F]
C	B Gervasi et Protasi martyrum	[G]
D	C	[A]
E	D	[B]
F Nerei et Achillei et Pancratii	E	Virgo
G	F	[C] [kalendæ Augusti]
A	G nativitas sancti Iohannis baptistæ	[D]
B	A	[E]
C	B Iohannis et Pauli martyrum	[F]
D	C	[G]
E	D	A transfiguratio Domini
F	E apostolorum Petri et Pauli	[B] Donati episcopi et martyrs
G	F	[C]
A		[D]
B		[E] Laurentii levitæ et martyris

[F]		A	[E]
[G]		B	[F]
[A]	Ipoliti et sociorum eius	C	[G]
[B]		D	[A]
[C]	assuntio sanctæ Mariæ	D Cosmæ et Damiani	[B] Leonardi
[D]		martyrum	[C]
[E]		[E]	[D] Quatuor coronatorum
[F]		[F] dedicatio sancti Michaeli	[E]
[G]		archangeli	[F]
A		[G] Ieronimi presbyteri et	[G] Martini episcopi et
B		confessoris	confessoris
C	octava santæ Mariæ	[Scorpio]	[A]
D		[A] [kalendis Octobris]	[B]
E		Remigii episcopi	[C]
[F]	Bartolomei apostoli	[B]	[D]
[G]		[C]	[E]
A		[D] Francisci confessoris	[F] Gregorii Theuronensis
[B]	Agostini episcopi e	[E]	episcopi
confessori		[F]	[G] Peregrini martyris
[C]		[G] martyrum	A
[D]		[A]	[B]
[E]	martyrum	[B] Dionisii et sociorum eius	[C]
		[C]	[D] Cecilïæ virginis et
Libra		[D]	martyris
[F]	[kalendis Septembris]	[E]	[E] Clementis papæ et
[G]		[F]	martyris
[A]		[G] Callisti papæ et martyris	[F]
[B]		A	[G] Mercurii martyris
[C]		[B]	[A]
[D]		[C]	[B]
[E]		[D] Lucæ evangelistæ	[C]
[F]	nativitas sanctæ Mariæ	[E] martyrum	[D] vigilia
[G]		[F]	[E] Andreæ apostoli
A		G Hilarionis abbatis	
[B]	Proti et Iacenti martyrum	[A]	Capricorni
[C]		[B]	[F] kalendæ Decembris
[D]		[C]	[G]
[E]	exaltatio sanctæ Crucis	[D] Crisanti et Dariæ	A
[F]		[E]	[B]
G		[F]	[C] Pelini episcopi
A		[G]	[D] Nicolæ episcopi
[B]		[A]	[E] Ambrosii episcopi
[C]	Ianuarii episcopi Festi et	[B]	[F] conceptio Mariæ
Desiderii		[C]	[G]
[D]			A
[E]	Mathæi apostoli	Sagittarius	[B]
[F]	Mauricii et sociorum eius	D kalendis Novembris	[C]
[G]		omnium sanctorum	[D]

[E]	[E] Thomæ apostoli	[E] sanctorum Innocentium
[F]	[F]	[F]
[G]	[G]	[G]
A	[A] vigilia natalis Domini	[A] Silvestri papæ et
[B]	[B] nativitas Domini	confessoris
[C]	[C] Stephani protomartyris	
[D] vigilia	[D]	

Come si può osservare da questa trascrizione, il calendario di San Pellegrino è un calendario solare sul quale sono stati indicati, come era consuetudine nei calendari manoscritti medievali, il santo o i santi relativi a ciascun giorno commemorativo e le festività canoniche, lasciando degli spazi liberi laddove non vi erano santi o feste da ricordare. Non sorprende, peraltro, che la lista calendariale sia sormontata a Bominaco dal segno dello zodiaco, perché l'associazione santi-costellazione era insita nel concetto stesso di calendario liturgico medievale, come dimostrano i codici già alto-medievali che, oltre alla connessione grafica e visuale, hanno tramandato versi metrici relativi ai segni zodiacali, alle lune, alle stagioni o alle condizioni climatiche. Si pensi soltanto che uno dei martirologi medievali più celebri, quello compilato da Wandalbert von Prüm (813-870 circa) per l'imperatore Lotario I alla metà del IX secolo⁶⁷, è affiancato da un calendario liturgico, i cui mesi sono collocati in strutture architettoniche, proprio come a Bominaco e come in tanti altri casi manoscritti: tale calendario era accompagnato a sua volta dai *Versus de mensium nominibus, signis, culturis aerisque qualitatibus*⁶⁸.

Quando parliamo di calendari liturgici medievali⁶⁹, dobbiamo necessariamente chiamare in causa la questione dei martirologi, che appartenevano a pieno titolo all'organizzazione quotidiana della vita monastica e che erano usati soprattutto nelle sale capitolari⁷⁰. Nel suo studio sulla storia dei martirologi, Hans Achelis aveva usato come sinonimi i due termini, martirologio e calendario⁷¹, ma fin dalla metà del secolo scorso Emmanuel Munding specificò che i martirologi medievali con l'indicazione di più santi per ogni giorno dell'anno avevano lo scopo della rievocazione storica più che del riferimento alla prassi liturgica, mentre i calendari che elencavano per mese e per giorno le feste dell'anno ecclesiastico avevano una funzione sì commemorativa, ma eminentemente liturgica. Munding riconobbe inoltre l'esistenza di un gruppo intermedio tra i due, costituito da martirologi elencanti un solo santo per ogni giorno, dunque più propriamente dei calendari liturgici che dei veri e propri martirologi⁷².

L'individuazione delle caratteristiche proprie di ciascuna di queste tipologie è stata a lungo al centro del dibattito specialistico, che si è concentrato soprattutto sui problemi relativi all'edizione critica dei testi medievali, perché in molti casi le trascrizioni moderne hanno eliminato le parti relative allo zodiaco, alla lunghezza dei giorni e delle notti, alle condizioni climatiche, e vari altri elementi abitualmente inclusi nei manoscritti dei martirologi. Intervenendo nella discussione nel 1959, John Hennig dichiarò che sarebbe stato meglio definire il gruppo intermedio individuato da Munding come «martyrologium brevium», e che era importante distinguere tra i termini tedeschi *Kalender* («calendar») e *Kalendar* («kalendarium»): il primo indica esclusivamente la misurazione del tempo naturale, quello che noi abitualmente chiamiamo calendario; il secondo è basato sulla giustapposizione delle date nell'ordine ciclico del tempo naturale e delle date nell'ordine lineare del tempo storico, e sulla differenza tra giorni festivi e giorni non festivi, dunque corrisponde a quel che noi chiamiamo calendario liturgico. Il tempo naturale è automatico, mentre il tempo storico è volontario: le festività storiche sono giorni di commemorazione, e quindi di vittoria sul tempo naturale. La suddivisione del Messale romano in Temporale, Santorale e messe votive può essere compreso proprio alla luce di questa contrapposizione⁷³.

Come il martirologio, anche il «kalendarium» (*Kalendar*) usa l'idea del *natalicium* del santo: in quest'ultimo, la frequente combinazione testuale con informazioni astronomiche o naturalistiche è finalizzata in special modo a enfatizzare l'idea che le festività si inseriscono in un tempo naturale fatto anche di stagioni o di costellazioni. Per questo motivo, come si è detto, non è affatto raro che i codici che tramandano i «kalendaria» pongano davanti a ciascun mese dei versi relativi ai segni zodiacali. Ma il «kalendarium» o il «martyrologium brevium» sono sostanzialmente liste a cui guardare come promemoria per la liturgia, mentre il martirologio vero e proprio è un libro da leggere, con la premessa sottesa delle possibili connessioni tra una festa e l'altra da celebrarsi nello stesso giorno dell'anno, sotto la stessa costellazione⁷⁴.

Nel caso di Bominaco, il calendario dipinto coincide in effetti con quello che Hennig definiva un «martyrologium brevium», vale a dire un calendario che riporta un solo santo per ogni giorno dell'anno (soltanto in alcuni casi ve n'è più di uno, ma si tratta di santi collegati tra di loro soprattutto per ragioni di martirio, come san Gennaro e i suoi compagni), mantenendo la sequenza dell'anno solare, cioè del tem-

po naturale su cui si andava a innestare il tempo dell'anno liturgico⁷⁵. Mi spiego meglio: al contrario di quanto risulta dalle trascrizioni ottonevcentesche, il calendario di Bominaco riporta esposte anche le date nelle quali non vi era la celebrazione di alcun santo o di alcuna festività. Inoltre le doppie arcatelle polilobate che contengono le indicazioni liturgiche includono pure i riferimenti ai segni zodiacali e alle lune, così come la maggior parte dei manoscritti che hanno trasmesso i calendari liturgici medievali⁷⁶.

Dal punto di vista più specificamente liturgico, nel calendario di San Pellegrino furono inserite alcune festività di carattere locale, come quella di san Panfilo vescovo di Sulmona (non sono sicura che si possa leggere il nome di san Pelino al 5 dicembre), ma la sua base è indiscutibilmente romana. Se lo confrontiamo con il calendario in uso da parte del Capitolo di San Pietro alla fine del XII secolo⁷⁷, le connessioni sono più che evidenti. Elenco qui di séguito le festività comuni ai due calendari, dalle quali si evince che la corrispondenza di ricorrenze è veramente eccezionale, tanto da consentirci di supporre che l'uno fu modellato sull'altro. Nel mese di gennaio, 17 feste su 19: *circumcisio Domini, octava santi Stephani, octava santi Iohannis evangelistæ, octava Innocentium, vigilia epyphaniæ, epyphania Domini, Pauli eremitæ, octava epyphaniæ, Felicis presbyteri et confessoris, Mauri abbatis, Marcelli papæ et martyris, Antonii heremitæ, Priscæ virginis et martyris, Sebastiani et Fabiani, Agnetis virginis et martyris, conversio sancti Pauli apostoli, Ciri et Iohannis martyrum*; nel mese di febbraio, 8 su 12 festività: *Ignatii episcopis et martyris, purificatio sanctæ Mariæ, Blasii episcopis et martyris, Agathæ virginis et martyris, Scholasticæ virginis, Valentini episcopi et martyris, cathedra sancti Petri, Matthiæ apostoli*; nel mese di marzo, 4 su 4: *sanctorum Quadraginta martyrum, Gregorii papæ et confessoris, Benedicti abbatis, annuntiatio sanctæ Mariæ*; nel mese di aprile, 3 su 5: *Tyburntii et Valeriani martyrum, Georgii martyris, Marci evangelistæ*; nel mese di maggio, 5 su 6: *apostolorum Philippi et Iacobi, inventio sanctæ Crucis, inventio sancti Michaelis archangeli, Urbani papæ et martyris, Petronillæ virginis*; nel mese di giugno, 9 su 11: *Marcellini et Petri, Primi et Feliciani martyrum, Barnabæ apostoli, Basilidis et Nazarii, Viti, Gervasii et Protasii martyrum, nativitatis sancti Iohannis Baptistæ, Iohannis et Pauli martyrum, apostolorum Petri et Pauli*; nel mese di luglio, 7 su 10 (si tratta del semestre danneggiato, quindi molte voci non si leggono più): *octava apostolorum, Septem fratrum martyrum, Alexii confessori, Praxedis virginis, sanctæ Mariæ Magdalenæ, Apollinaris episcopi et*

martyris, sancti Iacobi apostoli; nel mese di agosto, 7 su 8: *transfiguratio-
nis Domini, Laurentii levitæ et martyris, Ipolitii et sociorum, assumptio
beatæ Mariæ, octava sanctæ Mariæ, Bartholomei apostoli, Augustini
episcopis et confessoris*; nel mese di settembre, 8 su 9: *nativitas sanctæ
Mariæ, Proti et Iacynthii martyrum, exaltatio sanctæ Crucis, Matthæi apo-
stoli, Mauricii et sociorum eius, Cosmæ et Damiani martyrum, dedicatio
sancti Michaelis, Ieronimi*; nel mese di ottobre, almeno 5: *Remigii epi-
scopi, Dionisii et sociorum, Callixti papæ et martyris, Hilarionis abbatis,
Crisanti et Dariæ*; nel mese di novembre, almeno 4: *omnium sanctorum,
Quattuor Coronatorum martyrum, Cæciliæ virginis et martyris, Andreæ
apostoli*; nel mese di dicembre, almeno 4: *Ambrosii episcopi, Thomæ
apostoli, Stephani protomartyris, sanctorum Innocentium*. Naturalmente
l'elenco si potrebbe allargare, se si procedesse a riempire le caselle
incerte con i nomi del calendario del Capitolo petrino.

Quanto alle festività presenti a San Pellegrino ma mancanti nel
calendario del Capitolo di San Pietro, Severino all'8 gennaio, Ignazio
al 1 febbraio, Valentino al 14 febbraio, Faustino e Giovita al 15 febbraio,
Barbato al 19 febbraio, Romano al 28 febbraio, Nicandro e Marciano al
17 giugno, santa Margherita al 29 agosto, Gennaro con Festo e Desiderio
al 19 settembre, Leonardo al 6 novembre, san Gregorio al 17 novembre,
esse ricorrono tutte nei più antichi calendari beneventano-napoletani⁷⁸;
Savino o Sabino di Canosa al 9 febbraio appare nel calendario un tem-
po dipinto nel monastero cluniacense di Santa Maria sull'Aventino, del
quale si parlerà più avanti, il cui testo ha diversi elementi in comune con
quello di San Pellegrino⁷⁹; Policarpo al 26 gennaio, santa Eufrosine al
29 aprile, san Mercurio al 25 novembre, e la traslazione di san Matteo
a Salerno al 6 maggio sono attestati in ambito cassinese⁸⁰; Eusanio al
9 luglio (sempre che di lui si tratti) è un santo documentato localmente
anche nella toponomastica. Sono peraltro propriamente benedet-
tini i santi Mauro abate al 15 gennaio, Antonio eremita al 17 gennaio,
Scolastica al 10 febbraio.

Una domanda è a questo punto necessario porsi: nei casi in cui si
sono conservati calendari dipinti, e mi riferisco con questo lemma al
calendario liturgico e non alla semplice sequenza dei mesi dell'anno,
che funzione avevano tali calendari e in che ambienti si trovavano? Il
principale problema in questo contesto è storiografico, perché gli studi
storico-artistici si sono concentrati in prevalenza sullo stile o sui con-
tenuti iconografici dei calendari, spesso confondendo i calendari veri
e propri con i cicli dei mesi⁸¹, che a rigor di logica non si dovrebbe-

ro neanche chiamare calendari vista l'assenza dei giorni. Malgrado l'esistenza di una densa mole di studi sulla questione dell'uso liturgico dei calendari-martirologi in particolar modo a uso degli *officia Capituli*, i due filoni di ricerca, quello liturgista e quello storico-artistico, non hanno mai dialogato tra di loro, e non vi sono quindi indagini, né tantomeno casistiche, sulle attestazioni medievali di calendari dipinti, né è stato studiato il rapporto calendario/posizione spaziale/funzione nei rari casi a oggi documentati di calendari liturgici su muro, oltre a quello di Bominaco, cioè quelli romani dei Santi Quattro Coronati, delle Tre Fontane e di Santa Maria dell'Aventino, tutti situati in contesti monastici, ma non in spazi delegati allo svolgimento del culto⁸².

Il calendario liturgico dei Santi Quattro Coronati⁸³, dispiegato sulle quattro pareti di un vano del quale doveva essere l'unica decorazione pittorica (fig. 131), è il solo del quale si sono conservate delle tracce ancora visibili, tra le quali si distinguono due figure stanti, i mesi di Gennaio e Febbraio, vestite di tunica bianca e mantello, reggenti con le mani un rotolo svolto sul quale è rappresentata la pagina del calendario relativa al mese, in un assetto a specchiature che i calendari miniati avevano impiegato fin dai primi esempi alto-medievali⁸⁴. Datato ora tra il 1246 e il 1254, cioè tra la data ritenuta di consacrazione della cappella di San Silvestro e la morte di Stefano Conti, *vicarius urbis* e ipotetico committente pure di questa parte della decorazione, il calendario dei Santi Quattro Coronati si trova in un ambiente ricavato, forse già durante i lavori compiuti da Pasquale II nel 1116, dall'originaria navata laterale destra della basilica di Leone IV⁸⁵. L'ala in cui insiste quest'ambiente, ritenuto sacrestia o sala dei paramenti, è in genere considerata parte del palazzo cardinalizio di Stefano Conti⁸⁶, ma sulla sua destinazione originaria non si può essere certi, malgrado che nel testo del calendario ricorra l'anniversario della morte di Riccardo Conti, padre di Stefano, visti soprattutto i cambiamenti d'uso che il complesso subì nel corso del Duecento. Non è comunque mai stata presa in esame l'eventualità che il calendario, basato su fonti romane analoghe a quelle di Bominaco ma con inserzioni più tarde (ad esempio, sant'Elisabetta d'Ungheria, canonizzata il 17 novembre 1235)⁸⁷, fosse pertinente in origine al monastero benedettino e potesse servire alle attività comunitarie dei monaci.

Il secondo caso romano, relativo all'abbazia cistercense delle Tre Fontane, è documentato da una citazione nel *Museum Italicum* di Jean Mabillon, datata al gennaio 1686, dove si legge che nel chiostro era dipinto «kalendarium festorum, quæ per totum annum in ordine

celebrari olim mos erat»⁸⁸, e da due disegni di Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt, dove si vedono busti maschili, inclusi in archi trilobati, reggenti tra le mani un rotolo con la pagina di ciascun mese del calendario, in maniera simile ai Santi Quattro Coronati⁸⁹. Non è più possibile ricostruire il testo liturgico del calendario, ma la sua riproduzione su muro poteva forse trovarsi nel portico dei monaci, nell'ala orientale del chiostro, accanto alla sala capitolare e al transetto nord della chiesa⁹⁰.

Il terzo caso romano è documentato, ancora una volta solo graficamente, nel monastero di Santa Maria dell'Aventino. Due disegni seicenteschi realizzati per il *Museum chartaceum* di Cassiano dal Pozzo, che riproducono l'uno il primo semestre e l'altro un frammento del secondo semestre con il solo mese di luglio, permettono di comprendere come il calendario fosse suddiviso⁹¹. Il testo del calendario⁹², disposto in sei tabelle affiancate orizzontalmente, affini a quelle dei manoscritti contenenti calendari liturgici miniati, appare inserito su un muro terminante con una lunetta, nella quale nel registro più basso vi sono immagini allusive ai lavori dei rispettivi mesi, al centro la figura di un santo diacono, e nella parte superiore due episodi collegati a miracoli.

La presenza di Leone IX (Brunone di Egisheim, papa dal 1049-1054), canonizzato nel 1087 da Vittore III (Desiderio, già abate di Montecassino), nel calendario dell'Aventino indusse già Giacomo Grimaldi (il mansionario del Capitolo di San Pietro noto per la sua descrizione dell'antica Basilica Vaticana anteriore alla definitiva distruzione) a datarlo a dopo il 1087, ma il fatto che la Pasqua vi sia fissata al 27 marzo ha fatto propendere più di frequente per una datazione alla metà del Duecento, ritenendo coloro che se ne sono occupati che la Pasqua cadrebbe in questo giorno, in un arco di tre secoli a partire dall'XI, soltanto nel 1239 e nel 1250. Si tratta però di un errore cronologico, perché la Pasqua cadde storicamente al 27 marzo anche nel 1065, nel 1076, nel 1155 e nel 1160. Né è opportuno richiamare a giustificazione di una data tarda di realizzazione del calendario la consuetudine liturgica cluniacense di considerare la Pasqua come festa mobile, perché è altrettanto vero che importanti attestazioni di calendari medievali cluniacensi la mettono al 27 marzo⁹³. La Pasqua peraltro è indicata come festività fissa al 27 marzo, prima domenica dopo l'equinozio di primavera, già nei quattro più antichi calendari cassinesi, datati tra l'VIII e il IX secolo, il cui testo è stato tramandato in forma manoscritta⁹⁴.

L'errore di datazione ha indotto comunque a collocare la realizzazione del calendario al 1250, in un momento nel quale il complesso monastico

dell'Aventino – fondato a inizio X secolo dal *princeps* romano Alberico e retto dall'abate Balduino, collaboratore dell'abate Oddone di Cluny⁹⁵ – era già stato affidato ai Templari⁹⁶, ma non si può affatto escludere che il calendario riprodotto negli acquarelli Windsor avesse una datazione di molto anteriore e appartenesse al chiostro dell'antico monastero benedettino. A inizio Seicento, Giacomo Grimaldi ancora lo vedeva sulle pareti di un vano definito «quadam antiquissima porticu»⁹⁷, posto alla destra della chiesa abbaziale⁹⁸.

In tutti e tre gli esempi romani mi pare che siamo di fronte a una trasposizione di un «martyrologium breuiatum» su muro, in dimensioni monumentali. Tale procedimento, attuato a imitazione delle pagine dei manoscritti, fu messo in atto in ambienti monastici non destinati allo svolgimento del culto, ma alla vita comunitaria dei monaci: ambienti che, sulla base dell'uso medievale dei manoscritti contenenti martirologi e calendari, si potrebbero identificare ipoteticamente come sale capitolari o come altri spazi destinati alle attività del Capitolo. Al di là, infatti, di quel che spesso viene definito il carattere profano dei calendari romani, i tre calendari appena citati non avevano alcuna finalità profana, e non erano neanche dei cicli dei mesi puramente secolari, analoghi a quelli che di frequente adornavano le mura e i pavimenti delle chiese non solo monastiche fin dal periodo romanico, ma erano appunto calendari liturgici trasferiti su un supporto diverso da quello più abituale, a nostra conoscenza, della pergamena.

L'uso dei calendari-martirologi nei recinti abbaziali si inseriva nel Medioevo in un'attività di primaria importanza per le comunità monastiche⁹⁹, vale a dire l'*officium Capituli*¹⁰⁰, per espletare il quale, nell'adunanza mattutina chiamata Capitolo¹⁰¹, i monaci avevano bisogno della Regola, di una raccolta di omelie per i giorni festivi, di un martirologio per la proclamazione dei santi relativi a ciascun giorno, e di un necrologio per la commemorazione dei defunti (santi, membri della comunità o benefattori)¹⁰². La definizione della sequenza delle letture dipendeva dalle costituzioni di ciascuna abbazia, e a partire dal IX secolo furono redatti un po' ovunque in Europa manoscritti contenenti indicazioni sull'*officium Capituli*, collocato dopo la recita di Prima, comprendente a sua volta le prime quattro strofe del salmo 118 per le domeniche e i salmi 1-19 (esclusi il 3, il 4 e il 5) per i giorni feriali¹⁰³.

Quanto alle funzioni delle sale capitolari, è ancora all'inizio del IX secolo che, in concomitanza con il determinarsi dell'*officium Capitoli*, si iniziò a diffondere la pratica di costruire vani destinati in maniera

esclusiva alla riunione dei monaci: le due operazioni possono considerarsi di fatto contemporanee¹⁰⁴. La collocazione della sala capitolare sul lato nord o sul lato sud del transetto, quasi sempre in corrispondenza dell'area orientale dell'abbazia, all'altezza del transetto o dell'abside, dipendeva dalla natura del territorio e dall'eventuale presenza del chiostro¹⁰⁵. A Montecassino, ad esempio, secondo quel che si legge nella *Chronica monasterii Casinensis* di Leone Marsicano¹⁰⁶, la sala capitolare – una struttura longitudinale di circa m 20 x m 8, ornata di bellissime pitture con grande varietà di colori – si trovava a sud, posta quasi ad angolo retto rispetto alla chiesa di San Benedetto con abside orientata est-ovest, così come nella pianta di Cluny II, dove però non era collegata fisicamente alla chiesa pur aprendosi sul chiostro. Nel caso invece di Le Puy-en-Velay (una chiesa cattedrale, ma la disposizione degli ambienti intorno al chiostro era analoga a quella di una chiesa abbaziale), la sala capitolare di inizio XIII secolo, che pure si trovava all'altezza della zona presbiteriale della chiesa, era disposta a nord e non a sud, nella medesima collocazione in cui la sala destinata alle deliberazioni comunitarie e alla lettura della Scrittura fatta da un pulpito è documentata nella prima attestazione a noi nota sull'esistenza di uno spazio destinato al Capitolo: la Vita dell'abate Ansegiso (823-833) nei *Gesta abbatum Fontanellensium*¹⁰⁷.

Per quanto riguarda la decorazione pittorica di questi ambienti, non esistono catalogazioni esaustive, né un adeguato sviluppo storiografico¹⁰⁸. Dallo studio dei singoli casi si può evincere che la disposizione delle immagini non prevedeva una focalizzazione iconografica parallela alle absidi o alle aree presbiteriali delle chiese, anche se i soggetti dei casi conosciuti potevano essere i medesimi¹⁰⁹: storie cristologiche, santi martiri e confessori, immagini di san Benedetto, profeti con cartigli¹¹⁰, o vergini sante¹¹¹, senza distinzione tra monasteri maschili e femminili. Una Madonna col Bambino fu effigiata in riferimento al titolo abbaziale nella sala capitolare del monastero di Santa Maria di Val diponte a Montelabate¹¹²; una Madonna con sei sante nella sala capitolare di San Nicolò a Treviso¹¹³; una Madonna allattante il Bambino era dipinta nella sala capitolare del monastero benedettino della Cattedrale di Worcester, tra scene della vita di Cristo, profeti vetero-testamentari, e la Crocifissione posta di fronte all'entrata¹¹⁴; Cristo sedeva giudice insieme alla Madre nell'abside della sala capitolare di Montecassino a testimoniare visivamente che il Capitolo era anche il luogo dell'emanazione del giudizio: il «capitulum culparum»¹¹⁵.

Se i tre ambienti monastici romani nei quali è attestata una decorazione murale includente un calendario liturgico potessero essere effettivamente identificati come spazi della vita comunitaria, la funzione di questa decorazione sarebbe allora più evidente: non segno di una presenza profana, ma promemoria per i monaci, atto a ricordare i santi per i quali dovevano pregare in un dato giorno, fonte visiva e monumentale per lo svolgimento quotidiano dell'*officium Capituli*. Nuove ricerche sull'iconografia della pittura murale del Medioevo europeo potrebbero portare a nuove conclusioni in questo campo non arato degli studi¹¹⁶. Non si può ignorare, infatti, che nella maggior parte delle abbazie europee si sono conservate molto più frequentemente le decorazioni degli spazi di culto che non quelle degli spazi monastici, e in molti casi dei grandi complessi benedettini non sopravvive che la chiesa principale. Per quel che riguarda Roma, più che pensare a una specificità tutta romana di uso dei calendari dipinti, va osservato che uno dei tre esempi noti di calendario liturgico è sopravvissuto perché a lungo scialbato, mentre degli altri due non si sarebbe conservata memoria alcuna se non si fosse trattato proprio di Roma, la città che poté godere nel corso dell'età moderna di un straordinario processo di riproduzione grafica delle sue memorie antiche e medievali¹¹⁷. Ma quanti calendari liturgici si trovavano dipinti nei monasteri europei? Quanti ne possiamo ipotizzare dipinti sulle pareti delle sale capitolari, nei chiostri dei monaci, negli ambienti comunitari, al pari dei manoscritti liturgici superstiti?

Sulla base di tutti gli elementi fin qui discussi si può provare a formulare una nuova ipotesi sul calendario di San Pellegrino, un'ipotesi che si sostanzia non solo con le funzioni capitolari affidate ai calendari liturgici, ma su altri dati, relativi all'architettura e all'arredo, ai quali si è già accennato nei capitoli precedenti, primo tra tutti l'organizzazione generale del monastero di Bominaco. Dove erano stati costruiti gli ambienti destinati alle attività quotidiane dei monaci? Dove erano il chiostro, il refettorio e appunto la sala capitolare? Una prassi codificatasi nell'Europa cristiana fin dall'altomedioevo carolingio prevedeva che i monasteri disponessero, com'è noto, oltre che di una chiesa per la celebrazione del culto, anche di spazi destinati alla vita comune dei monaci, quali i dormitori, i refettori e le sale capitolari, e laddove era possibile, un chiostro: la collocazione di questi spazi, che corrispondevano a precise finalità comunitarie, divenne col tempo canonica, e con l'avvento dei monasteri cistercensi la tradizione più diffusa diventò norma inderogabile¹¹⁸. Di questi ambienti, che dovremmo immaginare

presenti a Bominaco, non resta però alcun reperto utile¹¹⁹, e sebbene spesso leggiamo che la distruzione *a fundamentis* del monastero fu provocata da Braccio da Montone nel 1423, Lodovico Sabbatini d'Anfora diede prova che quella distruzione, in realtà mai avvenuta in quella circostanza, serviva soltanto a dimostrare, da parte di coloro che pretendevano il privilegio dello *ius patronatus*, che l'abbazia sarebbe stata riedificata da un loro antenato.

Il monastero fu costruito su un terreno dove gli sbalzi di quota erano molto forti: un dato topografico per nulla trascurabile. La chiesa principale fu elevata su un'altura piuttosto scoscesa, senza livellare il terreno, tanto che le rocce tuttora affiorano a vista sia all'interno che all'esterno della chiesa¹²⁰; San Pellegrino fu invece costruita molto più in basso, su una quota diversa, livellata naturalmente, secondo quanto si può osservare soprattutto dalle foto di inizio secolo, prima che fossero piantati gli alberi che ora fanno da cornice ai due edifici. Opinione comune è che il chiostro, e quindi anche gli altri edifici abbaziali, si trovassero sul versante sud della collina, a destra della chiesa di Santa Maria, ma i resti di quella che è stata letta come un'ammorsatura delle volte della galleria settentrionale di un chiostro, poggiato sulla parete d'ambito meridionale della chiesa in prossimità della facciata, non mostrano elementi archeologici che possano avvalorare tale conclusione. Anzi, a un'indagine autoptica, le pietre non levigate sporgenti per circa cm 25 dalla parete si rivelano come i resti di un vano voltato di piccole dimensioni addossato alla chiesa per una lunghezza di circa 5 metri. Mancano d'altronde altre evidenze materiali del presunto chiostro andato distrutto, che se si fosse trovato su lato sud dell'altura avrebbe dovuto lasciare tracce ben più evidenti sulle murature d'ambito meridionali della chiesa, che invece si presentano perfettamente uniformi.

Se anche il chiostro e gli altri ambienti monastici se fossero trovati ipoteticamente a destra della chiesa dovremmo inoltre concludere, di necessità, che fossero di dimensioni molto ridotte, perché la vicinanza con il declivio tuttora ben visibile verso sud, a circa 15 metri dalla chiesa, avrebbe impedito di costruire ambienti degni di un'abbazia importante come Bominaco e di una chiesa di quel formato. È pur vero, d'altra parte, che sul lato settentrionale della chiesa vi sarebbe stato ancor minor spazio per sistemare un chiostro, perché tra la chiesa e il declivio in direzione nord restano soltanto poco più una decina di metri di distanza nel lato più ampio e solo 5 metri in quello più scosceso. In verità, l'unico luogo di questo contesto spaziale che avrebbe dato la possibilità

di elevare un chiostro con i suoi ambienti circostanti sarebbe stato il terreno sul lato occidentale di San Pellegrino, laddove a inizio Novecento pascolavano le pecore.

Di fronte a questi dati viene da ipotizzare che la prima chiesa del monastero benedettino di Bominaco attestato nel documento del 1014 doveva esser già stata costruita sull'altura, forse per ragioni difensive, ma probabilmente senza un adeguato corredo di edifici abbaziali, e questo a prescindere dall'ipotesi che il basamento della chiesa attuale possa essere riferito all'età carolingia. Quando si elevò la nuova chiesa monumentale, tra la fine dell'XI e l'inizio del XII secolo, segno materiale di un accresciuto potere dell'abbazia, dovè porsi il problema di costruire le strutture funzionali alle attività dei monaci, che considerate le dimensioni della chiesa di Santa Maria e l'imponenza dei suoi arredi liturgici devono esser stati non pochi, seppure non siamo in grado di contabilizzarli dal punto di vista documentario. In mancanza però di un riscontro archeologico, reso più difficile dalla presenza degli alberi piantati nei diversi interventi novecenteschi di sistemazione dell'area, non possiamo sapere se il monastero sia stato costruito sull'altura, accanto alla chiesa, oppure se la chiesa abbaziale sia stata lasciata isolata sull'altura, e in basso, sulla spianata del terreno sulla quale sorge San Pellegrino, siano stati edificati gli altri ambienti monastici: questa seconda eventualità si può assumere come un'ipotesi di lavoro per spiegare perché San Pellegrino sorge, ormai anch'essa isolata, sul livello di quota sottostante a quello della chiesa abbaziale.

La relazione spaziale tra la chiesa di Santa Maria e San Pellegrino è peraltro determinata attraverso la porta meridionale di quest'ultimo, alla quale venendo dalla chiesa si accede dall'alto, visto il forte salto di quota esistente tra le due architetture: tale porta conduce sul ballatoio della scala che si appoggia, come si è già accennato più sopra, sulla parete meridionale di San Pellegrino. La forma della scala e il ballatoio di forma rettangolare danno al riguardante l'impressione di trovarsi di fronte a un ambone: per rendersene conto, basta confrontare l'immagine di questa scala con alcuni amboni romanici abruzzesi, come quelli di Santa Maria in Valle Porclaneta a Rosciolo (fig. 114) o di Santa Maria del Lago a Moscufo¹²¹.

A sostanziare l'ipotesi che da questo ballatoio, largo a sufficienza per ospitare agevolmente una persona, si potesse leggere o predicare, interviene un altro elemento materiale, vale a dire la presenza di un leggio in muratura sul parapetto della scala che si poggia al muro orientale: le sue

giunture di attacco sono particolarmente evidenti, trattandosi di un'aggiunta al muro di sostegno del ballatoio, ma questo non implica che sia un elemento spurio, anzi proprio in considerazione delle affinità che la forma della scala mostra con le scale degli amboni romanici, si può ipotizzare che sia un pezzo originale. La porta in direzione della chiesa di Santa Maria consentiva quindi l'accesso esterno a questo ambone in muratura inserito nel corpo stesso della costruzione e permetteva al relatore-predicatore di entrare in San Pellegrino, da solo o insieme alla comunità dei monaci, per poi eventualmente scendere anch'egli verso la sala. Alla base del muro della scala si trova inoltre un bancale in muratura (altezza: cm 47,5, profondità: cm 57), contestuale alla costruzione, visto che le pitture sul lato frontale della scala non sono né interrotte né danneggiate nella parte inferiore, come se il bancale fosse stato previsto prima della decorazione della parete su cui si appoggia.

Un altro dato di cui tener conto è la posizione dell'altare che ora vediamo alle spalle dei plutei più volte chiamati in causa in questi capitoli. La sua collocazione è stata sempre ritenuta originale, ed è proprio sulla base di questa collocazione, della sistemazione novecentesca dei plutei, e non ultimo dell'ingresso ormai unico da nord, determinato dalla monumentalizzazione della facciata settentrionale dell'edificio attraverso un pronao moderno, che chiunque abbia studiato Bominaco ha dedotto che l'area presbiteriale della chiesa si sia sempre trovata a meridione, al di sotto della scala in muratura. Ho già avuto modo di spiegare più sopra che l'altare oggi utilizzato fu realizzato, invece, soltanto alla fine degli anni Trenta in sostituzione di un grande altare barocco che, sulla base della documentazione d'archivio, ho motivo di ritenere eseguito a fine Settecento¹²². La posizione dell'altare attuale fu determinata dai restauratori novecenteschi sulla base di quella dell'altare barocco, che non è affatto detto che corrispondesse alla situazione medievale, trattandosi di un allestimento post-conciliare, molto più tardo della trasformazione dell'abbazia in badia ecclesiastica e alla perdita delle originarie funzioni monastiche del sito. Si è anche già detto più sopra che in origine San Pellegrino era priva dei plutei che oggi condizionano la lettura del vano e persino delle sue pitture. La loro ubicazione attuale, frutto di una decisione dei restauratori, e il conseguente posizionamento del già citato altare in muratura in quello che gli stessi plutei hanno spinto a considerare come uno spazio presbiteriale, hanno portato di recente a ipotesi fantasiose sul possibile uso di quest'ambiente e delle sue presunte suddivisioni interne, senza alcun riscontro né documentario né archeologico.

Se eliminassimo virtualmente dall'esterno e dall'interno di San Pellegrino tutti gli elementi spuri o dubbi, come il pronao e il campaniletto, i plutei e l'altare, resterebbe invece la sagoma di un edificio longitudinale con tre ingressi di pari importanza, nessuno dei quali monumentalizzato *ab origine*, un'architettura che senza questi elementi potrebbe benissimo configurarsi come uno spazio monastico non sacramentale¹²³, ma adibito ad altre funzioni, come ad esempio una sala capitolare, fulcro delle attività comunitarie dei monaci, luogo in cui il legame tra l'abate e l'assemblea dei monaci si esplicava al massimo grado, attraverso una sequenza codificata di gesti e di letture, prima tra tutte il martirologio. I seggi lignei dei monaci potevano disporsi lungo il perimetro, con il *focus* visivo verso la scala-ambone destinata alle letture o al sermone dell'abate¹²⁴.

Se San Pellegrino fosse nata con funzioni diverse da quelle che abitualmente le attribuiamo, si può anche ipotizzare che la dedica a San Pellegrino sia stata attribuita a questo spazio, forse proprio in considerazione della presenza delle pitture che rappresentavano il santo, soltanto una volta che lo si ebbe consacrato a nuove funzioni liturgiche ecclesiali, cosa che può essere avvenuta nel momento in cui i monaci abbandonarono l'abbazia, lasciando liberi gli ambienti un tempo destinati ad altre funzioni, dunque molto probabilmente al principio del Cinquecento, e perché no, in quel 1531 nel quale un personaggio dalle vesti eleganti si fece effigiare, accompagnato da questa data, su uno dei grandi sottarchi dell'edificio.

NOTE

¹ Su questo tema si veda, da ultimo, X. BARRAL I ALTET, *Forme di narrazione medievale, con o senza «storie», al servizio del potere*, in «Hortus artium medievalium», 21 (2015), pp. 6-20.

² X. BARRAL I ALTET, *Observations sur la fonction et les stratégies de représentation des images de l'Apollonius de Budapest au début de l'époque romane*, in *Apollonius pictus. An Illustrated Late Antique Romance around 1000. Facsimile Edition of the Historia Apollonii regis Tyrii (National Széchényi Library, Budapest, Cod. Lat. 4)*, Budapest, 2011, pp. 127-142. Esempi della tipologia narrativa in cui architetture o addirittura figure umane dividono i diversi episodi si rinvencono, ad esempio, in abbondanza nella cosiddetta Tapisserie de Bayeux: IDEM, *The Role of the Culture of Late-antique Sarcophagi in the Construction of the Narrativity of the Bayeux Embroidery*, in *The Antique Memory and the Middle Ages*, a cura di I. FOLETTI e Z. FRANTOVÁ, Roma 2015 (Studia Artium Mediaevalium Brunensia, 2), pp. 29-50.

³ Su questi mosaici e queste pitture, che saranno più volte chiamati in causa in questo capitolo: *infra*, note 7 e 21.

⁴ Se ne vedano i numerosi casi proposti da O. DEMUS, *Romanische Wandmalerei*, München 1968.

⁵ Nel caso della cappella di San Silvestro ai Santi Quattro Coronati, ad esempio, fu probabilmente usato un sistema di prototipi (su un supporto in scala 1 :1) per la costruzione delle figure umane e animali. Durante la trasposizione su muro subivano variazioni sia la posizione della figura intera, sia l'angolazione di singole parti dei corpi: M. NIMMO, C. OLIVETTI, *Sulle tecniche di trasposizione dell'immagine in epoca medievale*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», s. III, VIII-IX (1985-86), pp. 399-41. Per l'uso di modelli prefissati si veda anche M. ANDALORO, *I mosaici del Sancta Sanctorum*, in *Sancta Sanctorum*, Milano [1995], pp. 126-191.

⁶ Un altro caso potrebbe essere individuato nell'angelo dell'annuncio della novella ai pastori, dove la figura è ottenuta con l'aver messo in orizzontale un modello di angelo in piedi, come dimostra bene lo svolazzo della veste che innaturalmente vira verso l'alto invece che verso il basso.

⁷ Da ultimo: S. BRODBECK, *Les saints de la cathédrale de Monreale en Sicilie; iconographie, hagiographie et pouvoir royal à la fin du XII^e siècle*, Roma 2010 (Collection de l'École française de Rome, 432); EADEM, *Le chantier du décor en mosaïque de la cathédrale de Monreale*, in «Arte medievale», n. s. 3 (2013), pp. 271-286. In precedenza si veda O. DEMUS, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, pp. 91-177; E. KITZINGER, *I mosaici di Monreale*, Palermo 1960; IDEM, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia. III. Il Duomo di Monreale – I mosaici dell'abside, della solea e delle cappelle laterali; IV. Il Duomo di Monreale – I mosaici del transetto; V. Il Duomo di Monreale – I mosaici delle navate*, Palermo 1992-1996; E. BORSOOK, *Messages in Mosaic. The Royal Programmes of Norman Sicily (1130-1187)*, Oxford 1990, pp. 51-79; T. DITTELBACH, *Rex Imago Christi. Der Dom von Monreale, Bildsprachen und Zeremoniell in Mosaikkunst und Architektur*, Wiesbaden 2003 (Spätantike - frühes Christentum - Byzanz, 12).

⁸ Aveva accennato, per Bominaco, a «modi stilistici di lontana origine monrealese», ma riflessi «in toni dialettali», V. PACE, *Precisazioni sugli affreschi dell'Oratorio di San Pellegrino a Bominaco*, in «Commentari», XXI (1970), 4, pp. 291-297.

⁹ Tra i numerosi confronti possibili segnalò anche la posizione degli animali nell'annuncio ai pastori di Bominaco, nella quale, sia nel disegno come nell'impaginazione uno sull'altro in verticale (a suggerire impropriamente il senso della profondità), si riconoscono analogie con l'episodio biblico monrealese della creazione degli animali e dell'uomo: E. KITZINGER, *I mosaici di Monreale...*, cit., tav. 10. Si osservi anche il profilo del Giuda di Bominaco e lo si metta a confronto con il bel volto di uno degli uomini che assistono con Noè nell'episodio monrealese del patto con l'arcobaleno o quello del giovane che spinge un animale fuori dall'arca o ancora quello di uno dei figli di Noè nel riquadro con l'ebbrezza del vecchio patriarca: tutti analoghi volti giovanili, dai nasi leggermente ricurvi, il mento lievemente sporgente e le mascelle prominenti.

¹⁰ O. DEMUS, *The Mosaics...*, cit., pp. 443-57.

¹¹ Ricordano da vicino il linguaggio degli ultimi mosaici normanni prima di tutto i mosaici dell'arco trionfale della chiesa abbaziale di Grottaferrata, che Demus assegnava senza esitazioni alla mano di artisti provenienti da Monreale: O. DEMUS, *The Mosaics...*, cit., p. 453. Ma si possono ricondurre allo stesso contesto formale anche la *Dormitio Virginis* in Santa Maria in Grotta a Rongolise (S. ORTOLANI, *Inediti meridionali del Duecento*, in «Bollettino d'Arte», s. IV, XXXIII (1948), pp. 295-319; G. LORENZONI, *Le pitture di S. Maria in Grotta di Rongolise e il problema della loro datazione*, in «Napoli Nobilissima», V (1966), pp. 41-52), e l'angelo nella lunetta sul portale d'ingresso a Sant'Angelo in Formis (H. TOUBERT, *Un'arte orientata. Riforma gregoriana e iconografia*, a cura di L. SPECIALE, Milano 2001, p. 342, ediz. francese, Paris 1990), esempi pittorici che fin dall'inizio degli anni Settanta del Novecento sono stati a loro volta messi a confronto con la produzione spoletina di fine XII secolo, soprattutto con le opere che vanno sotto il nome di Alberto: E. SANDBERG-VAVALA, *Alberto Sotio and His Group. Spoletan Painting in the Twelfth Century*, in «The Journal of the Walters Art Gallery», II (1939), pp. 9-17; L. COCHETTI PRATESI, *Precisazioni su Alberto "Sozio"*, in *Storia e Arte in Umbria nell'età comunale*, Atti del VI convegno di studi umbri (Gubbio 1968), Perugia 1971, I, pp. 83-100; EADEM, ad vocem *Alberto*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, I, Roma 1991, pp. 316-318.

¹² Sui libri di modelli in uso nel Medioevo: R. W. SCHELLER, *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 – ca. 1450)*, Amsterdam 1995.

¹³ I mosaici dell'abside ostiense, i cui lavori furono programmati da Innocenzo III (1198-1216), sono datati al periodo di pontificato di Onorio III (1216-1227), che il 23 gennaio 1218 scriveva al doge veneziano Pietro Ziani perché gli inviasse altri due maestri per il mosaico che si stava realizzando nella chiesa, in quanto il maestro già presente nel cantiere non era sufficiente. Sulla base dei dati formali confrontati a quelli documentari, Demus ipotizzò la coesistenza di due distinte tendenze di stile in quest'impresa decorativa: da un lato, la cultura tardo-comnena di origine monrealese, che forse era giunta qui dal cantiere innocenziano dell'abside di San Pietro, della quale oggi restano pochi frammenti; e dall'altro, l'arrivo di una cultura diversa, importata a Roma da San Marco a Venezia, da uno o più artisti: O. DEMUS, *Bisanzio e la pittura a mosaico del Duecento a Venezia*, in *Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento*, a cura di A. PERTUSI, Firenze 1966, pp. 125-139: p. 130; IDEM, *The Mosaics of San Marco in Venice. II. The Thirteenth Century*, Chicago-London 1984, pp. 19-20, 171-195; su Venezia si vedano ora gli interventi raccolti in *The Atrium of San Marco in Venice. The Genesis and Medieval Reality of the Genesis Mosaics*, a cura di M. BÜCHSEL, H. L. KESSLER e R. MÜLLER, Berlin 2014 (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, 15). Sull'abside ostiense, da ultimo: K. QUEIJO, *Il mosaico absidale di San Paolo fuori le mura*, in *La pittura medievale a Roma. Corpus V. Il Duecento e la cultura gotica. 1198-1287 ca.*, a cura di S. ROMANO, Milano 2012, pp. 77-87, con la discussione critica della bibliografia precedente. Demus riconosceva inoltre nei lacerti di mosaico provenienti dall'abside di San Pietro, fatta ridecorare da Innocenzo III alla fine del primo decennio del Duecento, la presenza di mosaicisti siciliani già presenti a Grottaferrata: O. DEMUS, *The Mosaics...*, cit., p. 453; su questa abside, da ultimo: K. QUEIJO, *Il mosaico absidale di San Pietro in Vaticano*, in *La pittura medievale a Roma...*, cit., pp. 62-66, con la discussione critica della bibliografia precedente, della quale segnalò almeno A. IACOBINI, *La pittura e le arti sontuarie: da Innocenzo III a Innocenzo IV (1198-1254)*, in *Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, a cura di A. M. ROMANINI, Torino 1991, pp. 237-319 (ancora molto utile per tutta la produzione romana della prima metà del Duecento); IDEM, *Roma anno 1200: pittura e mosaico al tempo della IV Crociata*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 28 (2004), pp. 33-62.

¹⁴ E. KITZINGER, *I mosaici di Monreale...*, cit., fig. 40.

¹⁵ A inaugurare il dibattito su Anagni fu nel 1902 Pietro Toesca (P. TOESCA, *Gli affreschi della cattedrale di Anagni*, in «Le Gallerie nazionali italiane», V (1902), pp. 116-187), secondo il quale tre maestri vi avrebbero lavorato tra il 1231 e il 1255: un artista di grandi capacità comunicative riconoscibile in vari punti del programma della cripta (le volte V, VI, IX, X; il pannello sotto alla volta II, con i santi Paolo, Pietro, Magno e Giovanni Evangelista; i santi sul vicino pilastro, tra i quali Onofrio, e la Madonna col Bambino su un pilastro della chiesa superiore), identificato con il *frater Romanus* rappresentato, nella cappella di San Gregorio al Sacro Speco di Subiaco, inginocchiato ai piedi di san Benedetto nel muro alle spalle dell'altare, dove avrebbe eseguito le scene raffiguranti la consacrazione della chiesa da parte del papa Gregorio IX, nel 1228, secondo la relativa iscrizione. Toesca distingueva poi un secondo pittore, detto delle Traslazioni, responsabile delle scene con la traslazione di san Magno, oltre che della maggior parte delle pitture sulle volte (I, II, VIII, XIII, XV-XXI) e delle relative lunette, delle absidi principali e delle adiacenti pareti. Un terzo pittore, detto Ornataista, si sarebbe invece diletato a mettere su muro elementi vegetali con abilità calligrafiche (da qui il nome): questi fu attivo nelle storie delle volte III, IV, VII (con le sottostanti pareti), XI, XII, nella Madonna allattante in trono tra santi (nel muro sotto alla volta VII) e nel Cristo in trono tra santi (nel muro sotto alla volta IV). Toesca accettò in séguito le osservazioni mossegli nel 1904 da Federico Hermanin (F. HERMANIN, *Le pitture dei monasteri sublacensi*, in P. EGIDI, V. FEDERICI, G. GIOVANNONI, F. HERMANIN, *I monasteri di Subiaco*, 2 voll., I, Roma 1904, pp. 407-531: p. 417), secondo il quale nel *frater Romanus* doveva riconoscersi l'abate Romano che aveva guidato i monasteri di Subiaco tra il 1196 e il 1216, e non il pittore responsabile della decorazione della cappella di San Gregorio.

¹⁶ Questa definizione si deve a Miklòs Boskovits (M. BOSKOVITS, *Gli affreschi del Duomo di Anagni: un capitolo di pittura romana*, in «Paragone. Arte», XXX (1979), 357, pp. 3-41), secondo il quale non solo le pitture anagnine dovevano leggersi da un'ottica romana, ma in questo stesso ambiente romano dovevano includersi anche le pitture del Sacro Speco di Subiaco, già chiamato in causa da Toesca. L'analisi dello stile del Terzo Maestro di Anagni (il *Romanus* di Toesca) non poteva inoltre prescindere da quello dell'Ornatista, che qui si preferiva chiamare Secondo Maestro. Boskovits confermava inoltre il collegamento di questa produzione con le pitture di San Nicola a Filettino, situate in un'area che era stata proprietà dei vescovi di Anagni, e assegnava senza esitazioni la decorazione della cappella di San Silvestro ai Santi Quattro Coronati (per la quale, *infra*, nota 21) al Pittore Ornatista o Secondo Maestro. Nel delineare questo contesto di produzione artistica, lo studioso suggeriva di individuarne gli antefatti nella *Dormitio Virginis* di Rongolise, nella Croce di Alberto e in alcune pitture nella chiesa pure spolecina dei Santi Giovanni e Paolo, ritenute elementi di mediazione rispetto alla cultura siciliana riconosciuta operante a Roma, sia pure a distanza di decenni dalla chiusura del cantiere di Monreale. Nel presentare questa lettura dei fatti, Boskovits si soffermava sulla datazione delle pitture di Anagni, che fino a quel momento era rimasta ferma alle ipotesi di Toesca, e usava un'epigrafe murata nella parete d'ingresso alla cripta, nella quale era commemorata la consecrazione di un nuovo altare nel quinto anno di pontificato di Gregorio IX, cioè nel 1231 (a séguito della rimozione del vecchio altare dal pilastro in cui erano state rinvenute le reliquie di san Magno poi rimesse nello stesso pilastro, al di sotto dell'altare, sul quale si veda C. FRUGONI, *Alcune considerazioni in margine agli affreschi*, in *Un universo di simboli. Gli affreschi della cripta nella cattedrale di Anagni*, a cura di G. GIAMMARRIA, Roma 2001, pp. 1-8: p. 5), chiedendosi: «Poteva la sede di una cerimonia simile essere ancora priva di una decorazione pittorica?», e così rispondendo: «Data l'importanza politica e religiosa della città di Anagni nel periodo in questione e considerata la circostanza che il papa regnante era di origine anagnina, ciò sembra estremamente improbabile, e quindi la datazione degli affreschi della cripta intorno al 1231 ha in suo favore almeno la verisimiglianza storica».

¹⁷ Per questa datazione si vedano le proposte di Francesco Gandolfo, che ha suggerito di collegare strettamente la decorazione anagnina alla figura di Gregorio IX, eletto nel 1227, e di considerarla conclusa, come proposto da Boskovits, nel 1231, anno in cui fu risistemato l'altare della cripta. Lo studioso però non è d'accordo con Boskovits sull'ipotesi di un'identità di mano tra la bottega che va sotto il nome di Pittore Ornatista e quella attiva nei Santi Quattro Coronati, perché mentre la prima «fonda su modelli tardo comneni di provenienza meridionale, che possono anche essere stati quelli presenti sui cantieri vaticano e ostiense, il proprio sinuoso e calcato linearismo», l'altra «nasce da una fase ulteriore e più composita del linguaggio derivato dall'abside di San Paolo fuori le mura». È proprio nell'abside ostiense che andrebbe ricercata l'origine dei pittori che vanno sotto il nome di Terzo Maestro, nella cui produzione anagnina ci sarebbe sì il pittore del Sacro Speco di Subiaco, ma anche un'altra linea formale, riconoscibile nelle quattro volte da lui realizzate nella cripta, sia nella maniera di disegnare le strutture architettoniche non come fondali ma come spazio delle azioni dei personaggi, sia nell'uso del colore, che ai contorni grafici contrappone modulazioni e passaggi plastici prima ancora che luministici, forse in debito con l'ambiente meridionale federiciano: F. GANDOLFO, *Aggiornamento scientifico e bibliografia*, in G. MATTHIAE, *Pittura romana del Medioevo. Secoli XI-XIV*, Roma 1988, II, pp. 293-297. Era stato per primo F. BOLOGNA, *La pittura delle origini*, Roma 1962, pp. 24 e 38, a cercare di riconoscere le affinità di questo maestro con la cultura sveva.

¹⁸ I. A. CORTESE, *Il mosaico dell'arco absidale dell'abbazia di Grottaferrata*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», III s., XXVIII (2005), pp. 143-174.

¹⁹ Proprio riguardo al grande pannello con Cristo in trono e quattro santi, E. CARLI, *Affreschi benedettini del XIII secolo in Abruzzo*, in «Le Arti», I (1938-1939), pp. 442-463: p. 461, osservò che si trattava di una raffigurazione di tipo celebrativo, «che potrebbe benis-

simo figurare nell'abside di qualche basilica romana dell'urbe», per il modo all'antica in cui le figure sono panneggiate e per le loro pose solenni.

²⁰ Per il legame delle pitture di Subiaco con Anagni: *supra*, note 15 e 16.

²¹ La cappella, consacrata da Rinaldo, vescovo di Ostia, il venerdì precedente alla Domenica delle Palme del 1246, è stata da tempo collegata alla committenza di Stefano Conti, cardinale prete di Santa Maria in Trastevere e *vicarius urbis* in anni di forti contrasti tra impero e papato. A lui si deve la fortificazione dell'intero complesso monastico, già sede benedettina, e la costruzione, oltre alla decorazione, della cappella di San Silvestro, così denominata per la presenza di un ampio ciclo di pitture illustrante appunto le storie del papa Silvestro e dell'imperatore Costantino: la malattia dell'imperatore, il sogno in cui gli appaiono Pietro e Paolo, il viaggio a Roma e l'incontro con il papa, il suo battesimo e la connessa guarigione, la donazione delle insegne imperiali al papa e infine l'*officium stratoris*, ovvero l'omaggio cerimoniale con cui l'imperatore, sottomettendosi all'autorità pontificale, conduce per le briglie il cavallo su cui il papa siede, coperto il capo dalla tiara. Un ciclo politico, quindi, nel quale è stato individuato un preciso intento celebrativo del potere papale: A. MARCONE, *Gli affreschi costantiniani nella chiesa romana dei Quattro Coronati (XIII secolo)*, in *Costantino il Grande tra Medioevo ed età moderna*, a cura di G. BONAMENTE, G. CRACCO e K. ROSEN, Bologna 2008 (Annali dell'Istituto Storico Italo-Germanico in Trento, Quaderno 75), pp. 295-318; T. NOLL, *Die Silvester-Kapelle in SS. Quattro Coronati in Rom. Ein Bildzyklus im Kamp zwischen Kaiser und Papst*, Berlin 2011. Su questo tema si veda anche A. SOHN, *Bilder als Zeichen der Herrschaft. Die Silvesterkapelle in SS. Quattro Coronati (Rom)*, in «Archivum Historiae Pontificiae», XXXV (1997), pp. 7-47, che corregge la data tradizionale di consacrazione della cappella, 30 marzo 1246, in 22 marzo 1247, sulla base dell'indicazione, che ricorre nell'iscrizione murata nella medesima cappella, relativa al quarto anno di pontificato di Innocenzo IV. Sohn deduce quindi che, malgrado che nell'epigrafe si legga 1246, si deve intendere 1247, perché Innocenzo IV fu eletto il 25 giugno 1243. Non è chiaro, però, come si accordi con questa proposta l'indizione che compare nell'epigrafe, la IV, che coincide con il 1246 e non con il 1247.

²² Secondo A. IACOBINI, *La pittura e le arti sontuarie...*, cit., p. 285, nella cappella di San Silvestro, «lo sfavillio quasi prezioso degli alberi sullo sfondo cupo del cielo e la superficie ondulata del monte, che è come una cascata d'acqua, sembrano quasi presupporre – attraverso una ricezione per così dire semplificata – la conoscenza di miniature federiciane: qualcosa come le pagine, stupendamente in bilico tra bizantino e gotico, del *De balneis Puteolanis*». A proposito del manoscritto della Biblioteca Angelica va ricordato che da tempo sono state riconosciute in questo codice «sostanziali assonanze con i mosaici normanni, sia della Cappella Palatina che di Monreale, soprattutto nella stilizzazione delle acque – a onde parallele con inversione prospettica, cioè più crestate nella parte superiore, la più lontana dallo spettatore –, e dei monti – le cui cime 'a pigna' sono interpretate con un espressionismo che le fa simili a cappuccetti»: A. DANEU LATTANZI, *Lineamenti di storia della miniatura in Sicilia*, Firenze 1966, cit., p. 50. Sul codice si veda S. MADDALO, *Il De balneis Puteolanis di Pietro da Eboli: realtà e simbolo nella tradizione figurativa*, Città del Vaticano 2003, che lo assegna a un atelier probabilmente napoletano, attivo tra la fine del sesto e la prima metà del settimo decennio del Duecento; su questo tema si legga anche G. OROFINO, *Nel nome del bagno: De balneis Puteolanis*, in «FMR. Edizione italiana», XXXI (2009), pp. 129-137. Già F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414, e un riesame dell'arte federiciana*, Roma 1969, p. 50, scriveva che il maestro del *De balneis Puteolanis* «doveva essere rimasto colpito per tempo dalle parti più vive dei mosaici di Monreale (le acque viminee, i pesci e gli uccelli della "Creazione", gli alberi e i fiori dell'Eden, la vite da cui Noè spremere il vino, la caccia di Esaù)». Significativa al riguardo mi sembra proprio la forma dei monti monrealesi dalle cime a pigna, che si rinviene in molti fogli del codice dell'Angelica, ad esempio ai ff. 2r (*balneum Sudatorium*), 4r (*balneum Sulfutara*), 5r (*balneum Bulla*), 12r (*balneum Raynerius*), 15r (*balneum Pugillus*), 18r (*balneum Gomborosus*), 19r (*balneum Spelunca*). La presunta relazione che i pittori di Bominaco avrebbero intrattenuto con il mondo federiciana-

no, proposta per primo da Émile Bertaux, ricorre di frequente negli studi su Bominaco, ma gli elementi che nella decorazione di San Pellegrino sembrano rimandare a quella cultura figurativa sono riconducibili a dati formali dei quali i miniatori federiciani erano in debito con l'ambiente normanno di Sicilia. Il dato documentario relativo al viaggio dell'abate Berardo presso Federico II nel dicembre 1232 non ci consente al momento di formulare ipotesi attendibili sull'eventuale arrivo di un manoscritto miniato federiciano a Bominaco.

²³ Raimond van Marle aveva datato gli affreschi di Filettino alla metà del secolo XIII, collegandoli proprio ai Santi Quattro Coronati; Otto Demus li aveva attribuiti alla bottega del Maestro Ornatista, mentre Ferdinando Bologna vi aveva rilevato riflessi siciliani, riconducendo così l'intera questione a quello che è il nodo cruciale dell'apporto bizantino in Italia centrale. Il maestro di Filettino potrebbe esser stato uno dei pittori di Anagni, «non il cosiddetto 'frater Romanus' poiché il carattere essenziale della sua arte è la ricerca costante di una resa 'reale', plastica, delle immagini, derivata da una notevole conoscenza della tradizione classica; e neppure il 'pittore delle Traslazioni' capace di raggiungere punte di altissima drammaticità, come nelle scene apocalittiche: bensì il 'pittore ornatista' dall'arte inconfondibile»: M. LIVERANI, *Contributi allo studio della pittura medievale nel Lazio. Affreschi a Filettino*, in «Commentari», XIX (1968), pp. 40-51: p. 46. Su queste pitture si veda anche B. ANDBERG, *Gli affreschi di S. Nicola a Filettino*, in «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia», IV (1969), pp. 127-142; e più di recente, A. D'ANNA, *Gli affreschi della chiesa di San Nicola a Filettino*, in *Scritti in memoria di Giuseppe Marchetti Longhi*, a cura di G. GIANMARIA e G. RASPA, Anagni 1990, vol. I, pp. 155-183.

²⁴ Si legga la descrizione di John Mitchell sulle figure giovanili, che si presentano molto simili a quelle di Bominaco: «the shape of legs, the peculiar configuration of the calf and the knee, in the type of boots, and in the way the material of the tunic sweeps round the belly and ends in a tucked curl at the back»; o sulla forma delle montagne: «the artists at Monreale and at the Santi Quattro Coronati also used a similar formula for representing mountains, the summits split into many rounded facets, and the slopes cut with a pattern of gullies – in the roman work these gullies are reduced to a dense carpet of snaking parallel stripes»: J. MITCHELL, *St. Silvester and Costantine at the SS. Quattro Coronati*, in *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, Atti della III settimana di studi di storia dell'arte dell'Università di Roma (15-20 maggio 1978), a cura di A. M. ROMANINI, 2 voll., Galatina 1980 (Collana di saggi e testi, 6), I, pp. 15-32: pp. 30-31. Si possono evidenziare anche altre affinità tra le pitture di Bominaco e quelle dei Santi Quattro Coronati: il prato ondulato e fiorito in diverse scene di entrambi i cicli, che ricorda a sua volta elementi del mosaico ostiense; la decorazione dei capitelli dell'annunciazione dell'angelo a Maria e quella degli edifici del sogno di Costantino; le colonnine decorate; ma soprattutto l'uso di derivazione monrealese di creare una quinta avvolgente dietro le figure. Segnalo poi che ai Santi Quattro Coronati compare una lunga sequenza di clipei annodati tra loro e racchiudenti profeti con cartigli semicircolari, alla base dei pannelli figurativi: A. DRAGHI, *Il complesso dei Santi Quattro Coronati. La decorazione della cappella di San Silvestro*, in *La pittura medievale a Roma...*, cit., pp. 191-208: pp. 201 ss. Il motivo era già attestato alla sommità delle pareti nel Duomo di Monreale e ritorna in vari punti della decorazione di San Pellegrino.

²⁵ A. DRAGHI, *Il ciclo di affreschi rinvenuto nel Convento dei SS. Quattro Coronati: un capitolo inedito della pittura romana del Duecento*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», 22 (1999), pp. 115-159; EADEM, *Nouvelles fresques découvertes aux Santi Quattro Coronati (Rome)*, in «Revue de l'art», 158/4 (2004), pp. 47-51; EADEM, *Gli affreschi dell'Aula Gotica nel monastero dei Santi Quattro Coronati: una storia ritrovata*, Milano 2006; EADEM, *Il complesso dei Santi Quattro Coronati. L'Aula 'Gotica'*, in *La pittura medievale a Roma...*, cit., pp. 136-176. Le pitture dell'Aula Gotica mettono in scena un programma iconografico comprendente, in una stratificata visione enciclopedica, le allegorie dei mesi, delle arti, delle stagioni, dei segni zodiacali, delle costellazioni, dei vizi e delle virtù. La presenza dei santi Francesco e Domenico ha imposto alla critica una datazione posteriore all'estate del 1234, quando Gregorio IX canonizzò Domenico a Rieti (Francesco

era stato canonizzato dallo stesso papa nel 1228), e forse prima o in un anno vicino al 1246 che risulta dall'iscrizione nella cappella di San Silvestro. Nella decorazione pittorica si può sicuramente riconoscere uno degli esiti più brillanti di quella filiera che aveva preso l'avvio nel cantiere ostiense e che da quel punto di snodo si era diramata prima al Sacro Speco di Subiaco, da qui ad Anagni e da Anagni a Roma, nella cappella di San Silvestro. Il collegamento tra il grande programma decorativo dell'Aula Gotica e il complessivo riallestimento degli spazi del monastero dei Santi Quattro Coronati, da attribuirsi a Stefano Conti, *vicarius Urbis* per Innocenzo IV a partire dal 1244 fino al 1254, quando partì per Napoli con il papa, ha suggerito la probabilità di un progetto di decorazione unitario, nel quale più botteghe furono attive nelle diverse parti del palazzo. Per le diverse ipotesi di datazione delle pitture: F. GANDOLFO, *Introduzione*, in A. DRAGHI, *Gli affreschi dell'Aula Gotica...*, cit., pp. 11-16.

²⁶ Per quanto riguarda la maniera dei pittori attivi nella cappella di San Silvestro ai Santi Quattro Coronati, nei quali Mitchell aveva già individuato puntuali riferimenti ai mosaici di Monreale, e prima Demus e poi Boskovits avevano proposto di riconoscere il Pittore Ornataista o Secondo Maestro di Anagni, Gandolfo ha prospettato un quadro più sfaccettato, fatto di botteghe più che di singole personalità di artisti, e dunque più aperto in direzioni diverse e confluenti. Datate, come si è visto (nota 21), al 1246 sulla base dell'iscrizione che viene comunemente ritenuta concomitante alla consacrazione della cappella, le pitture della cappella di San Silvestro sarebbero da un lato ancora in debito con gli apporti veneziani di San Paolo (la decorazione floreale del terreno, i volti dei protagonisti delle storie), dall'altro con l'altra faccia del Terzo Maestro, quella delle volte e del «repertorio di pieghe a larghe bande», ma senza la medesima modulazione coloristica riscontrabile ad Anagni: F. GANDOLFO, *Aggiornamento...*, cit., p. 301.

²⁷ Sul quale si veda E. KITZINGER, *Byzantium and Western Art, XII-XIII cents.*, in «Dumbarton Oaks Papers», XX (1966), pp. 27-58.

²⁸ Queste pieghe talora si dispiegano in forme più piatte e rotonde come nel caso, molto simile a quello di San Pellegrino, del *Miroir des Princes* (Additional 22399, f.3), un codice prodotto nel cosiddetto atelier dell'Almagest nel primo quarto del XIII secolo: R. BRANNER, *Manuscript Painting in Paris during the Reign of Saint Louis: a Study of Styles*, Berkeley 1977, fig. 22. Questa tipologia è invece assente nel *De balneis Puteolanis* della Biblioteca Angelica, dove si osserva un riferimento più aggiornato al nuovo stile che nella miniatura parigina andava sostituendo il «Muldenfaltenstil»: S. MADDALO, *Il De balneis Puteolanis...*, cit., p. 115.

²⁹ Un albero dalla chioma rotondeggiante, analogo a quelli nella *Creazione* di Monreale compare anche nella pagina di Aronne nella Bibbia di Manfredi della Vaticana: A. RULLO, *Alcune novità sulla Bibbia di Manfredi della Biblioteca Apostolica Vaticana (ms. Vat. Lat. 36)*, in «Arte medievale», n.s., VI (2007), 2, pp. 133-140.

³⁰ Più che rari sono i cenni sulla decorazione aniconica nella letteratura critica su Bominaco, se si escludono alcune pagine volte a individuarne le valenze simboliche in J. BASCHET, *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263): thèmes, parcours, fonctions*, Paris-Roma 1991 (Images à l'appui, 5), pp. 128 ss. Qualche riflessione è stata proposta sulle affinità con la basilica inferiore di San Francesco ad Assisi, ma dell'ampio repertorio decorativo assisiato, nel quale sono stati contati più di cinquanta differenti motivi, soltanto altri due presentano qualche vaga somiglianza con l'apparato di San Pellegrino: la rete di losanghe, un tema ornamentale documentato in tutta Europa da molti secoli nella pittura monumentale e nella miniatura, che proprio per la sua vasta diffusione non può essere assunto come confronto determinante; e la combinazione di stelle ottagonone – in San Pellegrino alternata alle croci –, già documentata, nella medesima forma attestata a Bominaco, nell'intradosso dell'arco trionfale nel Duomo di Monreale (O. DEMUS, *The mosaics...*, cit., pl. 75b; J. BASCHET, *Lieu sacré...*, cit., p. 144, nota 48). È difficile quindi ipotizzare che questi due partiti siano arrivati in Abruzzo per il tramite di un prelievo isolato da un ciclo di pitture come quello assisiato che avrebbe potuto fornire ben altri spunti decorativi e narrativi, e con il quale la cultura figurativa delle maestranze di San Pellegrino non condivide

nulla. Per una documentazione sulla diffusione del motivo a losanghe nell'Europa centrale e settentrionale: O. DEMUS, *Romanische Wandmalerai...*, cit., *passim*. Decorazioni a piccole losanghe si trovano persino nelle chiese rupestri della Cappadocia: C. JOLIVET-LEVY, *Les Eglises Byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991, in part. p. 308. Invece, riguardo al meandro in prospettiva o greca, dipinto su una delle volte di Bominaco, si tratta di un motivo decorativo di provenienza classica, usato già in età carolingia e ottoniana, soprattutto in area germanica, e in Italia settentrionale, Francia e Penisola Iberica, non solo nella pittura monumentale, come cornice divisoria, ma anche come riquadratura nei codici. Per la sua diffusione nell'arco alpino e in Italia settentrionale in età romanica, è ritenuto spesso un motivo lombardo: C. SEGRE-MONTEL, F. ZULIANI, *La pittura nell'Abbazia di Nonantola*, Modena 1993, in part. pp. 67 ss.; sulla presenza di greche nei manoscritti si veda già W. CAHN, *Romanesque Bible Illumination*, New York 1982.

³¹ Sull'ampia questione dell'ornamentazione bizantina, i motivi utilizzati, la loro ricorrenza nella miniatura, le variazioni subite dal tardo-antico in avanti, si consulti il saggio ormai classico di M. A. FRANTZ, *Byzantine Illuminated Ornament*, in «The Art Bulletin», XVI (1934), pp. 55-71. Sulle combinazioni degli stessi motivi o di forme analoghe in scultura: J. BALTRUSAITIS, *La stylistique ornamentale dans la sculpture romane*, Paris 1931, in particolare, a proposito del cuore con la palmetta iscritta, pp. 51-77. Dedicano poi un'ampia trattazione ai «border ornaments» geometrici e floreali, con vasto apparato di esempi, O. PAECHT, C. R. DODWELL, F. WORWALD, *The St. Albans Psalter*, London 1960, dove nell'ambito dei riferimenti bizantini meridionali messi a confronto con il noto salterio inglese, compare anche un'immagine di San Pellegrino (si vedano in particolare le pp. 99 ss. per il catalogo dei motivi decorativi, e p. 116 per Bominaco).

³² Le sequenze di cuori sono presenti anche nella produzione manoscritta bizantina, disposte sia in verticale che in orizzontale, per esempio nel Salterio della Riccardiana, realizzato intorno al 1235 per Isabella d'Inghilterra, terza moglie di Federico II, ed eseguito presumibilmente da un miniatore siciliano attivo a Gerusalemme, memore della cultura normanna di Sicilia: A. DANEU LATTANZI, *Lineamenti di storia della miniatura...*, cit., p. 47-48; F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina...*, cit., p. 40: nel codice sarebbero «ricapitolate tutte le tendenze bizantino-musulmane-occidentali, che costituiscono il fulcro tanto della miniatura gerosolimitana anteriore al 1187, quanto di quella messinese all'uscire del secolo XII», e che andrebbero poste alla base dell'apporto bizantino nella miniatura Manfrediana. Si veda anche G. DALI REGOLI, *Il salterio di San Giovanni d'Acri della Riccardiana di Firenze, in Federico II. Immagine e potere*, catalogo della mostra (Bari, 4 febbraio - 30 aprile 1995), a cura di M. S. CALÒ MARIANI e R. CASSANO, Venezia 1995, pp. 441-454.

³³ Il tema a intreccio cuoriforme ebbe ampia fortuna a Roma e nel Lazio, visto che lo si ritrova ancora alla fine del Duecento, nei frammenti di pitture murali già pertinenti alle stanze del *palatium novum* di Niccolò III (1277-1281) in Vaticano. «In tutto il Medioevo questo tipo di ornato viene generalmente impiegato in affreschi e mosaici per fasce decorative complementari [...]. Ci riferiamo, in special modo, agli affreschi e mosaici della Cappella Palatina, al mosaico della camera di Ruggero nel Palazzo reale di Palermo e alle decorazioni dei mosaici veneziani di San Marco. A Roma e nel Lazio ne danno prova a Subiaco il Sacro Speco, nella chiesa inferiore, le decorazioni degli episodi della vita del santo; ad Anagni nella cripta del Duomo, quelle della cappella di S. Magno; a Roma la fascia decorativa dell'abside di S. Paolo f.l.m. e le decorazioni della chiesa dei SS. Quattro Coronati»: M. CARTA, «Jacobus Pictor Pinxit in Palatio S. Petri»: ipotesi per un pittore ornatista della fine del Duecento, in *Roma anno 1300*, Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte dell'Università di Roma «La Sapienza» (19-24 maggio 1980), a cura di A. M. ROMANINI, Roma 1983, pp. 457-461; I. QUADRI, *Il Palazzo apostolico vaticano. La seconda fase pittorica*, in *La pittura medievale a Roma...*, cit., pp. 346-352.

³⁴ M. A. FRANTZ, *Byzantine Illuminated Ornament...*, cit., p. 62.

³⁵ Sui tralci abitati e la loro originaria diffusione nell'arte imperiale romana: J. M. C. TOYNEBEE, J. B. WARD PERKINS, *Peopled Scrolls: A Ellenistic Motif in Imperial Art*, in «Papers of the British

School at Rome», XVIII (1950), pp. 1-43; sul loro uso in ambito bizantino: C. DAUPHIN, *Byzantine Pattern Books: A Re-examination of the Problem in the Light of the 'Inhabited Scroll'*, in «Art History», I (1978), pp. 400-423.

³⁶ Mi riferisco alla fascia con inserto di leoni, al di sotto del Cristo seduto tra Pietro e Paolo nella Cappella Palatina, e ai racemi negli interstizi tra i tondi annodati, nei bordi superiori della navata e nei timpani del transetto nel Duomo di Monreale. Quest'ultimo motivo risulta in un punto copiato quasi esattamente dal pannello principale della Ziza, dove le foglie e i fiori sono ancora il risultato di variazioni della palmetta sassanide. I motivi floreali della Ziza si collocano stilisticamente tra le palmette della volta di Cefalù e le foglie, molto più naturalistiche e plastiche, delle decorazioni di Monreale: O. DEMUS, *The Mosaics...*, cit., p. 179.

³⁷ Valgano come esempio le spirali simmetriche dell'*Expositio orationis Dominice* (Paris, BnF, nouv. acq., lat. 1772), simili a certi mosaici delle navate della Cappella Palatina e non senza interferenze con alcuni manoscritti del Regno Latino di Gerusalemme, come il Sacramentario dell'Angelica e il Messale di Parigi, dove compaiono quei «fiori a tre petali con il mediano allungato, a forma di foglia piegata in senso longitudinale» e i due petali laterali «tondi e arricciati», che poi si vedranno a Monreale: A. DANEU LATTANZI, *Lineamenti di storia della miniatura...*, cit., fig. 12. Sul Sacramentario del Santo Sepolcro (Roma, Bibl. Ang., d. 7, 3) e sul Messale del Santo Sepolcro (Paris, BnF, ms lat. 12056): H. BUCHTAL, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford 1957 (ed. cons. London 1986), pl. 27c, d, f; pl. 20b. Modalità analoghe di decorazione vegetale si riscontrano nel più tardo Benedizionale di Milano, dove sono presenti sia il motivo a cuore, che nella miniatura siciliana persiste fino al Duecento avanzato, sia il motivo delle foglioline a nicchio, che proseguirà in Sicilia fino all'età aragonese: A. DANEU LATTANZI, *Lineamenti di storia della miniatura...*, cit., p. 24 e fig. 15. Nel Messale di Parigi i racemi terminano con fiori simili alle palmette sassanidi dei manoscritti bizantini, e nel fogliame che riempie gli interni, quel che resta dei riconosciuti elementi settentrionali risulta sommerso dalla ricchezza decorativa degli intrecci siciliani e dal suo gusto esuberante per i colori brillanti e contrastanti: H. BUCHTAL, *Miniature painting...*, cit., p. 19; lo studioso nota che nel codice sono preservati elementi provenienti dai tralci vegetali inglesi, che suggeriscono una lontana derivazione dalla cosiddetta scuola miniatoria di Canterbury. Sulla rielaborazione della palmetta bizantina sotto forma di *winchester leaf* o *winchester acanthus*, riconoscibile nell'arte inglese, insieme ai tralci abitati, già prima della conquista normanna: C. R. DODWELL, *The Canterbury School of Illumination. 1066-1200*, Cambridge 1954, pl. 16a e 22.

³⁸ «Fiore fogliato» è traduzione dall'inglese «leafy blossoms», espressione con la quale Demus definisce le terminazioni dei racemi vegetali nella Stanza normanna, nei mosaici della Ziza a Palermo e in alcuni punti dei mosaici di Monreale, un motivo assente sia a Cefalù che nella Cappella Palatina (O. DEMUS, *The Mosaics...*, cit., p. 182). Su questo motivo: V. LUCHERINI, *Leafy Blossoms*, in *Leaves*, catalogo della mostra (Ercolano, Villa Ruggiero, febbraio 2002), a cura di E. PINTO e M. G. MANCINI, Napoli 2002, pp. 52-55.

³⁹ In questo partito decorativo sono state osservate analogie sia con l'analogo motivo della basilica inferiore di San Francesco ad Assisi, sia con le pitture nella sala del Palazzo Pubblico di San Gimignano e con il *Contrasto dei vivi e dei morti* dipinto nel Duomo di Atri: M. ANDALORO, *Studi sull'arte medievale...*, cit., p. 43-44, che definendo questo tema «un motivo prediletto della produzione pittorica di ambito svevo», faceva proprie anche alcune osservazioni di F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina...*, cit., p. 42, a proposito di Atri: «Già dal solo esame dei fregi vegetali risulta chiaro che siamo nella stessa sfera degli affreschi sangimignanesi più antichi. Ma il respiro è più potente e il risultato poetico più alto». Nel caso di Atri (sul quale si veda anche F. ACETO, *Novità sull'«Incontro dei tre vivi e dei tre morti» nella Cattedrale di Atri*, in «Prospettiva», 91-92 (1998), pp. 10-20), la decorazione è costituita da forme ovoidali alternate a forme romboidali (molto diversa dalla sequenza di omega di Bominaco), all'interno delle quali si stagliano complesse figure floreali, il cui unico elemento ricorrente in San Pellegrino è la generica foglietta trifida. Riguardo invece a San Gimignano, in funzione divisoria tra i due pannelli figurativi illustranti un combattimento a cavallo e una

scena caccia, vi è una sequenza di omega annodati che richiama il motivo di Bominaco, ma né la forma degli omega né quella delle decorazioni interne ed esterne presentano similitudini apprezzabili. Nel caso di Assisi, invece, nella fascia ornamentale sottostante alle storie cristologiche e francescane ricorre sì una fila di omega, campiti da un fiore con due brevi foglie ondulate alla base e una sorta di trifoglio gigliato al centro, più piccolo delle foglie stesse, ma anche in questo caso le forme sono molto diverse da quelle dipinte in San Pellegrino. Si tratta, in verità, sia nel caso assisiato che in quello sangimignanese, di un motivo decorativo piuttosto diffuso nella Penisola, soprattutto in area centro-italiana; lo troviamo, ad esempio, lungo il bordo inferiore della Crocifissione dipinta nella sala capitolare della chiesa di San Domenico a Pistoia (su quest'opera, da ultimo, S. BAGNAROL, *La "Crocifissione" della sala capitolare di S. Domenico a Pistoia, in Tracce di arte e spiritualità in San Domenico di Pistoia*, a cura di A. COCO e A. CORTESI, Firenze 2011, pp. 97-111; un'analoga cornice si rinviene pure in un'altra opera del medesimo milieu, ovvero gli apostoli della chiesa di Santa Maria di Ripalta, sempre a Pistoia: M. BOSKOVITS, *The Origins of Florentine Painting...*, cit., pp. 552-565, e p. 128 nota 256), ma comunque svolto, anche in questo caso, in maniera dissimile da quella attestata a Bominaco. Sulla diffusione di questo e degli altri motivi che compaiono a Bominaco: F. PASUT, *Ornamental Painting in Italy [1250-1310]. An Illustrated Index*, Firenze-Milano 2003 (Corpus of Florentine Painting. A Supplement), *passim*.

⁴⁰ Non va trascurata neanche un'altra possibile fonte alla base dell'impiego di questo particolare motivo decorativo a Bominaco. Nelle sue forme basilari la ghirlanda a omega intrecciati si trova infatti utilizzata anche nella produzione scultorea abruzzese. Il referente più vicino sembra l'architrave scolpito del portale principale di Santa Giusta a Bazzano, databile a qualche anno dopo il 1238, dove già I. C. GAVINI, *Storia dell'architettura in Abruzzo*, 2 voll., Milano-Roma [1927-1928], I, p. 325, individuò uno dei temi più caratteristici del contesto casauriense, la palma ad acroterio con fiori d'iris. Lo stesso tralcio decorava anche gli amboni di San Pelino a Corfinio e di Sant'Angelo a Pianella: F. GANDOLFO, *Scultura medievale in Abruzzo. L'età normano-sveva*, Pescara 2004, pp. 102-106 (Corfinio), 150-155 (Pianella), 186-187 (Bazzano).

⁴¹ I pannelli in cui si divide la decorazione murale di San Pellegrino sono quasi tutti delimitati da una cornice che varia a seconda delle scene, senza un criterio organizzativo prefissato: in alcuni casi, gli episodi sono inquadrati da un motivo a dentelli bianchi su un fondo rosso; in altri, da una fascia rossa contornata di puntini bianchi; in altri ancora, la cornice a dentelli è accompagnata da una fascia color ocra interna o esterna, e questo. Un'analoga cornice a dentelli è attestata sia nelle pitture di San Nicola a Filetino (con fascia esterna a puntini bianchi e all'interno una decorazione a girali) che nel Sacro Speco di Subiaco e nella cripta di Anagni, ma anche nella cappella di San Silvestro e nell'Aula Gotica ai Santi Quattro Coronati.

⁴² A. DRAGHI, *Gli affreschi dell'Aula Gotica...*, cit., fig. 24.

⁴³ A. DRAGHI, *Il complesso dei Santi Quattro Coronati...*, cit., p. 206. La sequenza di omega, che appare rigogliosa e coloratissima nella cornice della parete orientale dell'Aula Gotica, è inoltre attestata nella fascia di cornice delle pitture, datate al 1256, situate al termine della navata sinistra della basilica romana dei Santi Giovanni e Paolo, nelle quali è raffigurato un Cristo seduto in trono tra sei apostoli all'interno di una struttura architettonica a timpano e arcate: S. BARCHIESI e D. FERRARA, *La decorazione pittorica ai Santi Giovanni e Paolo. L'affresco del Salvatore con gli apostoli nella navata sinistra della basilica*, in *La pittura medievale a Roma...*, cit., pp. 230-237.

⁴⁴ V. LUCHERINI, *Pittura tardo-duecentesca in Abruzzo. Gli affreschi di Fossa e l'attività della bottega di Gentile da Rocca*, in «Dialoghi di storia dell'arte», 8/9, (1999), pp. 80-90.

⁴⁵ C. PASQUALETTI, *Per la pittura tardogotica ai confini settentrionali del Regno di Napoli: sulle tracce del 'Maestro del Giudizio di Loreto Aprutino' (1 e 2)*, in «Prospettiva», 109 (2004), pp. 2-26, e «Prospettiva», 117-118 (2006), pp. 63-99; EADEM, *Da Campo di Giove a Castelvecchio Subequo: un nuovo protagonista della pittura del Trecento in Abruzzo*, in *Ritorno in Abruzzo. Le Storie di Sant'Eustachio restituite dal Grand Rapids Art Museum*,

a cura di C. PASQUALETTI, L'Aquila 2008, pp. 7-18; S. PAONE, *L'Aquila, magnifica citade. Pittura gotica e tardo-gotica a L'Aquila e nel suo territorio*, Roma 2009. Si veda anche il volume miscelaneo *La via degli Abruzzi e le arti nel Medioevo (secc. XIII-XV)*, a cura di C. PASQUALETTI, L'Aquila 2014.

⁴⁶ L. BARTOLINI SALIMBENI, *Architettura francescana in Abruzzo dal XIII al XVIII secolo*, Pescara 1993, pp. 18-20; L. PELLEGRINI, *Che sono queste novità? Le religiones novae in Italia meridionale (secoli XIII e XIV)*, Napoli 2000; N. PETRONE, *Gli insediamenti francescani in Abruzzo nei secoli XIII e XV*, in *L'Abruzzo nel Medioevo*, a cura di U. RUSSO ed E. TIBONI, Chieti 2003, pp. 211-248.

⁴⁷ Nel 1903 Bertaux scrisse che il santo era raffigurato nell'atto di sollevare le palme segnate dalle stimmate, ma nel 1899 aveva parlato soltanto di palme alzate e non aveva fatto alcun accenno alla presenza di segni: É. BERTAUX, *Due tesori di pitture medievali. Santa Maria di Ronzano e San Pellegrino di Bominaco, con appendice del Calendario Valvense*, in «Rassegna abruzzese di storia ed arte», III (1899), pp. 107-129: p. 115; IDEM, *L'art dans l'Italie méridionale, de la fin de l'Empire Romain à la Conquête de Charles d'Anjou (Thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris)*, Paris 1903, p. 292. Baschet ha creduto invece di distinguere sulla palma destra una forma stellata che alluderebbe vagamente a una stigmata, ma il fatto che non sia al centro della mano e che la mano sinistra non ne rechi traccia lo ha indotto a ritenerla una semplice degradazione della materia pittorica: J. BASCHET, *Lieu sacré...*, cit., p. 88, nota 143. La datazione tradizionale delle pitture di Bominaco al 1263 ha fatto sì che il san Francesco dipinto in San Pellegrino sia stato considerato una prova che ancora nella seconda metà del Duecento si realizzavano immagini del santo prive di stimmate: W. R. COOK, *Francis of Assisi. The Way of Poverty and Humility*, Wilmington 1989, p. 97; IDEM, *Images of St Francis of Assisi in Painting, Stone and Glass from the Earliest Images to ca. 1320 in Italy. A Catalogue*, Firenze-Perth 1999 (Italian Medieval and Renaissance Studies, 7), pp. 74-75, scheda n. 40. Mancano le stimmate anche nel san Francesco dipinto a San Pietro a Caporciano, non lontano da Bominaco: *ivi*, pp. 28-29, scheda n. 4. Un san Francesco privo di stimmate indicante con la destra il cherubino, datato indicativamente al terzo quarto del Duecento, si trova sulla parete di fondo di una cappella ricavata nello spessore di muro del transetto di San Pelino a Corfinio: M. DELLA VALLE, *Osservazioni sui cicli pittorici di San Pellegrino a Bominaco e di Santa Maria ad Cryptas di Fossa in Abruzzo*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», LIX (2006), pp. 101-158: pp. 119-121; F. ACETO, *La cattedrale di San Pelino a Corfinio*, in *Medioevo: l'Europa delle cattedrali*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 19-23 settembre 2006), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano 2007, pp. 245-253: p. 250, fig. 12.

⁴⁸ L'assenza delle stimmate nell'immagine di Subiaco è stata interpretata da C. FRUGONI, *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Torino 1993, pp. 268 ss., come un riferimento a una concreta presenza di Francesco nel monastero, datata intorno al 1222; la studiosa osservava: «senza stimmate è anche nella chiesa del monastero benedettino di Bominaco: sarà pura coincidenza?». Sulle immagini di san Francesco: G. B. LADNER, *Das älteste Bild des hl. Franciscus von Assisi*, in *Festschrift Percy Ernst Schramm*, Wiesbaden 1964, I, pp. 449-460; K. KRÜGER, *Der frühe Bildkult des Franciscus in Italien. Gestalt und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Berlin 1992.

⁴⁹ F. GANDOLFO, *Aggiornamento...*, cit., p. 285.

⁵⁰ C. FRUGONI *Francesco e l'invenzione delle stimmate...*, cit., p. 283, crede che «si debba all'autorevole intervento di Alessandro IV [che durante il Capitolo generale dei frati minori del 1257 aveva dichiarato di aver visto le stimmate con i propri occhi], cui stavano tanto a cuore la rappresentazione visiva delle stimmate di Francesco e la definizione della ferita al costato, l'iniziativa di fare rappresentare questo nuovo e audace dettaglio». La studiosa ritiene inoltre che «il discusso particolare, prima di apparire in immagini singole, abbia dovuto avere un sigillo d'autorità che solo il ciclo ufficiale nella Basilica del santo poteva conferire».

⁵¹ R. PACIOCCO, «*Nondum post mortem beati Antonii annus effluxerat*». La santità romano-apostolica di Antonio e l'esemplarità di Padova nel contesto dei coevi processi di canonizzazione, in «*Vite*» e vita di Antonio di Padova, Atti del convegno internazionale sull'agiografia antoniana (Padova, 29 maggio – I giugno 1995), a cura di L. BERTAZZO, Padova 1997 (Centro Studi Antoniani, 25), pp. 109-135; L. PELLEGRINI, *Itineranza antoniana e francescanesimo primitivo*, ivi, pp. 137-160.

⁵² Su come le architetture monastiche siano spesso state usate nel Medioevo in una forma di contrapposizione al potere episcopale si veda il caso esemplare di Saint-Germaine d'Auxerre: A. HEATH, *Elevating Saint Germanus of Auxerre: Architecture, Politics, and Liturgy in the Reclaiming of Monastic Identity*, in «*Speculum*», 90 (2015), pp. 60-113.

⁵³ Per diversi esempi di posizionamento delle immagini nei luoghi di culto: *L'image médiévale: fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace culturel*, a cura di C. VOYER e E. SPARHUBERT, Turnhout 2011.

⁵⁴ San Pellegrino non rivela alcun punto di contatto neanche con le decorazioni absidali del territorio, sulle quali si veda una sintesi in V. PACE, *Profilo della pittura medievale abruzzese. L'iconografia dei programmi absidali del XII e del XIII secolo*, in «*Abruzzo*», XIV (1976), pp. 61-73: San Pietro *ad Oratorium*: nel catino Cristo tra Pietro e Paolo, sull'arco Cristo benedicente seduto in trono in una teofania di senso apocalittico; Pianella: Cristo in mandorla sorretto da angeli, in una scena di giudizio con contaminazioni con scene di ascensione; Madonna della Ritornata: Cristo benedicente tra due arcangeli al di sopra di due serie di apostoli allineati su due piani; San Crisante presso Filetto di Camarda: una *Majestas Christi* da due arcangeli; Santa Maria di Cartignano: Cristo benedicente tra la Vergine e Giovanni Battista; Santa Maria di Ronzano: Cristo in una mandorla sorretta da quattro angeli in volo, con in basso gli apostoli e scene evangeliche.

⁵⁵ E. THUNØ, *The Apse Mosaic in Early Medieval Rome. Time, Network, and Repetition*, New York 2014.

⁵⁶ J.-B. LEBIGUE, *Initiation aux manuscrits liturgiques. École thématique. Ateliers du cycle thématique de l'IRHT de l'année 2003-2004*, dirigé par O. LEGENDRE et J.-B. LEBIGUE (<http://aedilis.irht.cnrs.fr/liturgie/>) consacré aux manuscrits liturgiques, 2007 <cel-00194063> (Publications pédagogiques, 6).

⁵⁷ É. BERTAUX, *Due tesori...*, cit., pp. 126-129. La trascrizione di Bertaux fu ripresa poco dopo da G. CELIDONIO, *La diocesi di Valva e Sulmona*, 4 voll., Casalbordino 1909-1912: III, 1911, p. 172, che pose i numeri al posto delle lettere per indicare i giorni del mese.

⁵⁸ Bertaux era indeciso se leggere questa N con trattino sovrapposto come «*Noricum*» o «*Neapolitani*».

⁵⁹ Sui calendari cassinesi: E. A. LOEW, *Die ältesten Kalendarien aus Montecassino*, Munich 1908 (Quellen und Untersuchungen zur lateinischen Philologie des Mittelalters, III, 3); G. MORIN, *Pour la topographie ancienne du Mont-Cassin (I et II)*, in «*Revue bénédictine*», 25 (1908), pp. 277-303, 468-497: *Appendice. Les quatres plus anciens calendriers du Mont-Cassin (VIII-IX^e siècles)*, pp. 486-497, con la correzione di alcuni errori di Loew; H. HOFFMANN, *Der Kalender des Leo Marsicanus*, in «*Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters*», 21 (1965), pp. 99-126.

⁶⁰ S. J. P. VAN DIJK, J. HAZELDEN WALKER, *The Origins of the Modern Roman Liturgy. The Liturgy of the Papal Court and the Franciscan Order in the Thirteenth Century*, Westminster-London 1959, pp. 405 ss. per la storia del testo, pp. 423-447 per la sua trascrizione.

⁶¹ La festività di san Pellegrino si trova al 18 novembre, mentre al 15 giugno è registrata un'espressione abbreviata che fu interpretata da Bertaux come «*deductio sancti Pellegrini*», in riferimento alla *translatio* non del Pellegrino di Bominaco ma di un altro santo abruzzese, Cetto, noto con il medesimo nome; il lemma però non include questo significato né nel latino classico, né in quello medioevale. L'espressione è poi stata corretta da Baschet, come «*dedicatio santi Pellegrini*», ma senza specificare cosa questa definizione indicasse esattamente.

⁶² J. BASCHET, *Lieu sacré...*, cit., pp. 81-85.

⁶³ Secondo Baschet, potrebbero essere probabilmente Crisante e Daria, visto che all'inizio della riga sembra di leggere KR. Faccio osservare che la chiesa di Crisante e Daria era una dipendenza di Bominaco.

⁶⁴ Nel tenere conto delle proposte di letture dei precedenti editori del testo, si operano delle correzioni e delle aggiunte, basate sulle poche lettere ancora leggibili nel secondo semestre e sul confronto con il calendario usato dal Capitolo di San Pietro per la celebrazione dell'ufficio, nella versione di fine XII secolo, che costituisce il maggiore testimone del Santorale della Basilica Vaticana. Al momento è risultato difficile sciogliere la sequenza di lettere sparse al 31 agosto (<...> LL. <...> B. M.) e al 19 ottobre (<...> DE <...> ATIC <...> M.), entrambe relative a martiri, e le singole lettere con segni di abbreviazione al 31 maggio (dopo l'indicazione di santa Petronilla) Per il calendario di San Pietro faccio riferimento a P. JOUNEL, *Le culte des saints dans les basiliques du Latran et du Vatican au douzième siècle*, Roma 1977 (Collection de l'École française de Rome, 26), pp. 193-206, che lo ha ricostruito sulla base di tre fonti: l'Ordinario redatto poco dopo il 1140 per il canonico petrino Bento, l'Antifonario corredato dal calendario, e la descrizione della Basilica Vaticana scritta da Pietro Mallio, sulla quale mi si consenta di citare, da ultimo, V. LUCHERINI, *Memorie della Roma monumentale, riflessi della politica papale nelle «descriptiones» di Giovanni Diacono e Pietro Mallio dedicate ad Alessandro III*, in *Medioevo: immagine e memoria*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 23-28 settembre 2008), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano 2009, pp. 297-318.

⁶⁵ Una *dedicatio sancti Peregrini* compare nel calendario del Vaticano al 25 maggio. La voce è collegata alla chiesa fatta costruire da Leone III, nella quale si deposero le reliquie di Pellegrino di Auxerre, affidate da Leone IV al Capitolo di San Pietro: P. JOUNEL, *Le culte des saints...*, cit., p. 240.

⁶⁶ È singolare che al 25 luglio non compaia san Cristoforo che pure è effigiato sulla parete settentrionale, e il cui nome è presente nei calendari del Vaticano e del Laterano alla fine dell'XII secolo: ivi, pp. 261-262.

⁶⁷ *Cod. Reg. Lat. 438. Wandalbert von Prüm. Das Reichenauer Martyrologium für Kaiser Lothar I. Facsimile-Ausgabe-Kommentarband*, a cura di H.-W. STORK, Zürich 1997 (Codices e Vaticanis selecti, 83).

⁶⁸ J. HENNIG, *Versus de mensibus*, in «Traditio», XI (1955), pp. 65-90.

⁶⁹ Su questo tema si è tenuta di recente una mostra al Center for Medieval and Renaissance Studies della Saint Louis University (19 marzo – 31 agosto 2015), dal titolo *Keeping Time Through Prayer. Liturgy in the Middle Ages*, a cura di B. WINTER. Per un elenco dei calendari medievali su supporti diversi dalla pergamena, come la pietra o il marmo: R. FAVREAU, *La datation dans les inscriptions médiévales françaises*, in «Bibliothèque de l'École de chartres», 157 (1999), pp. 11-39.

⁷⁰ J. DUBOIS, *Les martyrologes du Moyen Âge latin*, Turnhout 1978 (Typologie des sources du Moyen Âge occidental, 26); J.-L. LEMAITRE, *Martyrologes et calendriers dans les manuscrits latins*, in *Les manuscrits liturgiques*, a cura di O. LEGENDRE e J.-B. LEBIGUE, Paris-Orléans 2005 (Ædilis, Actes. Séminaires et tables rondes, 9) [En ligne] http://aedilis.irht.cnrs.fr/liturgie/01_2.htm.

⁷¹ H. ACHELIS, *Die Martyrologien, ihre Geschichte und ihr Wert*, Göttingen 1900 (Abhandlungen der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, phil.-hist. Klasse, Neue Folge 3, n. 3).

⁷² E. MUNDING, *Die Kalendarien von St. Gallen aus 21 Handschriften [...]*, Beuron 1948.

⁷³ J. HENNIG, *Martyrologium and kalendarium, in Papers Presented to the Third International Conference on Patristic Studies held at the Christ Church, Oxford, 1959. Part III. Liturgica, Monastica et Acetica, Philosophica*, a cura di F. L. CROSS, Berlin 1962 (Studia patristica, 5), pp. 69-85, riedito con aggiunte in J. HENNIG, *Kalendar und Martyrologium als Literaturformen*, in «Archiv für Liturgiewissenschaft», 7 (1961), pp. 1-44.

⁷⁴ Ivi.

⁷⁵ Sull'anno liturgico nella prassi e nella teoria benedettine: S. BERGEHAMMAR, *A Monastic Conception of a Liturgical Year*, in *The Liturgy of the Medieval Church*, a cura di T. J. HEFFERNAN e E. A. MATTER, Kalamazoo 2001, pp. 13-44.

⁷⁶ *Supra*, Capitolo IV, nota 58. Si veda anche O. GÖTZE, *Der öffentliche Kosmos. Kunst und wissenschaftliches Ambiente in italienischen Städten des Mittelalters und der Renaissance*, München 2010, in part. pp. 61 ss.

⁷⁷ Per questo confronto uso il testo stabilito da P. JOUNEL, *Le culte des saints...*, cit.

⁷⁸ V. BROWN, *A New Beneventan Calendar from Naples: The Lost 'Kalendarium Tutinianum' rediscovered*, in «*Mediaeval Studies*», 46 (1984), pp. 385-449, riedito in EADEM, *Terra Sancti Benedicti. Studies in the Palaeography, History and Liturgy of Medieval Southern Italy*, Roma 2005, pp. 275-360.

⁷⁹ L. GUERARD, *Un fragment de calendrier romain au Moyen Âge*, in «*Mélanges d'archéologie et d'histoire*», XIII (1893), pp. 154-162.

⁸⁰ J. BASCHET, *Lieu sacré...*, cit., pp. 84-85, e nota 129.

⁸¹ Si veda la bibliografia citata *supra*, Capitolo IV, nota 56.

⁸² A questi romani, su quali si veda la bibliografia nelle note successive, si devono aggiungere almeno un calendario liturgico trovato sotto uno strato di scialbo su un muro dell'episcopato di Évreau, reso noto nel «*Bulletin archéologique de la Société archéologique du Tarnet-Garonne*», 45 (1917), pp. 135-136, e quello, anche dipinto, nell'abbazia di Stürzelbronn nella diocesi di Metz: R. FAVREAU, *L'épigraphie comme source pour la liturgie*, in *Vom Quellenwert der Inschriften*, Vorträge und Berichte der Fachtagung (Esslingen 1990), a cura di R. NEUMÜLLERS-KLAUSER, Heidelberg 1992, p. 65-137: pp. 67-68. Segnalo poi che nella sala capitolare dell'abbazia cistercense di Barbery (Calvados), un calendario dipinto recava l'indicazione delle pietanze permesse ai monaci, ma nel 1330 il Capitolo generale ordinò di cancellare questa provocazione di golosità e di riportare la lista sul martirologio, sul libro della Regola o su qualche altro manoscritto: «*Item cum insolitæ et indebitæ novitates sint non immerito ab ordine abolendæ et maxime quæ gastrimargiam et carnis curiositatem prætendere et sapere videntur, et ad notitiam Capituli sit delatum in Capitulo monasteri de Barberio quoddam esse depictum calendarium, in quo dicti loci conventus pitancie fiendæ certis diebus annotantur, præcipit Capitulum ut dictum calendarium penitus deleatur, martyrologio vel libro regulæ ubi voluerint pitancie dictæ inscribantur et ne alibi consimile attentetur, hanc prædictam inhibitionem seu ordinationem ad cetera ordinis monasteria generale Capitulum vult extendi*» (E. MARTÈNE, U. DURAND, *Thesaurum novum anedocturum tomus quartus, in qua continentur varia concilia, episcoporum statuta synodalia, illustrium monasteriorum ac congregationum edita præsertim in capitulis generalibus decreta*, Lutetia Parisiorum, sumptibus Florentini Dalaulne et al., MDCCXVII, col. 1518). L'episodio è citato in relazione all'uso delle sale capitolari anche in M. AUBERT, avec la collaboration de la Marquise de Maillé, *L'architecture cistercienne en France*, Paris 1957 (II édition), II, p. 51, nota 3. Su questa abbazia si veda ora A. DUBOIS, J.-B. VINCENT, *L'abbaye cistercienne de Barbery (Calvados): liste abbatiale et restitution du bâti*, in «*Annales de Normandie*», LXV (2015), pp. 39-152.

⁸³ A. MUÑOZ, *Il restauro della chiesa e del chiostro dei SS. Quattro Coronati*, Roma 1914, pp. 130-132; C. BERTELLI, *Calendari*, in «*Paragone*», XXI (1970), 245, pp. 53-60: pp. 53-56; S. MADDALO, *A proposito di un calendario dipinto a Roma, nel Duecento, e di una committenza cardinalizia*, in *Immagine e ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a cura di A. CALZONA, R. CAMPARI e M. MUSSINI, Milano 2007, pp. 302-312.

⁸⁴ *Supra*, Capitolo IV, nota 56.

⁸⁵ Sulla distribuzione degli spazi tra monastero benedettino e palazzo cardinalizio: L. BARELLI, *Il complesso monumentale dei SS. Quattro Coronati a Roma*, Roma 2009; *Dal cantiere dei SS. Quattro Coronati a Roma: note di storia e restauro per Giovanni Carbonara*, a cura di L. BARELLI e R. PUGLIESE, Roma 2012; A. DRAGHI, *Il Palazzo cardinalizio dei Santi Quattro a Roma: i dipinti duecenteschi*, Milano 2012.

⁸⁶ A. DRAGHI, *Il calendario nella sala antistante la cappella di San Silvestro*, in *La pittura medievale a Roma...*, cit., pp. 180-190; EADEM, *Il Palazzo cardinalizio dei Santi Quattro Coronati a Roma. I dipinti duecenteschi*, Milano 2012, pp. 8-12.

⁸⁷ T. KLAUSER, *Ein Kirbkalender aus der römischen Titelkirche der heiligen Vier Gekrönten*, in *Scientia sacra. Theologische Festgabe für Kardinal Schulte*, Köln-Düsseldorf 1935,

pp. 11-40, riedito in IDEM, *Gesammelte Arbeiten zur Liturgiegeschichte, Kirchengeschichte und christlichen Archäologie*, a cura di E. DASSMANN, Münster 1974 (Ergänzungsband 3 des Jahrbuch für Antike und Christentum).

⁸⁸ *Museum italicum seu collectio veterum scriptorum ex bibliothecis italicis, eruta a domino Johanne Mabillon et domino Michaele Germain, presbyteris et monachis benedictinæ congregationis sancti Mauri, tomus I [...]*, Lutetia Parisiorum, apud Montalant, anno MDCCXXIV, p. 140: «Officinæ regulares vetustate obsoletæ. In claustro infirmorum variæ sunt picturæ, in quibus antiquus cisterciensium habitus exhibetur. Depicti quippe illic cernuntur monachi et conversi laborantes, itemque alii funus ducentes, omnes cum capellis seu calanticis quæ totum caput regunt, abiecto capitis. Unus prope sacerdotem sacris vestibus indutum stat monachus cum cucula, quæ capitium videtur non habere. In eodem claustro kalendarium festorum, quæ per totum annum in ordine celebrari olim mos erat, item depictum est. Fugientes litteras atque picturas illustrissimus Commendator a Puteo depingi curavit. Picturæ utræque annos quadringentos excedunt». Le pitture e il testo del calendario erano dunque stati fatti copiare da Cassiano dal Pozzo.

⁸⁹ I disegni (Vat. lat. 9847, fol. 17-18) furono resi noti e commentati da C. BERTELLI, *L'Enciclopedia delle Tre Fontane*, in «Paragone. Arte», XX (1969), 235, pp. 24-49. M. MIHÁLY, *I cistercensi a Roma e la decorazione pittorica dell'ala dei monaci nell'Abbazia delle Tre Fontane*, in «Arte medievale», II s., V (1991), pp. 155-189, attribuisce il calendario a una committenza di Martino V (1283-1306). Più di recente, su questo e sugli calendari romani: EADEM, *Medieval Painted Calendars*, in «Rivista di studi ungheresi», n. s., IV (2005), pp. 323-330; S. MADDALO, *Rappresentare il tempo a Roma nel Duecento: i calendari dipinti tra tradizione laica e riproposta cristiana*, in *Medioevo: la chiesa e il palazzo*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 20-24 settembre 2005), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano 2007, pp. 583-597.

⁹⁰ J. E. BARCLAY LLOYD, *The Medieval Murals in the Cistercian Abbey of Santi Vincenzo e Anastasio ad Aquas Salvias at Tre Fontane, Rome, in their Architectural Settings*, in «Papers of the British School at Rome», LXV (1997), pp. 287-348; EADEM, *Ss. Vincenzo e Anastasio at Tre Fontane near Rome. History and Architecture of a Medieval Cistercian Abbey*, Kalamazoo 2006 (Cistercian Studies Series, 198); K. B. AAVITSLAND, *Imagining the Human Condition in Medieval Rome. The Cistercian Fresco Cycle at Abbazia delle Tre Fontane*, Farnham 2012, pp. 31 ss.

⁹¹ I due disegni sono custoditi nella biblioteca del Castello di Windsor (WRL 9217 e 9219): A. MUÑOZ, *Il restauro della chiesa...*, cit.; C. BERTELLI, *Calendari...*, cit., p. 57 e nota 7 (con la bibliografia precedente).

⁹² Per le cui edizioni si veda L. GUERARD, *Un fragment de calendrier...*, cit., pp. 155-162; P. JOUNEL, *Le culte des saints...*, cit., pp. 413-416; A. ILARI, *Il calendario murale di Santa Maria de Aventino. Preliminari di ricerca*, in *Piranesi e l'Aventino*, a cura di B. JATTA, Milano 1998, pp. 27-48.

⁹³ Come ben ha chiarito A. ILARI, *Il calendario murale...*, cit., p. 29. Lo studioso, contro l'opinione più diffusa che il calendario risalirebbe all'epoca dell'insediamento dei Templari nel monastero, ritiene che questi ultimi non avrebbero modificato o aggiornato il calendario, e che le fonti tesuali del calendario andrebbero ricercate nella liturgia romana in vigore tra il X e il XII secolo.

⁹⁴ *Supra*, nota 59.

⁹⁵ Oddone fu a Roma tra il 936 e il 941 presso papa Leone VII (936-939), con l'incarico di ristabilire la regola benedettina laddove era venuta a mancare: G. ANTONELLI, *L'opera di Oddone di Cluny in Italia*, in «Benedictina», IV (1950), pp. 19-40; A. LUCIONI, *Farfa e Cluny*, in *Farfa. Abbazia imperiale*, Atti del convegno internazionale (Farfa-Santa Vittoria in Matenano, 25-29 agosto 2003), a cura di R. DONDARINI, Verona 2006, pp. 179-213.

⁹⁶ S. RICCIONI, I. QUADRI, *Il perduto Calendario di Santa Maria de Aventino*, in *La pittura medievale a Roma...*, cit., pp. 238-241, con la bibliografia precedente su questa cronologia data come certa.

⁹⁷ Il lemma «porticus» usato da Grimaldi è sinonimo di «claustrum» nel latino medievale. Non un calendario, ma una raffigurazione dei mesi si trovava nei capitelli del chiostro sia a Santa Sofia a Benevento che nella Cattedrale di Monreale: P. MANE, *Calendriers et techniques agricoles (France-Italie, XII-XIII^e siècles)*, Paris 1983. Cicli dipinti dei mesi sono attestati nel chiostro dell'abbazia di San Nicola a Piona: N. PEREGO, *Il ciclo dei mesi nel chiostro del priorato di Piona*, in «Arte cristiana», LXXXVIII (2000), pp. 63-72; in un ambiente nel chiostro dei canonici di San Lorenzo di Genova (ora al Museo Diocesano): A. R. CALDERONI MASETTI, *La raffigurazione dei Mesi nel chiostro dei Canonici a Genova*, in *Synergies in Visual Culture. Bildkulturen im Dialog. Festschrift für Gerhard Wolf*, a cura di M. DE GIORGI, A. HOFFMANN e N. SUTHOR, München 2013, pp. 395-405; e nella casa dei canonici di Santa Maria Maggiore a Susa: A. DE FLORIANI, *Narrazione e decorazione a Genova e nelle Riviere*, in *La pittura in Liguria. Il Medioevo*, a cura di G. ALGERI e A. DE FLORIANI, pp. 65-78: p. 66. Ancora in un contesto monastico si situa il ciclo dei mesi conservato in un vano della torre del monastero cluniacense a Roma, di cui non si conosce la funzione: da ultimo, I. QUADRI, *Il ciclo dei mesi e le raffigurazioni allegoriche nella torre abbaziale di San Saba*, in *La pittura medievale a Roma...*, cit., pp. 245-248.

⁹⁸ G. GRIMALDI, *Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticano. Codice barberiniano latino 2733*, a cura di R. NIGGL, Città del Vaticano 1972, p. 98.

⁹⁹ E. FREISE, *Kalendrische und annualistische Grundformen der Memoria*, in *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedankens im Mittelalters*, a cura di K. SCHMID e J. WOLLASCH, München 1984 (Münstersche Mittelalter-Schriften, 48), pp. 441-577.

¹⁰⁰ M. DELL'OMO, *Cultura liturgica e preghiera a Montecassino negli anni dell'abate Desiderio (1058-1087) (con una giunta sulla raccolta di preghiere del cod. Casin. 442)*, in *Letà dell'abate Desiderio*. III, 1. *Storia, arte e cultura*, Atti del IV convegno di studio sul Medioevo meridionale (Montecassino – Cassino, 4-8 ottobre 1987), a cura di F. AVAGLIANO e O. PECERE, Montecassino 1992, pp. 279-361; IDEM, *Liturgia della memoria a Montecassino: il "Libro dell'Ufficio del Capitolo" nel codice casin. 47*, in «Benedictina», 48 (2001), pp. 239-250. La più antica menzione testuale di un *liber capituli* si trova in una lista di manoscritti dell'abbazia di Cluny: J.-L. LEMAÎTRE, *Liber Capituli. Le livre du chapitre, des origines au XVI^e siècle. L'exemple français*, in *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert...*, cit., pp. 625-648: pp. 627-628. Uno studio su un *Liber Capituli* appartenente a un'abbazia benedettina meridionale, contenente il necrologio, il martirologio, la regola di san Benedetto, le lezioni capitolari, il rito della professione monastica e un frammento degli statuti disciplinari, può leggersi in C. HILKEN, *Memory and Community in Medieval Southern Italy. The History, Chapter Book, and Necrology of Santa Maria del Gualdo Mazzocca*, Toronto 2008 (Studies and Texts 157; Monumenta Liturgica Beneventana, 4). Si veda anche il caso di San Gallo: J. AUTENRIETH, *Der Codex Sangallensis 915. Ein Beitrag zur Erforschung der Kapiteloffiziumsbücher*, in *Landesgeschichte und Geistesgeschichte. Festschrift für Otto Herding*, a cura di K. ELM, E. GÖNNER ed E. HILLENBRAND, Stuttgart 1977, pp. 42-56.

¹⁰¹ Nel *capitulare* di Aquisgrana, promulgato il 10 luglio 817, si trova per la prima volta una disposizione già chiara sulla funzione del *capitulum*, inteso come riunione dei monaci: «Ad capitulum primitus martyrologium legatur et dicatur versus, deinde regula aut omelia qualibet legatur» (Synodi secundæ Aquisgranensis decreta authentica (817), a cura di J. SEMMLER, in *Initia Consuetudinis Benedictinæ. Consuetudinis sæculi octavi et noni*, a cura di K. HALLINGER O.S.B., Siegburg 1963, p. 480).

¹⁰² P. HOFMEISTER, *Das Totengedächtnis im Officium Capituli*, in «Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige», 70 (1959), pp. 189-200.

¹⁰³ P. SCHEPENS, *L'Office du Chapitre à Prime*, in «Recherches de sciences religieuses», 11 (1921), pp. 222-227; M. HUGLO, *L'office de prime au chapitre*, in *L'église et la mémoire des morts en la France médiévale. Communications présentées à la Table ronde du C.N.R.S. le 14-7-1982*, a cura di J.-L. LEMAÎTRE, Paris 1986, pp. 11-18.

¹⁰⁴ Notizie sull'uso delle sale capitolari possono trarsi dalle costituzioni redatte da Lanfranco: *The Monastic Constitutions of Lanfranc*, a cura di D. KNOWLES, London 1951; si

vedano poi J.-L. LEMAÎTRE, *Liber Capituli...*, cit.; C. HILKEN, *The Scribal Record of Prayer and Work in the Chapter Room*, in *Classica et Beneventana. Essays Presented to Virginia Brown on the Occasion of her 65th Birthday*, a cura di F. T. COULSON e A. A. GROTTANS, Turnhout 2008 (Textes et études du Moyen Âge 36), pp. 311-331; A. RAUWEL, *Note sur les usages liturgiques du chapitre*, in «Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre», Hors-série 6 (2013), mis en ligne le 12 mars 2013, consulté le 02 juin 2015, URL: <http://cem.revues.org/12681>; DOI: 10.4000/cem.12681. Si veda anche la bibliografia sui martirologi citata *supra*, note 71-73. Una fonte fondamentale per qualsiasi ricerca sulle funzioni delle cosiddette sale capitolari è costituita dai cinque libri che il maurino Édmond Martène pubblicò nel 1690, raccogliendo consuetudini e regole di diversi monasteri europei, in part. *De antiquis monachorum ritibus libri quinque collecti ex variis ordinariis, consuetudinariis ritualibusque mss ex antiquis monachorum regulis, ex diversis sanctorum actis, monasteriorum chronicis et historiis, aliisque probatis auctoribus permultis, studio et cura domini Edmundi Martene, presbyteri et monachi congregationis sancti Mauri ordinis sancti Benedicti, tomus primus [...]*, Lugduni, sumptibus Anisson. Posuel & Rigaud, MDCLXXX, pp. 55 ss. Segnalo che dall'8 al 10 giugno 2015 si è tenuto a Roma (Sapienza, Università di Roma) e a Subiaco (monastero di Santa Scolastica) il V convegno *De re monastica*, dedicato a *Gli spazi della vita comunitaria*, con diversi interventi dedicati proprio alle sale capitolari e all'*officium Capituli*.

¹⁰⁵ Per i non rari casi di collocazione della sala del Capitolo a nord: K. F. SCHULER, *Chapterhouse Decoration before 1250*, in «Arte medievale», XI (1997), pp. 93-110; H. STEIN-KEKCS, *Quellen zum "capitulum"*, in *Wohn- und Wirtschaftsbauten...*, cit., pp. 219-231; EADEM, «Clausstrum» and «Capitulum»: *Some Remarks on the Façade and Interior of the Chapter House*, in *Der mittelalterliche Kreuzgang. The Medieval Cloister – Le cloître au Moyen Âge. Architekture, Funktion und Programm*, a cura di P. K. KLEIN, Regensburg 2004, pp. 159-189; EADEM, *Der Kapitelsaal in der mittelalterliche Klosterbaukunst. Studien zur Bildprogrammen*, München-Florenz 2004. Su questa variante, spesso collegata a un chiostro posto ugualmente sul lato nord della chiesa monastica, si vedano ora i casi discussi nel volume de «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa», XLVI (2015), dedicato a *Le cloître roman*.

¹⁰⁶ LEONE MARSICANO, *Cronaca di Montecassino (III 26-33)*, a cura di F. ACETO e V. LUCHERINI, Milano 2001, pp. 76-77, con bibliografia precedente.

¹⁰⁷ J.-L. LEMAÎTRE, *Aux origines de l'office du chapitre et de la salle capitulaire. L'exemple de Fontanelle, in La Neustrie. Les pays au nord de la Loire de 650 a 850*, Actes du colloque historique international, a cura di H. ATSMAN, Sigmaringen 1989, pp. 365-369. Così recita il testo della *Vita et constitutio sancti Ansegisi, abbatis Fontanellensis* (MABILLON, *Acta sanctorum ordinis sancti Benedicti*, saec. IV, p. I, p. 630): «Jussit praeterea aliam condere domum juxta absidam basilicae Sancti Petri ad plagam septentrionalem, quam conventus, sive curiae, quae Graece *beleuterion*, locus in quo tractatur consilium. Capitulum etiam tum, ut nos modo; capitulum nonnulli appellabant. Dictum capitulum a capitulo regulæ, quod eo in loco legi solebat ab antiquo post primam. Unde et prima hora apud quosdam capitulum nuncupatur, ex ordine romano dicitur, appellari placuit; propter quod consilium in ea de qualibet re perquirentes convenire fratres soliti sint. Ibi namque in pulpito lectio quotidie divina recitatur, ibi quidquid regularis auctoritas agendum suadet, deliberatur. In qua etiam monumentum nominis sui collocari jussit, ut dum vitae praesentis terminum daret, illic a suis deponeretur».

¹⁰⁸ Maggiormente studiate sono state invece le decorazioni scolpite, soprattutto nelle pareti diaframma tra le sale e i chiostrini. Tra le iconografie sono prevalenti scene della vita di Cristo, profeti e re dell'Antico Testamento, riferimenti a san Benedetto: K. F. SCHULER, *Chapterhouse Decoration...*, cit.

¹⁰⁹ M. BOSKOVITS, *Insegnare per immagini: dipinti e sculture nelle sale capitolari*, in «Arte Cristiana», LXXVIII (1990), pp. 123-142, riedito con integrazioni in IDEM, *Immagini da meditare. Ricerche su dipinti di tema religioso nei secoli XII-XV*, Milano 1994, pp. 107-148; K. F. SCHULER, *Chapterhouse Decoration...*, cit.; Y. EL SAMAN, *Studien zu Kapitelsaalprogrammen zwischen 1250 und 1450 in ober- und mittelitalienischen Klöstern*, Univ. Diss. der Albert-Ludwigs-Universität, Freiburg im B. 2000. Per alcuni casi studiati monograficamente: H. TOUBERT,

Les fresques de la Trinité de Vendôme, un témoignage sur l'art de la réforme grégorienne, in «Cahiers de civilisation médiévale», XXVI (1983), pp. 297-326 (episodi della vita di Cristo); K. F. SCHULER, *Seeking Institutional Identity in the Chapterhouse of Sigena*, in *Shaping Sacred Space and Institutional Identity in Romanesque Mural Painting. Essays in honour of Otto Demus*, a cura di T. E. A. DALE e J. MITCHELL, London 2004, pp. 245-256; D. OCÓN ALONSO, *Une salle capitulaire pour une reine: les peintures du chapitre de Sigena*, in «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa», XXXVIII (2007), pp. 81-94 (tre cicli: venti episodi dell'Antico Testamento, ottantaquattro antenati di Cristo, ventisette episodi cristologici); E. PALAZZO, *Exégèse, liturgia et politique dans l'iconographie du cloître de Saint-Aubin d'Angers*, in *Der mittelalterliche Kreuzgang...*, cit., pp. 220-240, in relazione alla decorazione scolpita e dipinta della finestra nord della sala capitolare, con Maria e il Bambino in mandorla in asse con il tempio di Ezechiele.

¹¹⁰ F. ENAUD, *Peintures murales découvertes dans une dépendance de la cathédrale du Puy-en-Velay (Haute-Loire): problèmes d'interprétation*, in «Monuments historiques de la France», n.s., XIV (1968), pp. 30-76; per il complesso episcopale: X. BARRAL I ALTET, *La cathédrale du Puy-en-Velay*, Paris 2000.

¹¹¹ C. MORGAN, *A Life of St Katherina of Alexandria in the Chapter-House of York Minster*, in «The Journal of the British Archaeological Association», 162 (2009), pp. 146-178; un martirio di santa Caterina fu dipinto anche nella sala capitolare di San Domenico a Bolzano: M. BOSKOVITS, *Immagini da meditare...*, cit., p. 136.

¹¹² M. BOSKOVITS, *Pittura umbra e marchigiana fra Medioevo e Rinascimento*, Firenze 1973, p. 9 ss.; H. STEIN-KECKS, *Der Kapitelsaal...*, cit., p. 277. Nella medesima sala capitolare benedettina si trova anche un'immagine di san Francesco.

¹¹³ M. BOSKOVITS, *Immagini da meditare...*, cit., p. 119-120; sulla decorazione pittorica della sala: J. J. BERTHIER, *Le chapitre de San Nicolò de Treviso. Peinture de Tommaso da Modena*, Roma 1912; P. S. WEST, *Text into Art: the "Chronica Dominicana" and Tomaso da Modena's Chapter House Frescoes at San Nicolò in Treviso*, diss. University of Oregon 2002.

¹¹⁴ K. F. SCHULER, *Chapterhouse Decoration...*, cit., p. 101.

¹¹⁵ C. MORGAND, *Discipline pénitentielle et officium capituli d'après le Memoriale qualiter*, in «Revue bénédictine», 72 (1962), pp. 22-60; G. PENCO, *Significato spirituale del capitolo delle colpe*, in «Vita monastica», 17 (1963), pp. 60-71; G. GHISLAIN, *Le chapitre des coupes – signe de communion*, in «Collectanea Cisterciensia», 27 (1965), pp. 178-193; H. STEIN-KECKS, *Quellen zum "capitulum"...*, cit. In questi ambienti era abituale anche la lavanda dei piedi, rito che a Bominaco è rappresentato sulla parete dell'attuale controfacciata.

¹¹⁶ Nel 2010, ad esempio, è passato da Sotheby a Londra (Sotheby's Western Manuscripts and Miniatures, 6 July 2010, L10240, lot. 27) un calendario costituito da tre dischi collegati da un perno centrale, scritto e miniato su pergamena incollata al legno (il disco maggiore misura mm 1280), con l'indicazione dei santi e i segni dello zodiaco, che nel corso del Settecento era appeso su un muro della sala capitolare del monastero di San Zeno a Verona: A. AVENA, G. B. CALLEGARI, *Un calendario ecclesiastico veronese del secolo XV*, in «Madonna Verona», XI (1917), pp. 1-33.

¹¹⁷ Si veda, solo a titolo esemplificativo, J. OSBORNE, A. CLARIDGE, *Early Christian and Medieval Antiquities. I. Mosaics and Wallpaintings in Roman Churches*, London 1996 (The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo).

¹¹⁸ La bibliografia è molto ampia su questo tema, coprendo l'intero Medioevo e tutti i territori europei interessati al fenomeno del monachesimo. Ricordo qui alcuni titoli di carattere generale utili alla discussione: H. BERNARD, *Cloîtres et salles capitulaires. Remarques sur les origines de la distribution des lieux réguliers dans les abbayes de l'ordre de saint Benoît*, in «Mémoires de la Commission Départementale d'Histoire et d'Archéologie du Pas-de-Calais», XXV (1987), pp. 35-56; P. GILLON, *Observations sur la topographie des monastères*, in «Histoire médiévale et archéologie», I (1988), pp. 35-51; *Wohn- und Wirtschaftsbauten frühmittelalterlicher Klöster*, Internationales Symposium (Zurzach-Müstair, 26 September – 1 October 1995), a cura di H. R. SENNHAUSER, Zürich 1996; IDEM, *Un exemple de la com-*

munion du pratique et du sacré: la salle du chapitre en Occident, in *Pratique et sacré dans les espaces monastiques au Moyen Âge et à l'époque moderne*, a cura di R.-H. BAUTIER, Amiens 1998, pp. 9-63; *Monasteri in Europa occidentale (secoli VIII-XI): topografia e strutture*, Atti del convegno internazionale (Castel San Vincenzo, 23-26 settembre 2004), a cura di F. DE RUBEIS e F. MARAZZI, Roma 2008; J. SONNTAG, *Klosterleben in Spiegel des Zeichenhaften. Symbolisches Denken und Handeln hochmittelalterlicher Mönche zwischen Dauer und Wandel, Regel und Gewohnheit*, Berlin 2008; *Monachisme et espace sociale. Topographie, circulation et hiérarchie dans les ensembles monastiques de l'Occident médiéval*, a cura di M. LAUWERS, Turnhout 2014 (Collection d'Études Médiévales de Nice, 12). Va sottolineato che sul territorio abruzzese vi sono molti casi in cui è sopravvissuta la sola chiesa abbaziale. Soltanto negli ultimi anni sono iniziate sistematiche campagne di scavo sui *claustra* monastici, tra le quali va segnalata quella di San Liberatore alla Maiella: *Serramonacesca. I. Primi lineamenti per la ricostruzione del territorio monastico. San Liberatore a Maiella*, a cura di M. C. SOMMA e D. MARINELLI, Avezzano 2005; su questi temi: M. C. SOMMA, *Cantieri e maestranze dei monasteri benedettini abruzzesi*, in *Cantieri e maestranze nell'Italia medievale*, Atti del convegno di studio (Chieti, 16-18 maggio 2008), a cura di M. C. SOMMA, Spoleto 2010, pp. 97-134.

¹¹⁹ Non resta traccia neanche dell'originario recinto dell'abbazia, che pure dobbiamo immaginare esistente. Su questi temi si veda, in generale, E. DESTEFANIS, *Ad portam monasterii. Accessi e spazi liminari nei monasteri dell'Occidente altomedievale (secoli VI-IX)*, in *Per diversa temporum spatia. Scritti in onore di Gisella Cantino Wataghin*, a cura di E. DESTEFANIS e C. LAMBERT, Vercelli 2011, pp. 51-84.

¹²⁰ Sulla mancata complanarità del piano di spiccato dell'edificio e sugli evidenti salti di quota: S. ROSA, *La chiesa di S. Maria Assunta a Bominaco*, in *Finiture murarie e architetture nel Medioevo. Una panoramica e tre casi di studio nell'Italia centro-meridionale*, a cura di D. FIORANI, Roma 2008, pp. 65-82: p. 68.

¹²¹ F. GANDOLFO, *Scultura medievale in Abruzzo...*, cit., figg. 105 e 143.

¹²² *Supra*, Capitolo III, nota 86 e testo corrispondente.

¹²³ Sul concetto di spazio sacramentale: D. IOGNA-PRAT, *L'espace sacramentel de l'Église*, in «Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre», hors-série n° 7 (2013), mis en ligne le 29 juillet 2013, consulté le 05 juillet 2015. URL : <http://cem.revues.org/12773>; DOI: 10.4000/cem.12773.

¹²⁴ Il fatto che accanto al sant'Onofrio sull'attuale controfacciata vi sia una donatrice indicata con il nome «Maria» non contrasta con l'ipotetico uso originario di questo spazio, perché una donatrice locale avrebbe potuto benissimo intervenire a pagare questa parte di decorazione. Nel tardo Medioevo le regole che disciplinavano l'accoglienza dei laici e delle donne non erano peraltro più così strette come nell'alto Medioevo: M. GAILLARD, *L'accueil des laïcs dans les monastères (V-IX^e siècle), d'après les règles monastiques*, in «Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre», Hors-série 8, 2015, online since 22 January 2015, connection on 08 February 2015, URL: <http://cem.revues.org/13577>; DOI: 10.4000/cem.13577. Una donatrice, Maria de Gualtieri de Gentile, appare anche tra due dei santi di una teoria dipinta, ora al Museo Nazionale d'Abruzzo all'Aquila, proveniente dall'abbazia di San Crisante, una delle pertinenze del monastero di Bominaco: O. LEHMANN-BROCKHAUS, *Abruzzen und Molisen...*, cit., p. 193.

Epilogo

L'abbazia di Bominaco ha avuto una storia che meritava di essere raccontata. Non tanto perché abbia un particolare interesse storiografico lo scontro perenne che i suoi monaci e i suoi abati tennero acceso per diversi secoli con l'episcopato di Valva, esempio di una situazione che nel Medioevo fu ben più diffusa di quel che gli storici che a inizio Novecento si occuparono delle vicende della Chiesa abruzzese ci hanno portato a farci credere, quanto perché di quella storia di monachesimo, di lotta tra istituzioni territoriali, di relazioni altalenanti ma pur sempre continue con il papato di Roma, si sono conservate straordinarie tracce materiali, prima tra tutte le pitture di San Pellegrino. Queste pitture si pongono come un eccezionale tesoro sopravvissuto al naufragio delle abbazie medievali nel mezzogiorno della Penisola. Non si può negare, infatti, che la ricerca che è alla base di questo libro sia partita proprio dallo studio delle pitture, ma si è allargata di necessità a prendere in esame tutto il contesto spaziale, storico, funzionale, dell'abbazia, perché è solo dall'analisi dei dati iconografici e stilistici, e dal loro confronto critico con i dati architettonici, scultorei, allestitivi, e non certo ultimi testuali, che si è potuto ricostruire uno spaccato della vita di un'abbazia come quella di Bominaco, analogo a tante altre abbazie europee, ma con delle specificità che risalgono sia alla sua storia che alla sua arte monumentale.

Tra la fine dell'XI secolo e l'inizio del XII, quando il monastero di Bominaco passò dalla pertinenza farfense al controllo dell'episcopato di Valva, si decise di costruire una nuova chiesa abbaziale – usando forse il basamento di una pre-esistente chiesa carolingia –, in linea con il gusto architettonico di quegli anni e di quei territori. Chi abbia preso la decisione, se i vescovi valvensi nella cui orbita l'abbazia era entrata a far parte, un donatore laico o la comunità dei monaci con il loro abate, non è dato saperlo, ma la prosperità dei possedimenti abbaziali e la storia

delle relazioni con il potere diocesano inducono a supporre che fu proprio la comunità monastica a voler innalzare una nuova chiesa monumentale, a imitazione di quanto stava avvenendo in tutto il Meridione dopo la consacrazione della nuova abbazia di Montecassino nel 1071, e soprattutto dopo l'avvenuta pacificazione con gli invasori normanni, ormai non più tali.

Non sappiamo, allo stato attuale delle nostre conoscenze, come si presentasse l'abbazia di Bominaco tra fine XI e inizio XII secolo, dove si trovassero gli ambienti monastici, quanto si estendesse il recinto abbaziale, come fosse decorata la grande chiesa e che tipo di arredi liturgici interrompevano lo sguardo dei visitatori e dei fedeli che vi giungevano. Non sappiamo neanche quali manoscritti fossero a disposizione della liturgia che si svolgeva nell'abbazia (di libri si parla però persino nei documenti d'archivio riguardanti le donazioni che la interessarono), ma sappiamo con certezza che alla fine del XII secolo la comunità investì una parte dei propri beni per allestire una serie di arredi adeguati alla propria autorevolezza. Negli anni intorno al 1180, al tempo dell'abate Giovanni, furono realizzati l'ambone e la cattedra, entrambi dotati di iscrizioni celebrative del committente (è possibile che in questa occasione fossero decorate anche le mura interne della chiesa, le cui pitture oggi si conservano solo in frammenti ridipinti). Non molto dopo, negli anni intorno al 1223, sotto il governo dell'abate Berardo, fu eseguito anche l'altare maggiore consacrato alla Vergine, pure dotato di un'iscrizione autocelebrativa, con il relativo baldacchino, e fu posto un candelabro pasquale accanto all'ambone.

Negli anni intorno al 1263, una serie di pezzi scolpiti primo-duecenteschi o se vuole tardo-romanici, appartenenti a una recinzione pre-esistente forse di un coro absidale databile per ragioni stilistiche al tempo dell'abate Berardo, furono assemblati insieme in una nuova più ambiziosa composizione, vale a dire nei due grandi plutei, oggi visibili in San Pellegrino, ma molto verosimilmente non pertinenti a questo edificio: sulla loro cornice un'epigrafe tramanda la memoria del rinnovamento di una «domus» svoltosi nel 1263, per volontà dell'abate Teodino.

Il confronto tra i dati archeologici e stilistici con quelli epigrafici e documentari mi ha portato a supporre che questi plutei siano stati concepiti in origine come fronte di un basso coro monastico per la chiesa abbaziale di Santa Maria. Più tardi, in un qualsiasi momento posteriore all'abbandono dell'abbazia da parte dei monaci, databile a fine Quattrocento, i plutei potrebbero esser stati trasferiti in San Pellegrino

per schermare una piccola sacrestia posta sul fondo della parte meridionale dell'edificio. Infine, è soltanto durante i restauri della fine degli anni trenta del Novecento che sono stati messi nell'incongrua posizione attuale.

Quanto all'edificio che conosciamo con il nome di San Pellegrino, punto di partenza delle riflessioni di questo libro, non disponiamo di alcun elemento testuale o archeologico per sostenere che l'attuale San Pellegrino abbia sostituito un sito di culto più antico. Se anche al momento della fondazione, o quantomeno all'inizio dell'XI secolo, quando l'abbazia è documentata testualmente per la prima volta, fossero state innalzate due chiese, non saremmo comunque in grado di formulare alcuna ipotesi verosimile né sulla cronologia della presunta seconda chiesa, né sulla sua posizione nel monastero, né sulle sue dimensioni, né sulle funzioni alle quali era delegata. Tutto quel di cui siamo a conoscenza è che i caratteri architettonici di quella che chiamiamo chiesa di San Pellegrino permettono di porre l'edificazione in un momento che, sulla base dei confronti con l'architettura cistercense abruzzese, potrebbe porsi tra il primo e il secondo quarto del Duecento.

Dall'analisi del programma decorativo dispiegato lungo le pareti di San Pellegrino sono emersi alcuni caratteri iconografici e distributivi che pongono in dubbio l'assunto che questa struttura architettonica abbia sempre funto da luogo di culto, soprattutto per l'inspiegabile mancanza di qualsivoglia soggetto sacro finalizzato a creare un'assialità visuale con una mensa liturgica. Le indagini svolte sulle visite pastorali di età moderna e il confronto con quanto si può desumere delle cause giudiziarie che coinvolsero i territori dell'antica abbazia benedettina dopo la sua trasformazione in badia commendataria non mi hanno d'altronde permesso di documentare la presenza di un altare in un periodo anteriore al primo Seicento.

Il tipo di soggetti iconografici scelti per rivestire le pareti d'ambito di questa aula rettangolare e la rara presenza di un calendario-martirologio, del quale, da un lato, non si conoscono al momento attestazioni in luoghi adibiti al culto, ma la cui presenza è documentata, dall'altro lato, soltanto in spazi non sacramentali dei quali si può supporre un uso comunitario in sedi monastiche, mi hanno portato a suggerire, sia pure con cautela e come proposta per ulteriori dibattiti tra storici dell'arte e dell'architettura benedettina medievale, una nuova destinazione d'uso originaria per San Pellegrino, come uno spazio appunto di vita comunitaria, con funzione di sala capitolare dell'abbazia.

Lo studio archeologico dell'architettura e la ricerca archivistica mi hanno consentito, come si è detto, di ipotizzare la non pertinenza dei plutei e della loro epigrafe allo spazio di San Pellegrino prima dell'inizio del Settecento. Eliminato questo punto critico, dall'analisi delle peculiarità dello stile delle pitture è nata una nuova proposta in merito alla loro datazione e committenza. Le pitture rivelano infatti un innegabile collegamento con alcuni complessi decorativi romani e laziali della prima metà del secolo. A confermare il rapporto con la cultura romana dei maestri operanti a Subiaco, ad Anagni, ai Santi Quattro Coronati, intervengono non soltanto le parti figurative, ma anche l'apparato decorativo, per nulla secondario nell'economia del ciclo di Bominaco. I singoli elementi ornamentali presi uno a uno costituiscono un patrimonio che si origina diversi secoli prima e che ha punti di contatto anche con l'ornato scultoreo, ma nella loro impostazione complessiva e nella loro puntuale messa in scena i motivi non possono che richiamare alla mente Roma, o per meglio dire quelle botteghe romane che lavorarono nella cripta di Anagni, nella cappella di San Silvestro e nella cosiddetta Aula Gotica dello stesso monastero dei Santi Quattro Coronati.

Ho proposto quindi di riconoscere nell'abate Berardo (ante 1223 - post 1233, che costituiscono la prima e l'ultima data nelle quali è documentato) il responsabile sia dell'architettura di San Pellegrino che delle sue pitture. All'inizio degli anni venti del Duecento, Berardo, nel momento in cui stabiliva di riallestire l'area presbiteriale della chiesa di Santa Maria, e di solennizzare con un'epigrafe la nuova mensa dell'altare maggiore nel 1223, potrebbe aver preso anche la risoluzione di far costruire una nuova struttura architettonica con funzioni monastiche, forse una sala capitolare, destinata ad accogliere la comunità dei monaci durante uno degli uffici più importanti della vita abbaziale: l'*officium Capituli*. L'autorevolezza dell'abate Berardo, i suoi rapporti con Gregorio IX, del quale era delegato per ragioni di giurisdizione territoriale, l'omaggio reso a questo papa attraverso un san Francesco effigiato in pittura, potrebbero ben giustificare la decisione di far venire a Bominaco uno o più pittori da Roma. Nel Medioevo non è raro che un'abbazia si dotasse di elementi materiali, architetture, sculture, pitture, per comunicare visivamente il proprio potere, con una capacità e un controllo dei mezzi di eccezionale modernità.

All'inizio degli anni trenta del Duecento, in una data che sarei propensa a fissare non troppo lontano dal 1232, quando Berardo si recava d'urgenza alla corte di Federico II in Puglia per ragioni che al momento

non ci sono note (ma che l'intreccio dei dati mi indurrebbe a ricondurre alla relazione con Gregorio IX), l'abbazia si presentava ai visitatori con una chiesa monumentale, la cui area presbiteriale e la cui navata centrale risplendevano di pietre policromate, e con un'aula monastica destinata alle attività comunitarie dei monaci, interamente decorata con soggetti funzionali a tali attività, primo tra tutti un calendario liturgico. Le foto di inizio Novecento e l'osservazione della peculiare conformazione del territorio che circonda la chiesa abbaziale potrebbero condurre a ipotizzare che le altre fabbriche monastiche si ergessero alla destra dell'attuale San Pellegrino, ma nessun indizio né archeologico né documentario ci permette di stabilire al momento come il chiostro e gli altri ambienti fossero collegati tra di loro.

Chiamare un artista dai territori laziali posti dall'altro lato dell'Appennino deve aver rappresentato comunque una scelta consapevole da parte dell'abate committente, che immise tra le montagne abruzesi una nuova maniera, inedita, di mettere in scena il racconto sacro e il tempo monastico. Si tratta, però, di una maniera della quale non restano altre tracce nella regione, e i cui risentimenti, vaghissimi e spesso sopravvalutati già dalla storiografia tardo-ottocentesca, si possono cogliere soltanto molti decenni dopo la decorazione di San Pellegrino, nelle pitture della chiesa di Santa Maria ad Cryptas a Fossa, una piccola chiesa nata probabilmente come un *ex voto* da parte di un cavaliere giunto nella Penisola dai territori transalpini. Le pitture di Fossa non solo presentano una distribuzione dei soggetti più che tradizionale, con la crocifissione di Cristo in asse con l'altare maggiore, e un ricorso a formule iconografiche coltivate da secoli, diversissime da quelle operanti a Bominaco, ma costituiscono anche il risultato di una bottega attiva per diversi decenni sul territorio aquilano, la cui pittura era caratterizzata da netti contorni insistiti e figure riempite di colori dati a piatto, entrambi elementi destinati a essere soppiantati di lì a poco dalle novità giottesche centro-italiane.

Il pittore che a Bominaco, all'inizio degli anni trenta del Duecento, traspose su muro un modo di dipingere che fino a quel momento, in quelle forme, si era visto soltanto a Roma e nel Lazio, nelle più o meno grandi committenze papali o connesse con la potente aristocrazia legata alla Curia, scomparirà dall'Abruzzo, forse per tornare a Roma, e l'abbazia comincerà il suo lento declino, fino alla riscoperta ottocentesca. A questo oblio si deve forse il privilegio di aver conservato praticamente intatti fino a oggi l'insieme dipinto di Bominaco e i suoi arredi medievali.



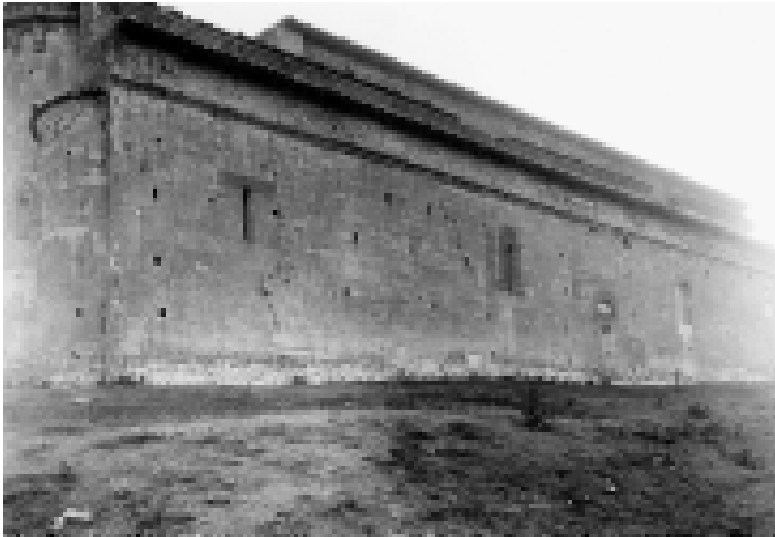
1. Bominaco, veduta dell'abbazia a inizio Novecento
(Archivio fotografico della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo)



2. Bominaco, Santa Maria, stato della facciata nel 1933 (Archivio fotografico della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo)



3. Bominaco, Santa Maria, facciata attuale



4. Bominaco, Santa Maria, stato della parete settentrionale nel 1932
(Archivio fotografico della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo)
5. Bominaco, Santa Maria, veduta della parete settentrionale con il salto di quota in direzione di San Pellegrino



6. Bominaco, Santa Maria, parete meridionale con il campanile e l'attuale casa del parroco
7. Bominaco, Santa Maria, parete meridionale in direzione del declivio



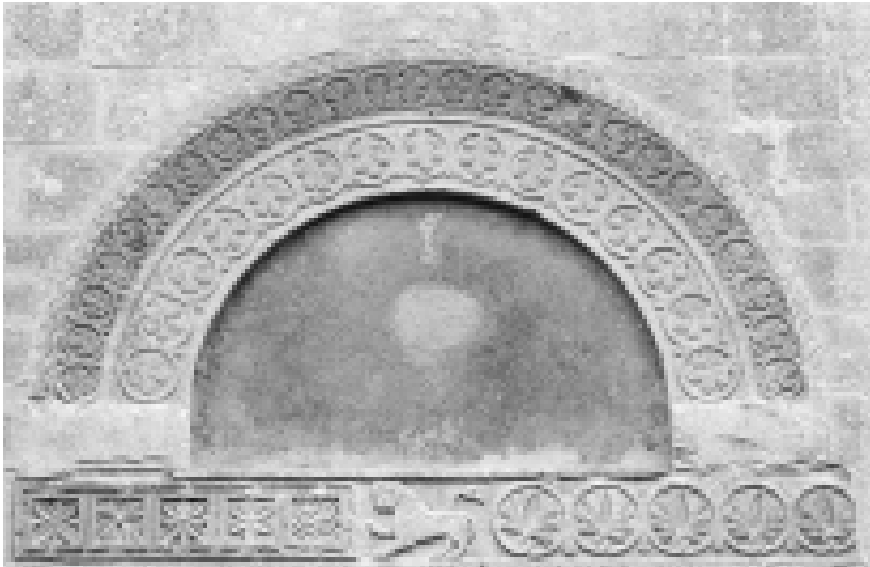
8. Bominaco, Santa Maria, stato delle absidi prima dei restauri (I. C. Gavini, 1927)



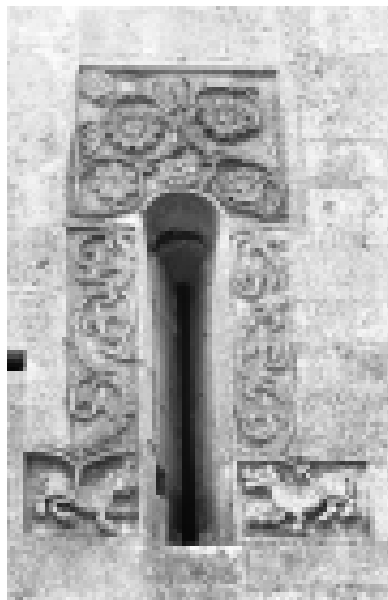
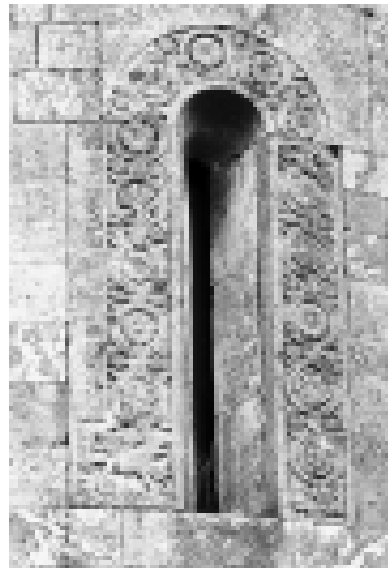
9. Bominaco, Santa Maria, stato delle absidi nel 1934 (Archivio fotografico della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo)

10. Bominaco, Santa Maria, stato attuale delle absidi

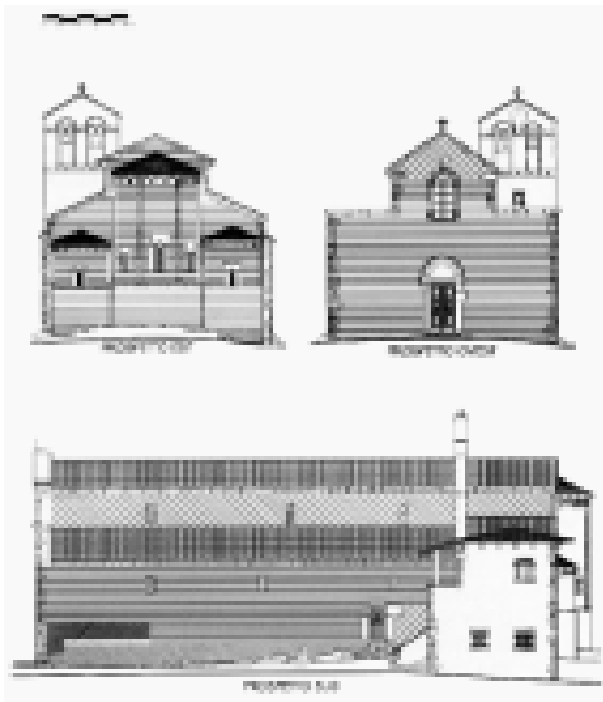
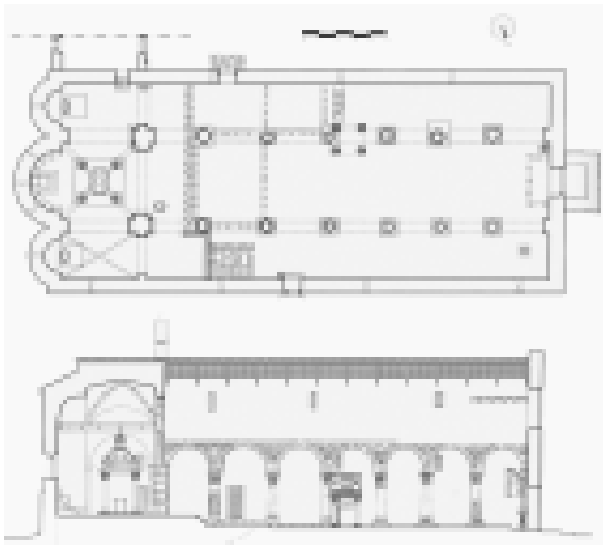




11. Bominaco, Santa Maria, lunetta del portale ovest
12. Bominaco, Santa Maria, lunetta del portale nord



13. Bominaco, Santa Maria, finestre dell'abside centrale (a, b, c) e della parete settentrionale (d)



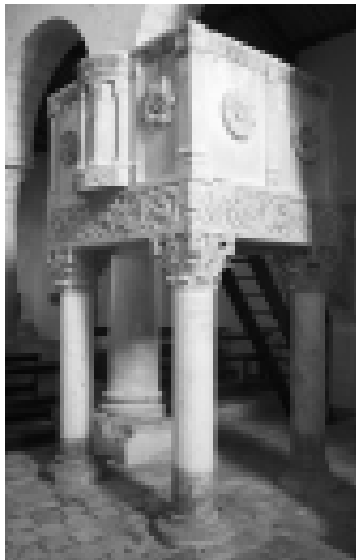
14. Bominaco, Santa Maria, a: pianta, sezione; b: grafici delle murature (per gentile concessione dell'ing. S. Rosa)

15. Bominaco, Santa Maria, navata centrale nel 1932 (Archivio fotografico della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo)





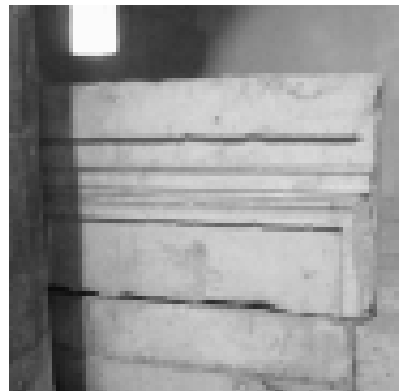
16. Bominaco, Santa Maria, navata centrale nel 1933
(Archivio fotografico della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo)



17. Bominaco, Santa Maria, navata centrale
18. Bominaco, Santa Maria, ambone
19. Bominaco, Santa Maria, ambone, part. della cassa
20. Bominaco, Santa Maria, ambone, part. dell'interno con i segni di incastro



21. Bominaco, Santa Maria, area presbiteriale con ciborio, altare maggiore, cattedra e candelabro
22. Bominaco, Santa Maria, altare maggiore



23. Bominaco, Santa Maria, candelabro pasquale, leone stiloforo
24. Bominaco, Santa Maria, candelabro pasquale, capitello
25. Bominaco, Santa Maria, frammenti lapidei erratici posti come balaustra della cripta

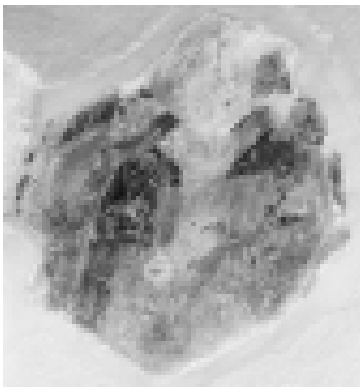
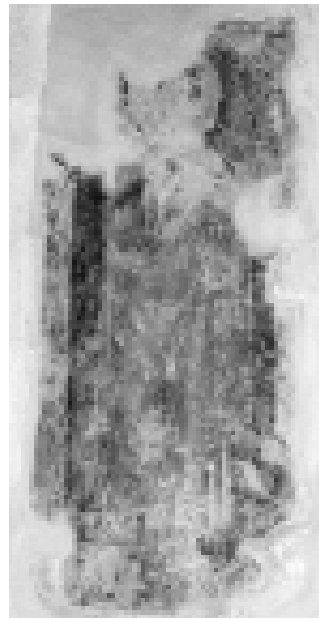
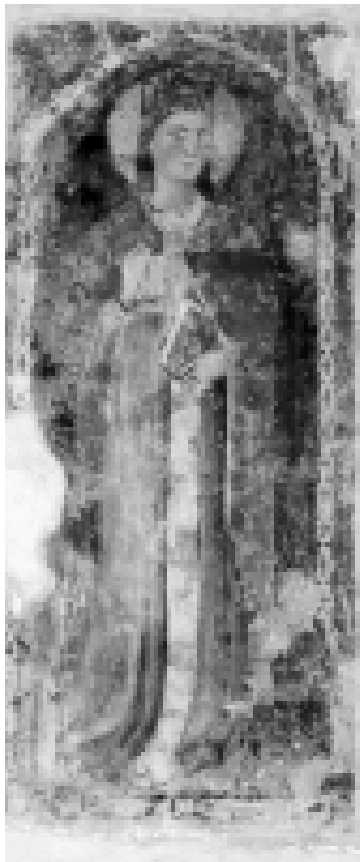


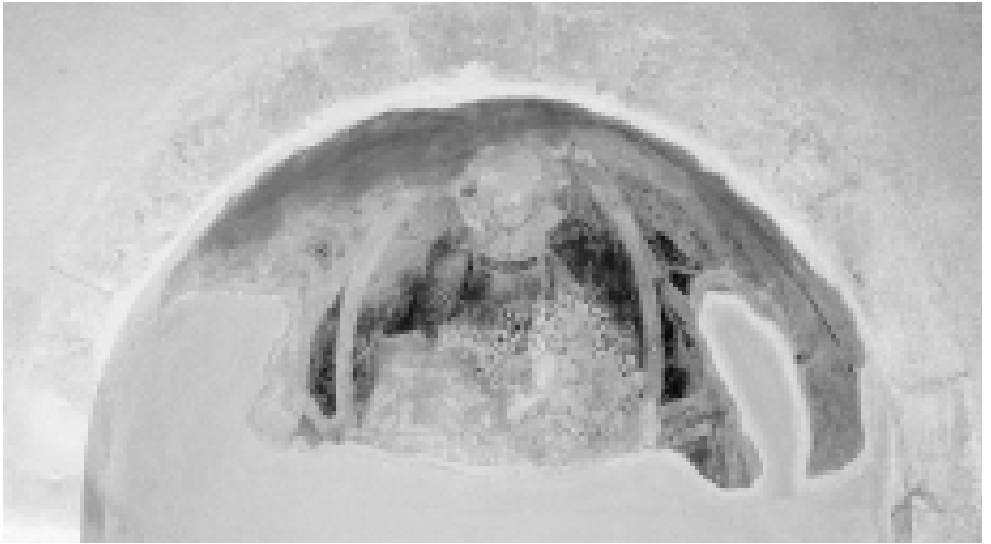
26. Bominaco, Santa Maria, absidi centrale e meridionale nel 1932
(Archivio fotografico della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo)
27. Bominaco, Santa Maria, emiciclo absidale con cattedra abbaziale





28. Bominaco, Santa Maria, sedia abbaziale, part. del lato destro
29. Bominaco, Santa Maria, emiciclo absidale, Santa
30. Bominaco, Santa Maria, emiciclo absidale, Santo
31. Bominaco, Santa Maria, emiciclo absidale, San Paolo
32. Bominaco, Santa Maria, emiciclo absidale, Santo vescovo

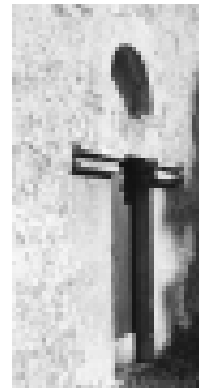




33. Bominaco, Santa Maria, abside meridionale, Cristo in mandorla
34. Bominaco, Santa Maria, parete sovrastante l'arco dell'abside meridionale, San Benedetto e altri santi benedettini (miracolo di Vicovaro?)
35. Bominaco, Santa Maria, navata destra, pitture quattrocentesche con Madonna, santi e abate donatore alle spalle dell'ambone
36. Bominaco, Santa Maria, navata meridionale, pitture votive di età moderna con fonte battesimale



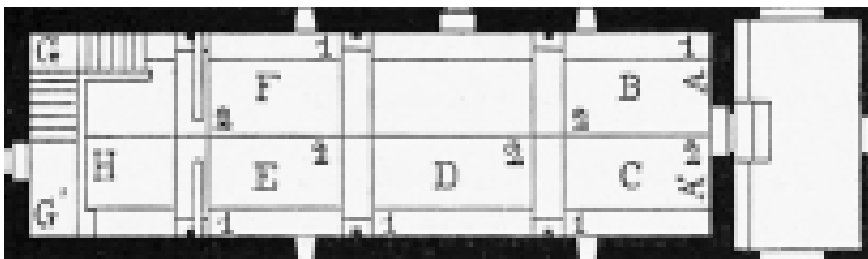
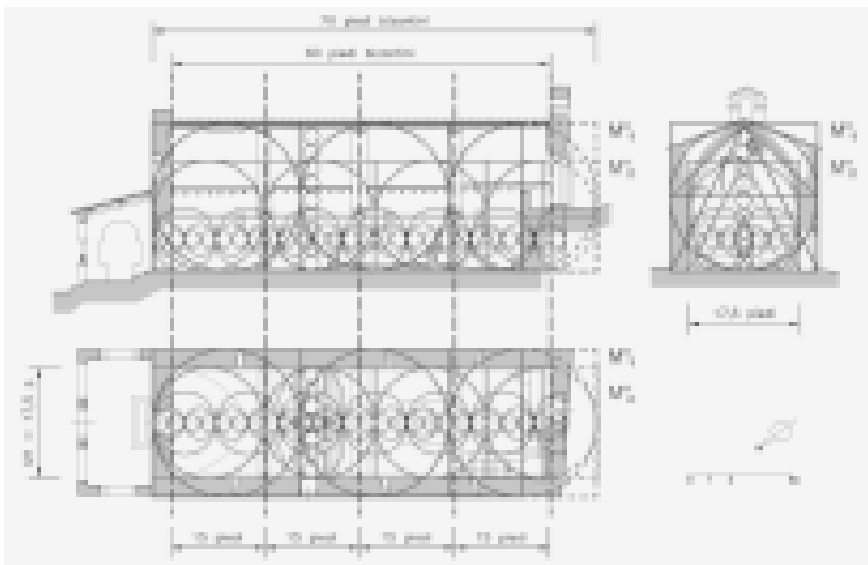
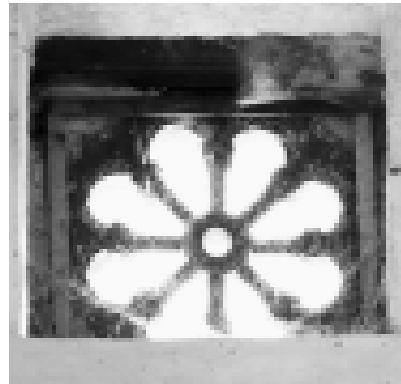
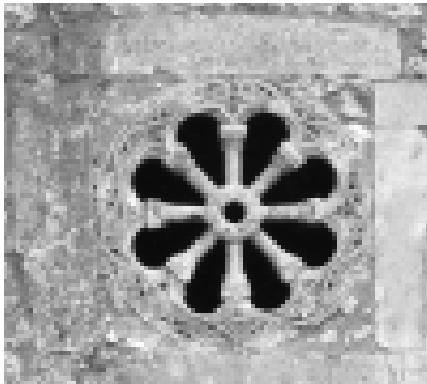


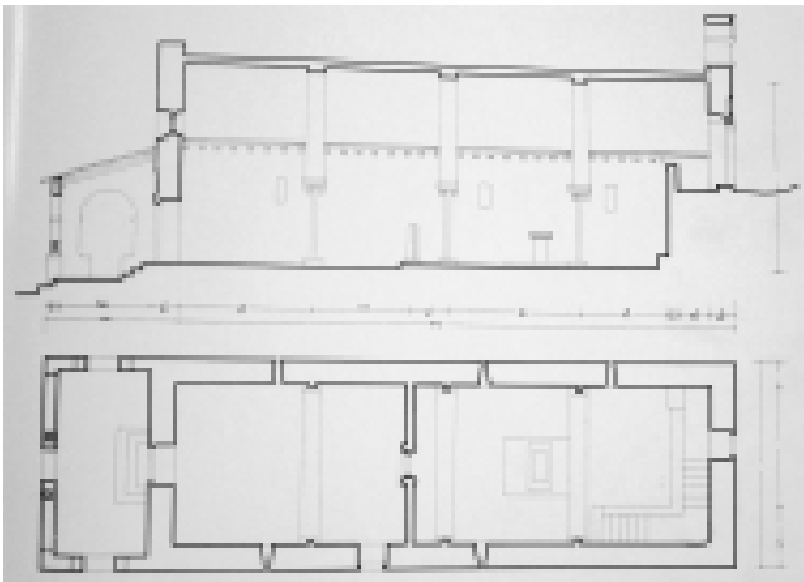
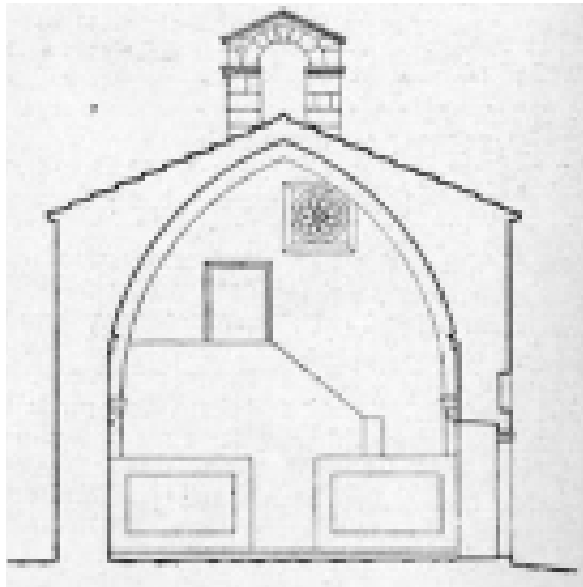
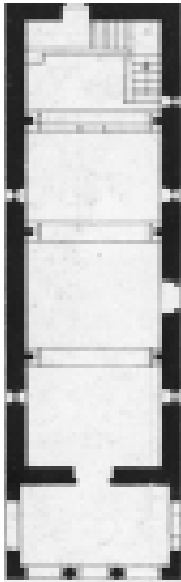


37. Bominaco, San Pellegrino, veduta con area veduta con area adibita a pascolo nel 1932 (Archivio fotografico ex Soprintendenza BSAE)
38. Bominaco, San Pellegrino, parete nord con pronao e parete orientale dopo i restauri degli anni Trenta (Archivio fotografico ex Soprintendenza BSAE)
39. Bominaco, San Pellegrino, interno del pronao con l'ingresso attuale
40. Bominaco, San Pellegrino, rosone della parete nord visto dall'interno
41. Bominaco, San Pellegrino, parete ovest con portale

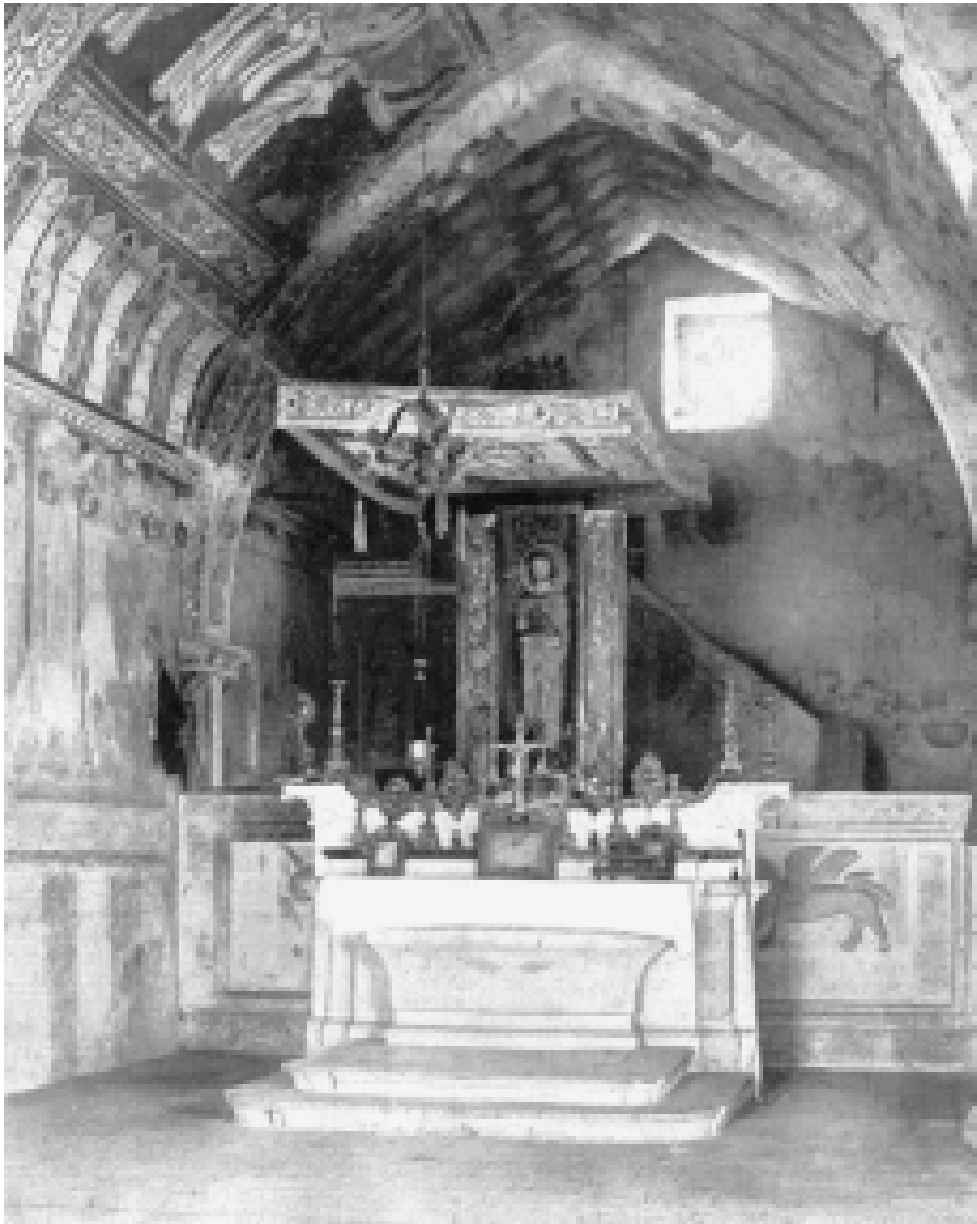


42. Bominaco, San Pellegrino, parete meridionale con portale
- 43a-b. Bominaco, San Pellegrino, parete meridionale, rosone, veduta dall'esterno e dall'interno
44. Bominaco, San Pellegrino, pianta con misure in piedi bizantini
(per gentile concessione dell'ing. S. Brusaporci)
45. Bominaco, San Pellegrino, pianta prima dei restauri degli anni Trenta (É. Bertaux, 1903)

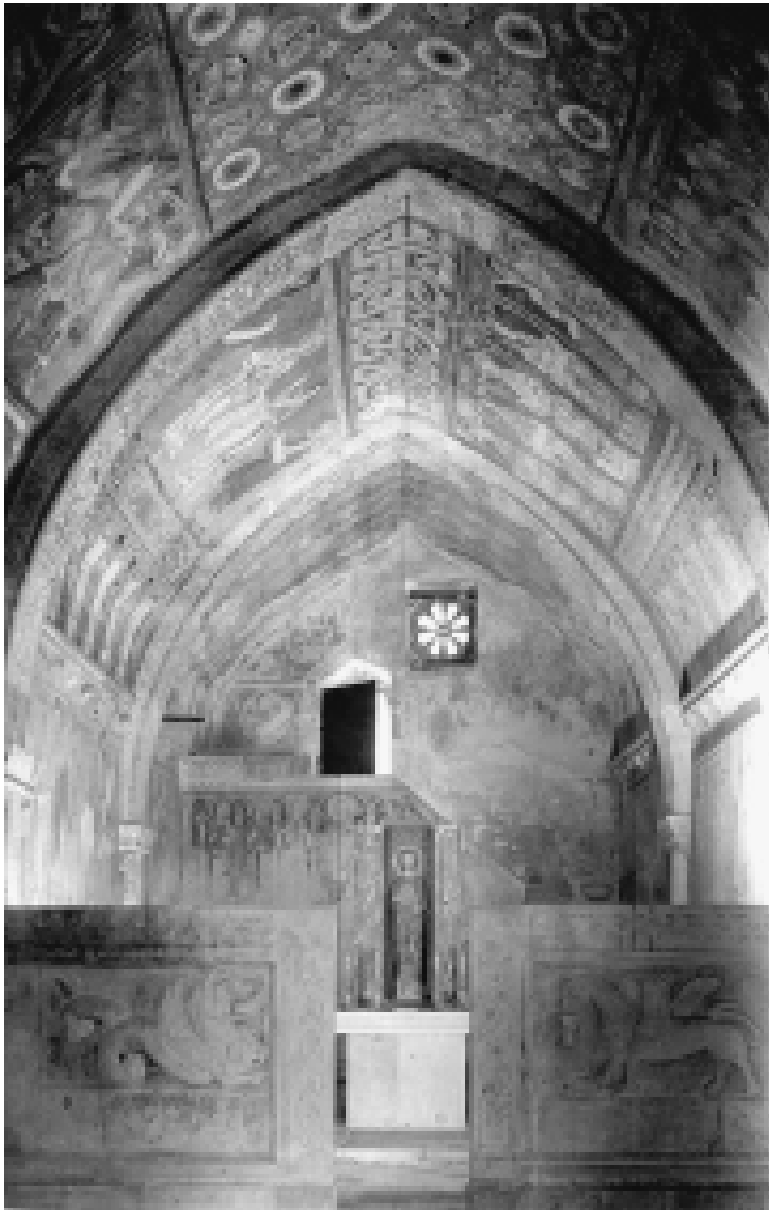




46. Bominaco, San Pellegrino, pianta e sezione prima dei restauri degli anni Trenta (a-b: I. C. Gavini, 1927-1928; c: M. Moretti, 1977)



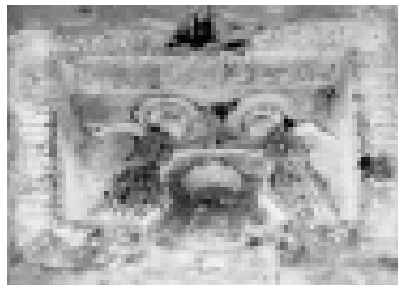
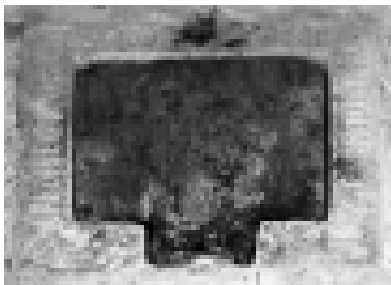
47. Bominaco, San Pellegrino, interno prima dei restauri degli anni Trenta
(I. C. Gavini, 1927-1928)



48. Bominaco, San Pellegrino, interno dopo i restauri degli anni Trenta
(Archivio fotografico della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo)

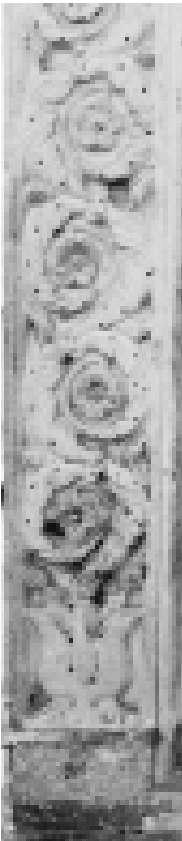
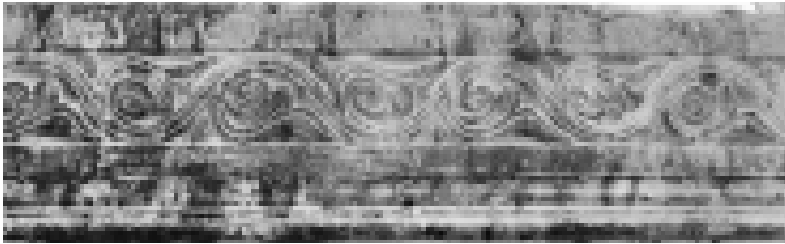


49. Bominaco, San Pellegrino, interno, veduta da sud, stato attuale



50. Bominaco, San Pellegrino, interno, veduta da nord, stato attuale
51. Bominaco, San Pellegrino, altare, fenestella (a/b)
52. Bominaco, San Pellegrino, pluteo orientale con pseudo-pistric
53. Bominaco, San Pellegrino, pluteo occidentale con grifone

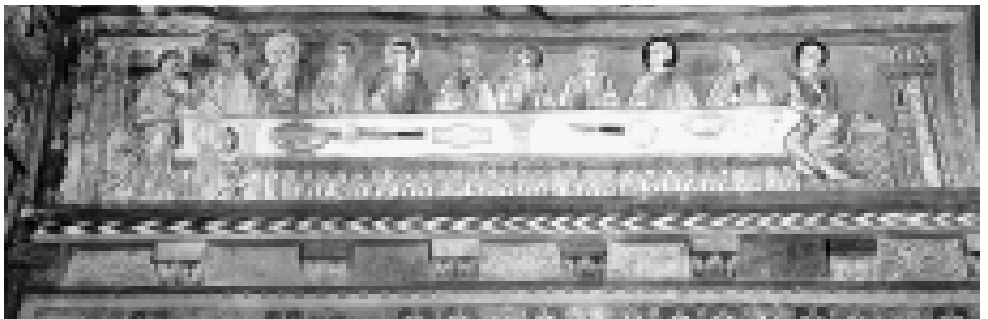




54. Bominaco, San Pellegrino, pluteo orientale, part. dell'epigrafe
55. Bominaco, San Pellegrino, pluteo occidentale, part. del pilastro
56. Bominaco, San Pellegrino, pluteo orientale, part. dell'attacco al muro
57. Bominaco, San Pellegrino, pluteo occidentale, part. dell'attacco al muro

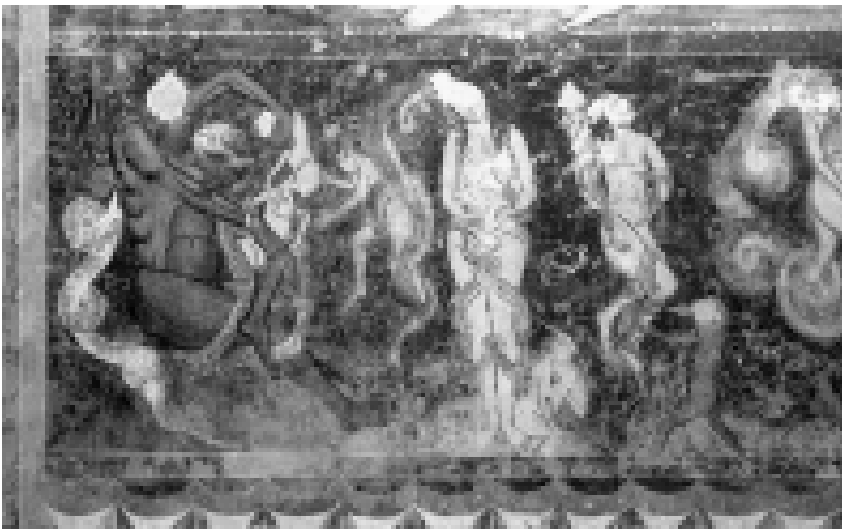


58. Bominaco, San Pellegrino, 1 campata da nord, parete orientale (Archivio fotografico della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo, 1988)



59. Bominaco, San Pellegrino, I campata da nord, parete orientale,
Annunciazione e Visitazione

60. Bominaco, San Pellegrino, I campata da nord, parete orientale, Ultima cena



61. Bominaco, San Pellegrino, 1 campata da nord, parete orientale, Tradimento di Giuda
62. Bominaco, San Pellegrino, 1 campata da nord, parete orientale, Ponzio Pilato
63. Bominaco, San Pellegrino, 1 campata da nord, parete orientale, Punizione dei peccati, part.



64. Bominaco, San Pellegrino, I campata da nord, parete occidentale
(Archivio fotografico della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo)



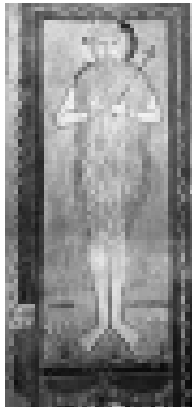
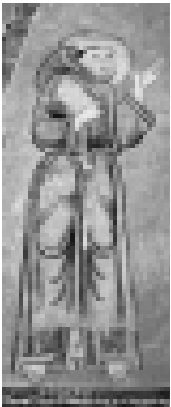
65. Bominaco, San Pellegrino, I campata da nord, parete occidentale, Adorazione dei magi,
Erode ordina la strage degli innocenti, Storie di soggetto carolingio
(Archivio fotografico della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo)



66. Bominaco, San Pellegrino, I campata da nord, parete occidentale, Flagellazione di Cristo, Deposizione dalla croce, Deposizione nel sepolcro, San Pietro, Patriarchi con le anime degli eletti, San Michele Arcangelo
67. Bominaco, San Pellegrino, I campata da nord, parete occidentale, Giacobbe con l'anima di un monaco in grembo







- 68. Bominaco, San Pellegrino, I campata da nord, parete settentrionale, Santi, Profeti, Strage degli innocenti, Ingresso a Gerusalemme, Lavanda dei piedi
- 69. Bominaco, San Pellegrino, I campata da nord, parete settentrionale, iscrizione relativa a san Cristoforo
- 70. Bominaco, San Pellegrino, I campata da nord, parete settentrionale, San Francesco
- 71. Bominaco, San Pellegrino, I campata da nord, parete settentrionale, Sant'Onofrio
- 72. Bominaco, San Pellegrino, I campata da nord, parete settentrionale, Lavanda dei piedi



73. Bominaco, San Pellegrino, II campata da nord, parete orientale, Natività, Annuncio ai pastori, Storie di San Pellegrino, Cristo e Santi (Archivio fotografico della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo, 1988)



74. Bominaco,
San Pellegrino,
Il campata da
nord, parete
orientale,
Natività

75. Bominaco,
San Pellegrino,
Il campata da
nord, parete
orientale,
Annuncio ai
pastori





76. Bominaco, San Pellegrino, II campata da nord, parete orientale, Storie di san Pellegrino, part.
77. Bominaco, San Pellegrino, II campata da nord, parete orientale, Storie di san Pellegrino, part.



78. Bominaco, San Pellegrino, II campata da nord, parete orientale, Storie di san Pellegrino, part.
79. Bominaco, San Pellegrino, II campata da nord, parete orientale, Cristo in trono e santi



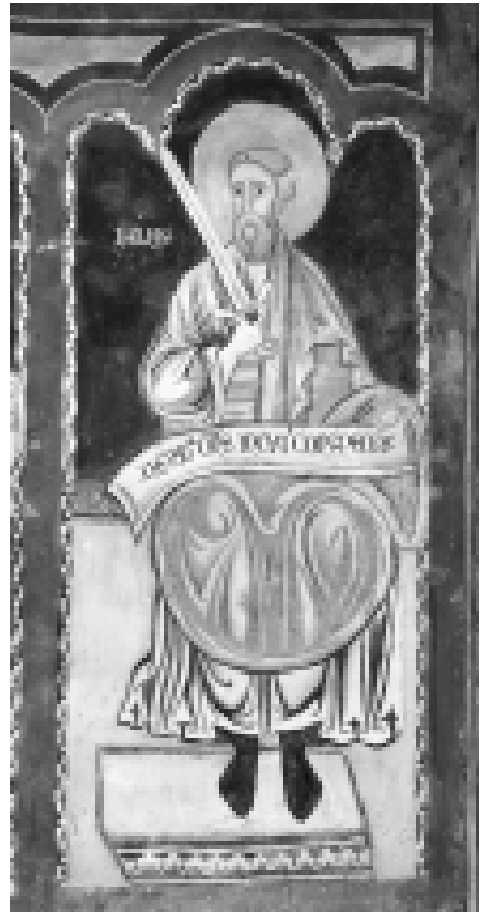


80. Bominaco, San Pellegrino, II campata da nord, parete occidentale, Presentazione di Gesù al tempio, I magi seguono la stella cometa, Storie di san Pellegrino (?), pannello con l'*Ecce homo* (Archivio fotografico della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo, 1988)
81. Bominaco, San Pellegrino, II campata da nord, parete occidentale, Presentazione di Gesù al tempio, I magi seguono la stella cometa, Storie di san Pellegrino (?)



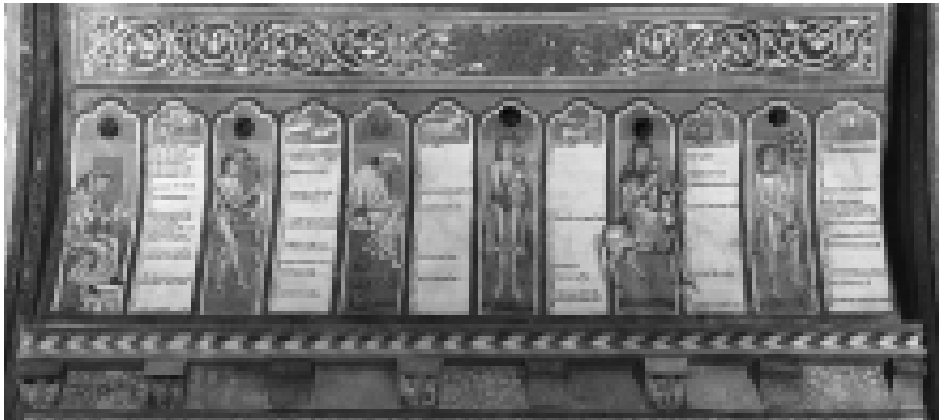


82. Bominaco, San Pellegrino, III campata da nord, parete orientale, Profeti, Calendario liturgico (Archivio fotografico della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo, 1988)
83. Bominaco, San Pellegrino, III campata da nord, parete occidentale, Profeti, Calendario liturgico (Archivio fotografico della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo, 1988)
84. Bominaco, San Pellegrino, III campata da nord, parete orientale, Giobbe
85. Bominaco, San Pellegrino, III campata da nord, parete orientale, Giona



86. Bominaco, San Pellegrino, III campata da nord, parete occidentale, Salomone

87. Bominaco, San Pellegrino, III campata da nord, parete occidentale, Elia



88. Bominaco, San Pellegrino, III campata da nord, parete orientale, Calendario liturgico, I semestre
89. Bominaco, San Pellegrino, III campata da nord, parete occidentale, Calendario liturgico,
II semestre (ridipinto)



90. Bominaco, San Pellegrino, III campata da nord, parete orientale, Calendario liturgico, part.
91. Bominaco, San Pellegrino, III campata da nord, parete orientale, Calendario liturgico, part.
92. Bominaco, San Pellegrino, III campata da nord, parete orientale, Cristo sulla via di Emmaus, San Martino e il povero





93. Bominaco, San Pellegrino, IV campata da nord, parete est, Santi e profeti

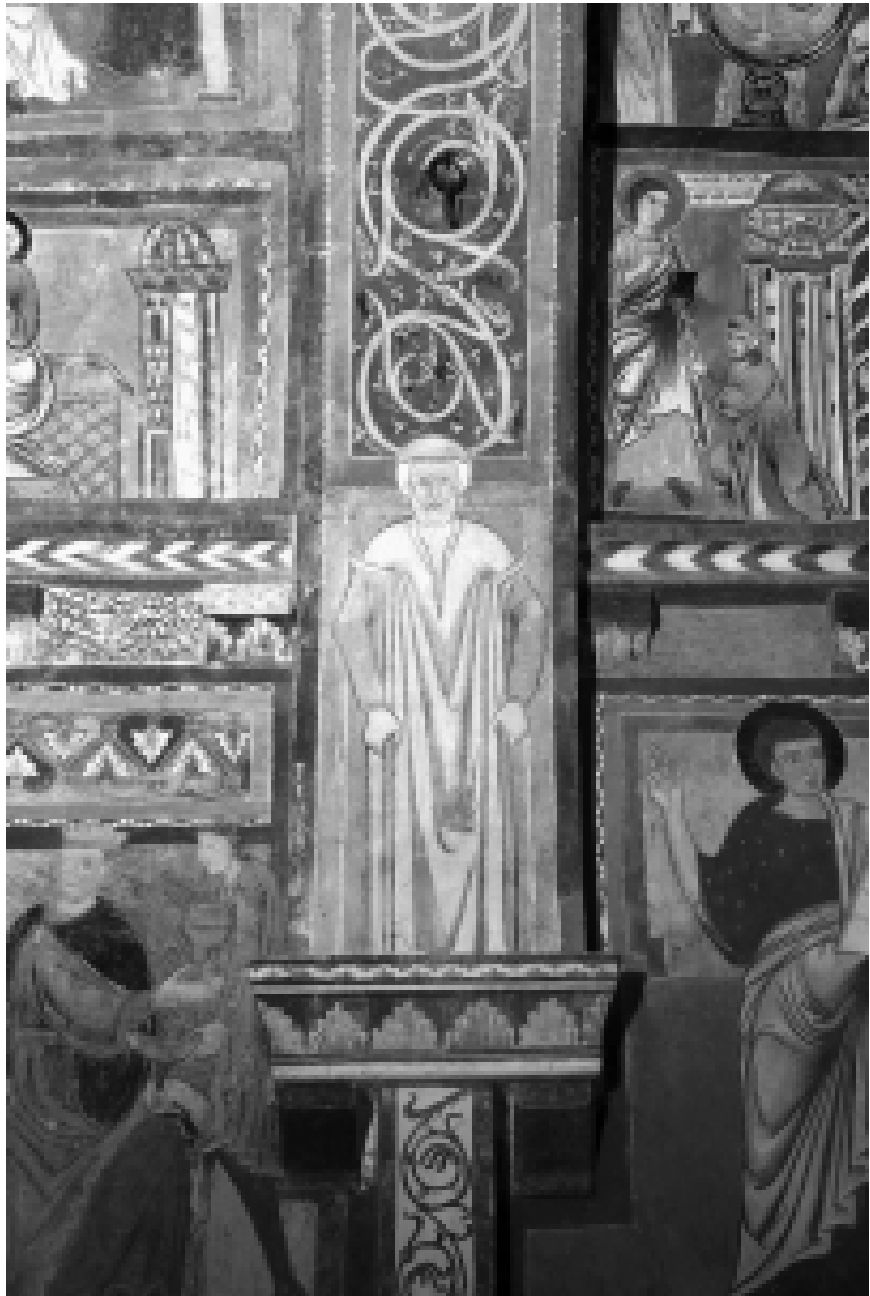
94. Bominaco, San Pellegrino, IV campata da nord, parete ovest, part. dei profeti



95-96. Bominaco, San Pellegrino, IV campata da nord, parapetto della scala, Santi e Madonna col Bambino (Archivio fotografico della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo, senza data)



97. Bominaco, San Pellegrino, IV campata da nord, parapetto della scala, stato attuale
98. Bominaco, San Pellegrino, IV campata da nord, parapetto della scala, San Leonardo
99. Bominaco, San Pellegrino, II campata da nord, parete orientale, Lottatori (con incisa data 1677)
100. Bominaco, San Pellegrino, IV campata da nord, parete occidentale, San Benedetto (miracolo di Vicovaro?)
101. Bominaco, San Pellegrino, sottarco orientale tra la I e la II campata da nord

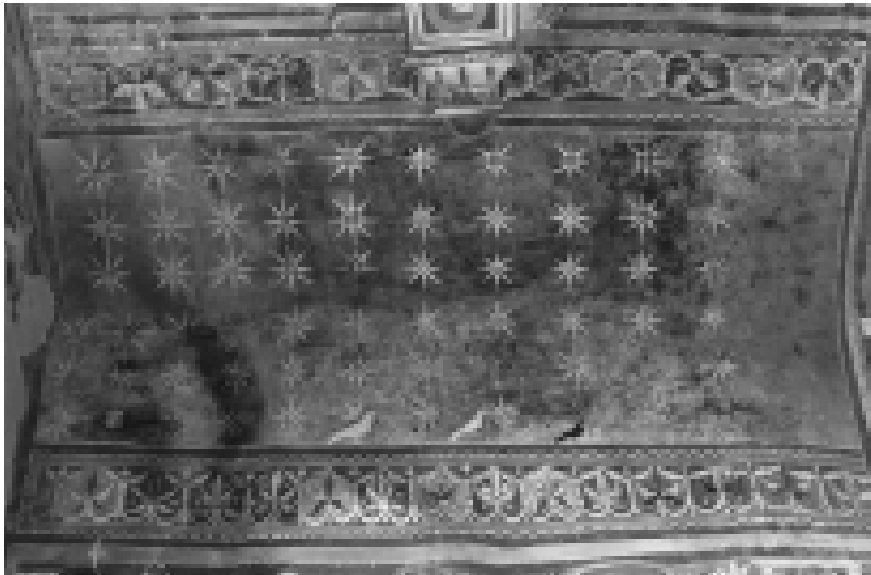




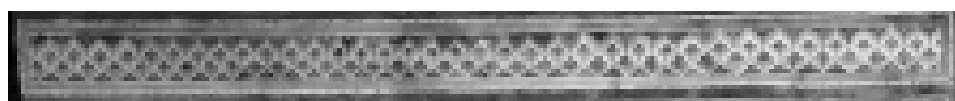
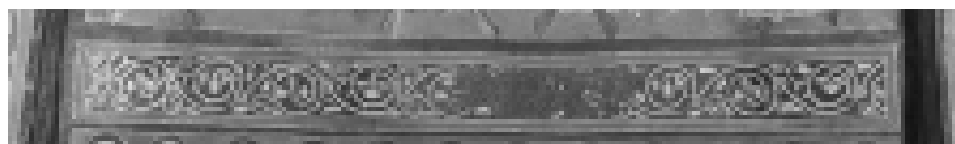
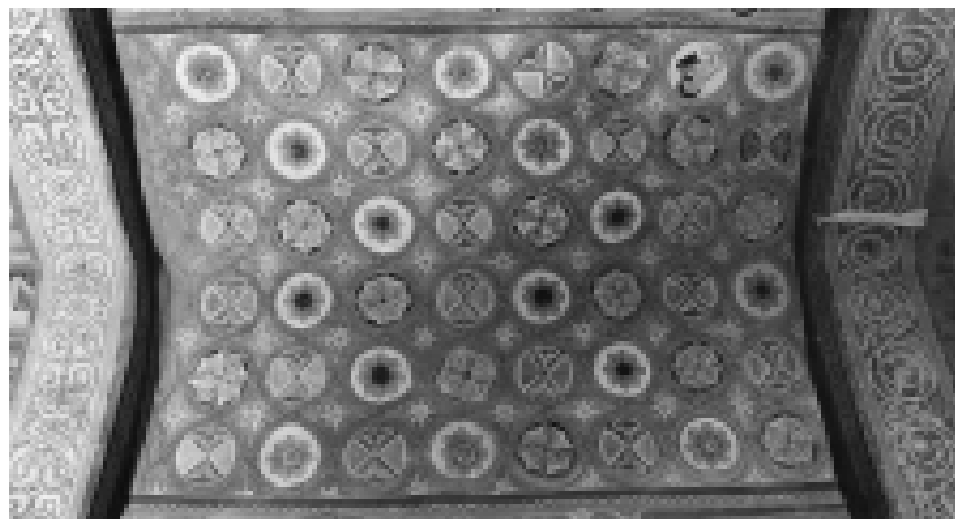
102. Bominaco, San Pellegrino, sottarco occidentale tra la I e la II campata da nord

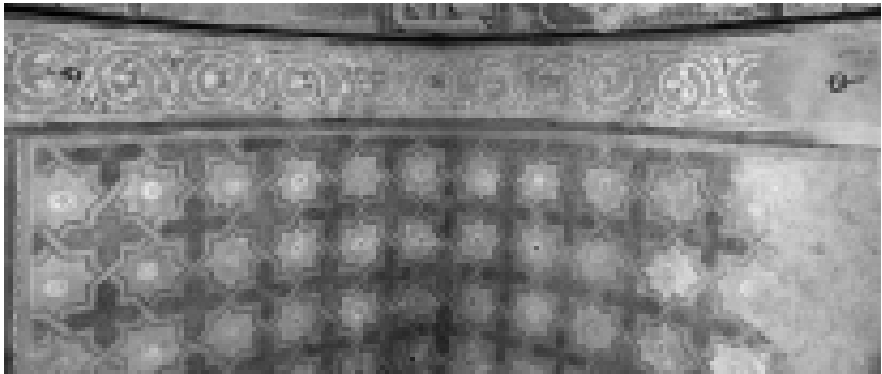


103. Bominaco, San Pellegrino, sottarco occidentale tra la II e la III campata da nord



104. Bominaco, San Pellegrino, I campata da nord, volta e fasce ornamentali
105. Bominaco, San Pellegrino, I campata da nord, parete orientale, fascia ornamentale
106. Bominaco, San Pellegrino, I campata da nord, parete occidentale, fascia ornamentale
107. Bominaco, San Pellegrino, II campata da nord, volta e sottarchi
108. Bominaco, San Pellegrino, III campata da nord, volta e sottarchi
109. Bominaco, San Pellegrino, III campata da nord, parete orientale, fascia ornamentale
110. Bominaco, San Pellegrino, III campata da nord, parete orientale, fascia ornamentale
111. Bominaco, San Pellegrino, III campata da nord, parete occidentale, fascia ornamentale

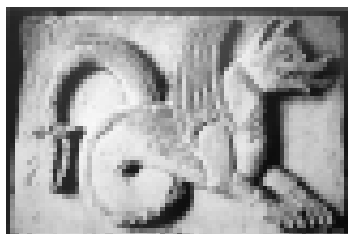
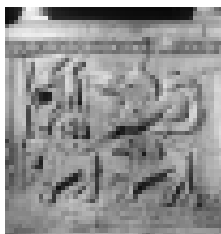






112. Bominaco,
San Pellegrino,
IV campata da nord,
volta e sottarco

113. Bominaco,
San Pellegrino,
IV campata da nord,
volta prima dei
restauri degli anni
Novanta



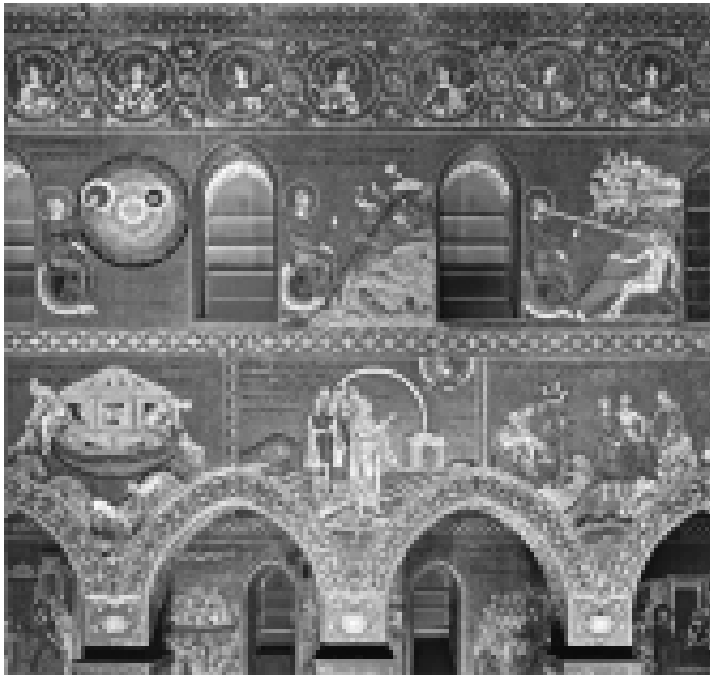
114. Rosciolo,
Santa Maria in Valle
Porclaneta, ambone

115. Rosciolo,
Santa Maria in Valle
Porclaneta, plutei,
part. della lastra
destra



116. Penne, Museo
Diocesano,
lastra di pluteo
(da San Massimo)

117. Magliano dei Marsi,
Santa Lucia, plutei
murati in facciata





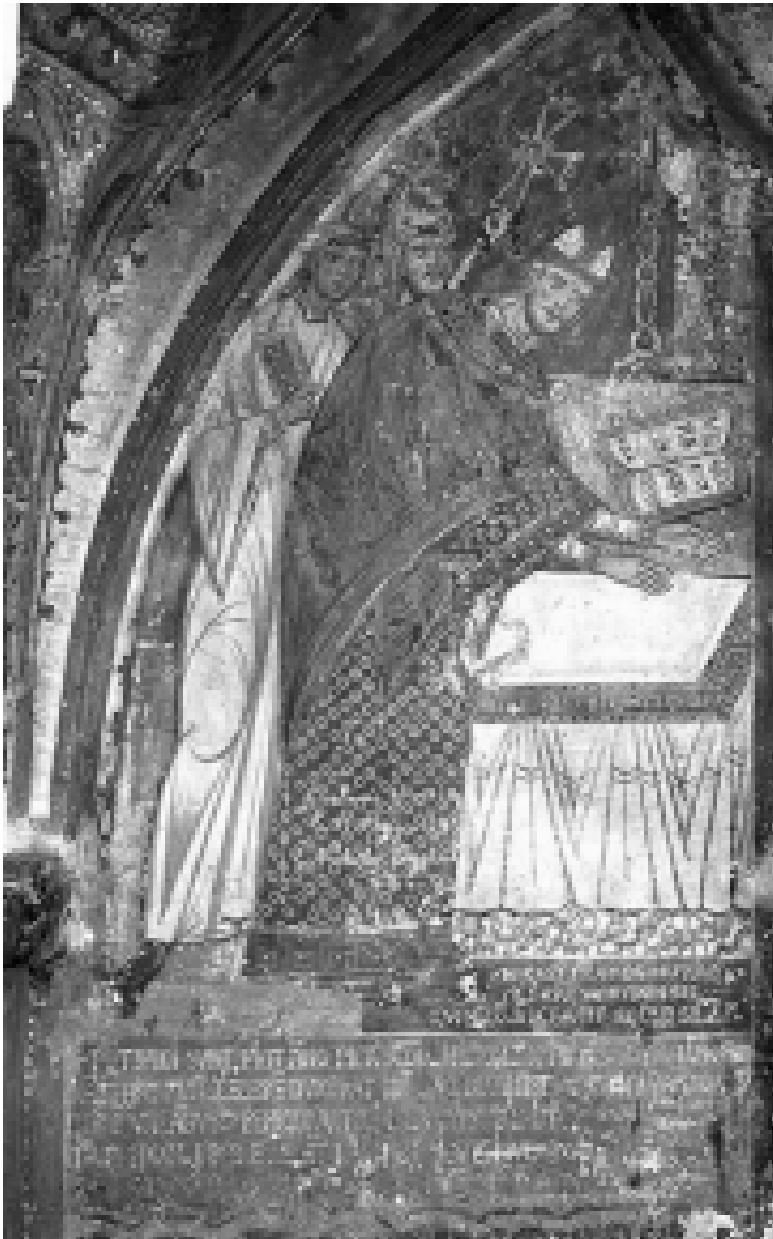
118. Monreale, Duomo, mosaici parietali, part.

119. Monreale, Duomo, mosaici parietali, part.

120. Monreale, Duomo, mosaici parietali, part.

121. Monreale, Duomo, mosaici parietali, part.

122. Roma, San Paolo f.l.m., mosaici dell'abside, part.



123. Subiaco, Sacro Speco, cappella di San Gregorio, Consacrazione dell'altare



124. Subiaco, Sacro Speco, cappella di San Gregorio, San Francesco



125. Anagni, Duomo, cripta, Cristo in trono tra santi

126. Roma, Santi Quattro Coronati, cappella di San Silvestro, Storie di Costantino e Silvestro

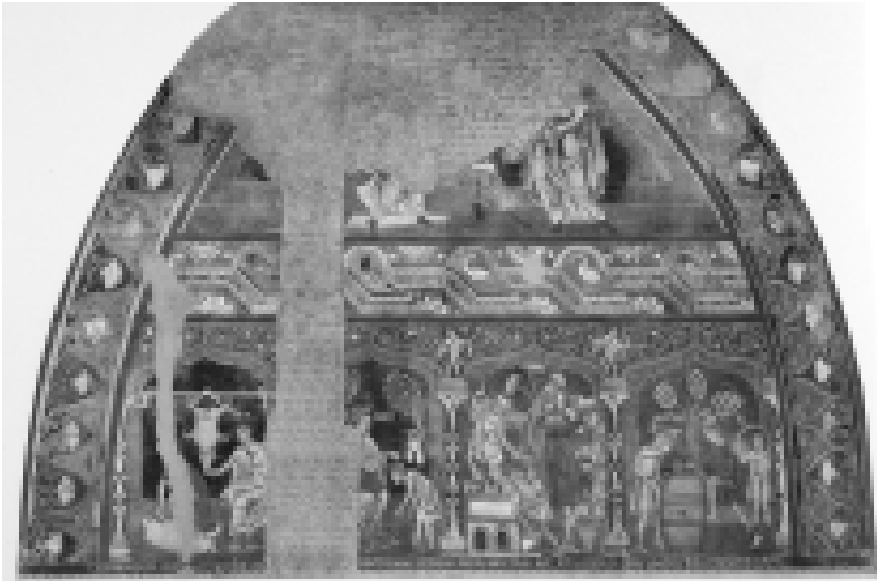


127. Roma, Santi Quattro Coronati, Storie di Costantino e Silvestro

128. Roma, Santi Quattro Coronati, Storie di Costantino e Silvestro



129. Roma, Santi Quattro Coronati, Aula Gotica, Ciclo dei mesi



130. Roma, Santi Quattro Coronati, Aula Gotica, Ciclo dei mesi



131. Roma, Santi Quattro Coronati, ambiente antistante alla cappella di San Silvestro,
Calendario liturgico



ADVARIVS.

I K E I A M C I V C I S I O D N I . .
 B O C T . S C I S T E P H
 C O C T . S C I T O M A S
 D O C T . M N O C
 E V I G I E P I R H A N I E .
 F E R Y R H A N I A D N I . . .
 G
 A S E V E R I N I C H N S A C .
 B
 C P A V L I K E M I T E . . .
 D
 E
 H O C T E R Y R H A N I E . . .
 G E L I C I S P B R I 7 O H . . .
 A M A V A I A B B C . . .
 B M A R C E L L I P P 7 O ? . . .
 C A N T O N I K E M I T E .
 D M I S C . . .
 E
 F S E B A S T I A N I 7 F A B I N I . . .
 G A N E S V I G I N I S 7 M A . . .
 A
 B
 C
 D C O V C S I O S P A V L I A P .
 E P O L I C I A R I E P I . 7 M A . . .
 K
 E
 A
 B
 C C I R I E T I O K I S . . . M A .

Apparati

Bibliografia

La bibliografia è divisa tematicamente in cinque parti: Fonti archivistiche, Fonti storiche e loro letteratura critica, Studi sull'Abruzzo, Studi sull'arte medievale abruzzese, Studi su Bominaco. Tutte le referenze bibliografiche di corredo sul monachesimo, sulla liturgia e sulla produzione storico-artistica contemporanea agli argomenti oggetto di questo libro si trovano nelle note.

FONTI ARCHIVISTICHE

- Archivio Diocesano dell'Aquila, Benefici, fald. 737, «Bominaco e Collepietro», fasc. 3/2a (Visita di Clemente Righi, emissario dell'abate commendatario Tommaso Ruffo, 1701).
- Archivio Diocesano dell'Aquila, Benefici, fald. 737, «Bominaco e Collepietro», fasc. 4/1 (lettera di don Ferdinando Agrippa, parroco di Bominaco, a monsignor Francesco Paolo Carrano, arcivescovo dell'Aquila, 30 aprile 1895; lettera dell'arcivescovo Carrano a don Ferdinando Agrippa, 2 maggio 1895).
- Archivio Diocesano dell'Aquila, Visite pastorali, fald. 1126 (Visita di Antonio Cresi, arcidiacono della Cattedrale dell'Aquila, 1790).
- Archivio Diocesano dell'Aquila, Visite pastorali, fald. 1163 (Visita per conto del cardinale Francesco Barberini, 1636).
- Archivio Diocesano dell'Aquila, Visite pastorali, fald. 1163 (Visita del vescovo Gaspare da Gaioso, 1642).
- Archivio Diocesano dell'Aquila, Visite pastorali, fald. 1163 (Visita per conto dell'abate commendatario Tommaso Ruffo di Bagnara, 1704).
- Archivio Diocesano dell'Aquila, Visite pastorali, fald. 1163 (Visita del vescovo Domenico Tagliatela, 1723).
- Archivio di Stato dell'Aquila, Prefettura, fald. S I, cat. XIV, VI versamento, B 18.
- Archivio Storico della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo, fald. 1M/86, «Caporciano, fraz. Bominaco (AQ), Santa Maria Assunta».
- Archivio Storico della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo, fald. 1M/87, «Caporciano, fraz. Bominaco (AQ), Oratorio di San Pellegrino».
- Archivio Corrente della Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo, cart. 132, Relazione 20 giugno 1989.

- Acta Sanctorum, Junii, Tomus III, editio novissima curante I. CARNANDET, Parisiis et Romæ 1868.*
- G. G. ALFERI, *Istoria sacra delle cose più notabili della città dell'Aquila*, a cura di G. SIMONE, L'Aquila 2012 (Monumenta Civitatis Aquilæ. Testi letterari e storico-grafici, 14).
- A. L. ANTINORI, *Dizionario storico-topografico degli Abruzzi. Parte I. Annali degli Abruzzi*, edizione anastatica del manoscritto, Bologna 1971-1973.
- A. L. ANTINORI, *Dizionario storico-topografico degli Abruzzi. Parte II. Corografia*, edizione anastatica del manoscritto, Bologna 1978-1979.
- A. L. ANTINORI, *Raccolta di memorie storiche delle tre provincie degli Abruzzi [...]*, 4 voll., Napoli MDCCCLXXXI-MDCCCLXXXIII.
- Aquilarum rerum scriptores aliquot rudes et variis manuscriptis cura doctissimi viri Antonii ANTINORII, civis Aquilani, e tenebris erepti, nunc primum prodeunt, una cum eius notis atque additamentis*, in L. A. MURATORI, *Antiquitates Italicæ Medii Aevii [...]*, Tomus Sextus, Mediolani MDCCXLII, coll. 483-1036.
- U. BALZANI, *Le cronache italiane nel Medio Evo*, Milano 1900.
- C. BARONIO, O. RAYNALDI, J. LADERCHII, *Annales ecclesiastici, denuo excusi et ad nostra usque tempora perducti ab A. THEINER*, XX, 1198-1228, Barri-Ducis MDCCCLXX.
- [G. C. CAROSI], *Per don Giovanni e don Giacomo Oliva Vetusti e don Angel'Antonio Barone, patrizj della città dell'Aquila, con monsignor don Francesco Dentice e monsignor don Ludovico Sabbatini d'Anfora, intorno al patronato laicale di Santa Maria di Bominaco, e se debbasi o no concedere il Regio Placito o sia Exequatur alle bolle ottenute da esso monsignor Dentice per l'abbadia medesima*, s.l., s.n., s.d. [I agosto 1756].
- Chronicon Casauriense [...]* auctore Johanne Berardi, in L. A. MURATORI, *Rerum Italicarum Scriptores [...]*, Tomi II, Pars altera, Mediolani MDCCXXVI, coll. 767-1018.
- Chronicon Vulturense del monaco Giovanni*, a cura di V. FEDERICI, 3 voll., Roma 1925-1940.
- A. CLEMENTI, *L'assise «De animalibus in pascuis affidandis» di Guglielmo II (1172)*, in *Cultura e società nell'Italia medievale. Studi per Paolo Brezzi*, Roma 1988, pp. 215-226.
- A. CLEMENTI, M. R. BERARDI (a cura di), *Regesto delle fonti archivistiche degli Annali antinoriani (vol. III-XVII)*, L'Aquila 1989.
- Epistolæ sæculi XIII e regestis pontificum Romanorum, selectæ per G. H. PERTZ, edidit C. RODENBERG*, I, Berolini MDCCCLXXXIII.
- H. ENZENSBERGER, *Bausteine zur Quellenkunde der Abruzzen im Mittelalter*, in R. PACIOCCO, L. PELLEGRINI (a cura di), *Contributi per una storia dell'Abruzzo adriatico nel Medioevo*, Chieti 1992, pp. 133-190.
- C. EUBEL, *Herarchia catholica Medii Aevi [...]* editio altera, Monasterii MDCCCXXIII.
- N. F. FARAGLIA, *Codice diplomatico sulmonese*, Lanciano 1888.
- N. F. FARAGLIA, *Saggio di corografia abruzzese medievale*, in «Archivio storico per le province napoletane», XVI (1891), pp. 140-156, 428-452, 645-660, 717-742.

- L. FELLER, *Sur les sources de l'histoire des Abruzzes entre XI^e et XII^e siècle*, in R. PACIOCCO, L. PELLEGRINI (a cura di), *Contributi per una storia dell'Abruzzo adriatico nel Medioevo*, Chieti 1992, pp. 47-69.
- E. FUSELLI *I documenti dei vescovi di Penne riguardanti il monastero di S. Bartolomeo di Carpineto*, in «Buletтино della Deputazione Abruzzese di Storia Patria», 86 (1996), pp. 236-245.
- Historia diplomatica Friderici Secundi [...]*, edidit J.-L.-A. HUILLARD-BRÉHOLLES, Parisiis MDCCCIV.
- H. HOFFMANN, *Das Chronicon Vulturense und die Chronik von Montecassino*, in «Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters», 22 (1966), pp. 119-196.
- Il Chronicon di S. Bartolomeo di Carpineto*, a cura di E. FUSELLI, L'Aquila 1996.
- Il Chronicon Farfense di Gregorio di Catino; precedono la Constructio Farfensis e gli scritti di Ugo di Farfa*, a cura di U. BALZANI, 2 voll., Roma 1903.
- Il Regesto di Farfa compilato da Gregorio di Catino*, a cura di I. GIORGI e U. BALZANI, 5 voll., Roma 1879-1914.
- P. F. KEHR, *Papsturkunden in den Abruzzern und am Monte Gargano*, in «Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-Historische Klasse», III (1898), pp. 290-334.
- P. F. KEHR, *Italia Pontificia. IV. Umbria, Picenum, Marsia*, Berolini 1909.
- W. KURZE, *Zur Kopiertätigkeit von Gregors von Catino*, Tübingen 1973.
- L'Abruzzo nei manoscritti della Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di G. MORELLI, L'Aquila 1999.
- Le Liber censuum de l'église romaine*, publié par P. FABRE et L. DUCHESNE, Paris 1899-1910.
- Le Liber censuum remanié sous Grégoire IX et Innocent IV, avec ses suppléments jusqu'au XV^e siècle d'après le manuscrit Riccardianus 228*, publié par P. FABRE et L. DUCHESNE, Paris 1905.
- Les registres de Grégoire IX [...]*, publiés par L. AUVRAY, Paris 1896-1955.
- LEONE MARSICANO, *Chronica monasterii Casinensis (III, 26-33)*, a cura di F. ACETO e V. LUCHERINI, Milano 2001.
- G. MEAULO, *Il "Chronicon Casauriense" nel suo contenuto storico*, in «Buletтино della Deputazione Abruzzese di Storia Patria», LXIII (1973), pp. 285-286.
- A. MORIZIO, *Eremitismo e monachesimo in Italia tra XIII e XIV secolo: i «Celestini» di fra Pietro del Morrone. Storia e documenti (metà sec. XIII-1320)*, tesi di Dottorato di ricerca in Storia del Cristianesimo e delle Chiese, Università degli Studi di Padova, 2008 (I tutor: Luigi Pellegrini, II tutor: Maria Grazia Del Fuoco).
- G. PANSA, *Il Chronicon Casauriense. Studio storico-critico*, Lanciano 1893.
- V. PFAFF, *Der Liber censuum von 1192*, in «Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte», XLIV (1957), pp. 78-96, 106-120, 220-240, 325-351.
- [I. PORCINARI, F. SABBATINI D'ANFORA], *Ragioni per monsignor don Francesco Dentice e monsignor don Lodovico Sabbatini d'Anfora, vescovo dell'Aquila, contro i signori don Angelo Antonio Barone e don Giovanni Oliva Vetusti*, s.l., s.n., s.d. [6 maggio 1756].
- A. PRATESI, *Il «Chronicon Vulturense» del monaco Giovanni*, in *Una grande abbazia altomedievale nel Molise, San Vincenzo al Volturno*, Atti del I convegno di studi sul Medioevo meridionale (Venafro-San Vincenzo al Volturno, 19-22 maggio 1982), Montecassino 1985, pp. 221-231.

- Rationes decimarum Italiae. Aprutium-Molisium. Le decime dei secoli XIII-XIV*, a cura di P. SELLA, Città del Vaticano 1936 (Studi e testi, 69).
- Regesta Imperii. V. Die Regesten des Kaiserreichs unter Philipp, Otto IV, Friedrich II, Henrich (VII), Conrad IV, Heinrich Raspe, Wilhelm und Richard. 1198-1272 [...]*, edidit J. F. BÖHMER, Innsbruck 1881-1882.
- Regesta Pontificum Romanorum inde ab anno post Christum natum MCXCVIII ad annum MCCCIV*, edidit A. POTTHAST, Berolini MDCCCLXXXIII.
- L. SABBATINI D'ANFORA, *Ragioni alle quali si appoggiano i dritti della Santa Sede nel conferire la badia di Santa Maria di Bominaco dentro la diocesi dell'Aquila, e i dritti ancora che ha la chiesa vescovile dell'Aquila sopra la ecclesiastica giurisdizione della medesima badia, proposte da monsignor don Lodovico Sabbatini d'Anfora della Congregazione de' Pii Operarii, vescovo della stessa città dell'Aquila*, in Napoli, per Francesco Castaldo, MDCLVI.
- F. UGHELLI, *Italia sacra sive de episcopis Italiae [...]*, editio secunda aucta et emendata cura et studio NICOLAI COLETI, I, Venetiis, apud Sebastianum Coleti, MDCCXVII.
- H. ZIELINSKI, *Gregor von Catino und das Regestum Farfense*, in «Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken», 55-56 (1976), pp. 361-404.

STUDI SULL'ABRUZZO

- G. ALBERTINI, *Gerardo Rasetti*, in «Abruzzo», III (1965), pp. 312-321.
- S. ANTONELLI, *Il territorio di Aprutium. Aspetti e forme delle dinamiche insediative tra VI e XI secolo*, Roma 2008.
- R. AURINI, *Dizionario biografico della gente d'Abruzzo*, Teramo 1952-73.
- M. R. BERARDI, *I monti d'oro. Identità urbana e conflitti territoriali nella storia dell'Aquila medievale*, Napoli 2005.
- V. BINDI, *Fonti della storia abruzzese. Supplemento alla Biblioteca storico-topografica degli Abruzzi di C. Minieri-Riccio ed A. Parascandolo*, Napoli 1884.
- S. BOESCH GAJANO- M. R. BERARDI (a cura di), *Civiltà medioevale negli Abruzzi*, 2 voll. L'Aquila 1990.
- G. BRANCACCIO, *Geografia, cartografia e storia del Mezzogiorno*, Napoli 1991.
- W. CAPEZZALI, *Cent'anni di Bollettino - Bullettino (1889-1989)*, in «Bullettino della Depurazione Abruzzese di Storia Patria», numero speciale del centenario, 1993, pp. 5-53.
- S. CASTENETTO, F. GALADINI (a cura di), *13 gennaio 1915. Il terremoto nella Marsica*, Roma 1999.
- G. CELIDONIO, *La diocesi di Valva e Sulmona*, 4 voll., Casalbordino 1909-1912.
- G. CICERONE, *Tussio nei 99 castelli fondatori dell'Aquila degli Abruzzi*, Roma 1939.
- A. CLEMENTI, *Pievi e parrocchie degli Abruzzi nel Medioevo*, in *Pievi e parrocchie in Italia nel basso Medioevo. Atti del VI convegno di Storia della Chiesa*, Roma 1984, II, pp. 1065-1094.
- A. CLEMENTI, *Le terre del confine settentrionale*, in G. GALASSO, R. ROMEO (a cura di), *Storia del Mezzogiorno. II. 1. Il Medioevo*, Napoli 1988, pp. 15-81.
- A. CLEMENTI, *L'incastellamento negli Abruzzi*, in M. COSTANTINI, C. FELICE (a cura di), *Abruzzo e Molise. Ambienti e civiltà nella storia del territorio*, Brescia 1993, pp. 121-150.

- A. CLEMENTI, *Federico II e l'Abruzzo*, in «Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria», LXXXVI (1996), pp. 69-95.
- A. CLEMENTI, *Storia dell'Aquila dalle origini alla prima guerra mondiale*, Roma-Bari 1998.
- A. CLEMENTI, *Momenti di storia abbaziale negli Abruzzi*, in «Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria», XC (2000), pp. 5-66.
- A. CLEMENTI, *Un'abbazia quasi sconosciuta sotto le pietre di una parrocchiale: San Silvestro di Pietrabattuta*, in «Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria», XC (2000), pp. 111-123.
- R. COLAPIETRA, *Abruzzo. Un profilo storico*, Lanciano 1977.
- R. COLAPIETRA, *Le idee di Giovanni Pansa sulla storia*, in «Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria», LXIX (1979), pp. 67-109.
- R. COLAPIETRA, *L'Aquila e Foggia. Transumanza e religiosità nella società pastorale*, Foggia 1981.
- R. COLAPIETRA, *Abruzzo Citeriore – Abruzzo Ulteriore – Molise*, in G. GALASSO, R. ROMEO (a cura di), *Storia del Mezzogiorno. VI. Le Province del Mezzogiorno*, Napoli 1986.
- Convegno storico abruzzese-molisano (Roma, 25-29 marzo 1931), Atti e memorie*, Casalbordino 1933.
- M. COSTANTINI, C. FELICE (a cura di), *Abruzzo e Molise. Ambienti e civiltà nella storia del territorio*, Brescia 1993.
- M. COSTANTINI, C. FELICE (a cura di), *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. L'Abruzzo*, Torino 2000.
- P. COSTANTINI, *Ricordo di Vincenzo Balzano*, in «Rivista abruzzese di scienze, lettere ed arti», V (1952), pp. 67-79.
- K. R. CRAVEN, *Excursions in the Abruzzi and Northern Provinces of Naples*, 2 voll., London 1837.
- R. RICCI, *Croce e l'identità dell'Abruzzo*, in G. CACCIATORE, G. CORONEO, R. VITI CAVALIERE (a cura di), *Croce filosofo*, Atti del convegno internazionale di studi in occasione del 50° anniversario della morte (Napoli-Messina 26-30 novembre 2002), Soveria Mannelli 2005, II, pp. 511-532.
- U. DANTE, *Abruzzo*, in G. GALASSO, R. ROMEO (a cura di), *Storia del Mezzogiorno. XV. I. Regioni e province nell'Unità d'Italia*, Napoli 1990, pp. 15-96.
- C. DE MATTEIS, *Élite e circuiti culturali*, in M. COSTANTINI, C. FELICE (a cura di), *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. L'Abruzzo*, Torino 2000, pp. 631-653.
- I. DI IORIO, *Nota storica sul viaggio in generale e sui viaggiatori inglesi in Abruzzo in particolare*, in E. LEAR, *Viaggio attraverso l'Abruzzo pittoresco (Illustrated Excursions in Italy)*, London MDCCCXLVI), Sulmona 1988, pp. XI-XIX.
- A. DI NOLA, *Il Passo di San Giacomo*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée modernes et contemporaines», CIII (1991), pp. 217-272.
- D. DI SANT'EUSANIO, *L'Abruzzo aquilano santo, o sia vite de' santi, beati ed altri servi insigni di Dio o nati o morti o presentemente riposanti col corpo nella provincia dell'Aquila nel Regno di Napoli [...]*, Aquila 1849.
- L. DONVITO, B. PELLEGRINO, *L'organizzazione ecclesiastica degli Abruzzi e Molise e della Basilicata nell'età post-tridentina*, Firenze 1973.

- G. EQUIZI, *Storia dell'Aquila e della sua diocesi*, Torino 1927
- N. F. FARAGLIA, *I miei studi sulle cose abruzzesi*, Lanciano 1983.
- F. FARINELLI, *I caratteri originali del paesaggio abruzzese*, in M. COSTANTINI, C. FELICE (a cura di), *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. L'Abruzzo*, Torino 2000, pp. 121-153.
- L. FELLER, *La fondation de San Clemente a Casauria et sa représentaton iconographique*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge, Temps modernes», XCIV (1982), pp. 711-728.
- L. FELLER, *Le développement des institutions féodales dans les Abruzzes adriatiques et l'épiscopat de Raynulf de Chieti (1087-1105)*, in E. CUOZZO, J.-M. MARTIN (a cura di), *Cavalieri alla conquista del Sud. Studi sull'Italia normanna in memoria di Léon-Robert Ménager*, Roma-Bari 1998, pp. 194-215.
- L. FELLER, *Les Abruzzes médiévales. Territoire, économie et société en Italie centrale du IX^e au XII^e siècle*, Roma 1998.
- B. FIGLIUOLO, *Morfologia dell'insediamento nell'Italia meridionale in età normanna*, in «Studi Storici», I (1991), pp. 26-28.
- V. FLORIDI, *La formazione della regione abruzzese e il suo assetto territoriale tra il tardo periodo imperiale e il XII secolo*, in U. RUSSO, E. TIBONI (a cura di), *L'Abruzzo nel Medioevo*, Chieti 2003, pp. 13-24.
- L. FRANCIOSA, *La transumanza nell'Appennino centro-meridionale*, Napoli 1951.
- F. F. GALLO, *Terre d'Abruzzi. Identità molteplici e produzione agiografica*, in T. CALIÒ, M. DURANTI, R. MICHETTI (a cura di), *Italia sacra. Le raccolte di vite dei santi e l'inventario delle regioni (secc. XV-XVIII)*, Roma 2014 (Studi e ricerche, 31), pp. 315-338.
- R. GARDNER, *The Via Claudia Nova*, in «The Journal of Roman Studies», III (1913), pp. 204-232.
- P. GASPARINETTI, *La «via degli Abruzzi» e l'attività commerciale di Aquila e Sulmona nei secoli XIII-XV*, in «Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria», LIV-LVI (1964-1966), pp. 5-103.
- L. GATTO, *Ugo Maumouzet, conte di Manopello, normanno d'Abruzzo*, in *Studi sul Medioevo cristiano offerti a Raffaello Morghen per il 90° anniversario dell'Istituto Storico Italiano*, Roma 1974 (Studi Storici, 83-87), I, pp. 355-373.
- A. GHISETTI GIAVARINA, *Antonio De Nino e i monumenti abruzzesi*, in M. CIVITA, C. VARAGNOLI (a cura di), *Identità e stile. Monumenti, città, restauri tra Ottocento e Novecento*, Roma 2000, pp. 149-156.
- E. GIAMMARCO, *Storia della cultura e della letteratura abruzzese*, Roma 1969.
- F. GREGOROVIVUS, *Viaggio in Abruzzo (1871)*, Avezzano 1982 (estratto da *Passeggiate per l'Italia*, Roma 1907).
- F. HERMANIN, *Pietro Piccirilli*, in «Bollettino d'Arte», II s., I (1921), 6, pp. 291-292
- M.-J. HOYET (a cura di), *Viaggiatori francesi in Abruzzo. Ottocento e Novecento*, con testi introduttivi di G. A. BERTOZZI e G. DOTOLI, Chieti 1989.
- I danni all'arte nei paesi battuti dal terremoto del 13 gennaio 1915*, in «Bollettino d'Arte», IX (1915), pp. 61-112.
- O. LEHMANN-BROCKHAUS, *Gli stranieri negli Abruzzi e nel Molise durante il Sette-Ottocento*, in *Atti del 3° convegno Viaggiatori europei negli Abruzzi e Molise*

- nel XVIII e XIX sec. (Teramo-Giulianova, 19-20 settembre 1974), Teramo 1975, pp. 15-48.
- A. LEPRE, *Sulle radici storiche delle regioni del Mezzogiorno*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli», XXVII, n. s. XV (1984-1985), pp. 123-134.
- E. MATTIOCCO, G. PAPPONETTI, *Memoria e scrittura. Antonio De Nino (1833-1907). Mostra documentaria nell'80° della morte*, Sulmona 1987.
- E. MIGLIARIO, *Uomini, terre e strade. Aspetti dell'Italia centroappenninica fra antichità e alto medioevo*, Bari 1995.
- C. MINIERI RICCIO, *Biblioteca storico-topografica degli Abruzzi*, Napoli 1862.
- E. NARCISO (a cura di), *Religiosità e territorio nell'Appennino dei tratturi*, Atti del VI convegno di studi promosso dall'Istituto Storico Giuseppe Maria Galanti, Santa Croce del Sannio 1997.
- P. ORSINI, *Inventario dell'archivio capitolare di San Panfilo a Sulmona*, Sulmona 2003.
- P. ORSINI, *Archivio capitolare della Cattedrale di San Pelino a Corfinio. Inventario*, Sulmona 2005.
- P. ORSINI, *Archivio storico della Curia diocesana di Sulmona*, Sulmona 2005.
- G. PANSA, *Terzo Supplemento alla Biblioteca storico-topografica degli Abruzzi di Camillo Minieri Riccio composto sulla propria collezione*, Lanciano 1891.
- G. PANSA, *L'epopea carolingia in Abruzzo*, in «Rassegna abruzzese di storia ed arte», III (1899), pp. 130-158.
- G. PANSA, *Una tradizione abruzzese intorno a Orlando paladino a Bovo d'Antona*, in «Rassegna abruzzese di storia ed arte», III (1899), pp. 263-265.
- G. PANSA, *Miti, leggende e superstizioni dell'Abruzzo: studi comparati*, Sulmona 1924.
- G. PANSA, *Bibliografia Storica degli Abruzzi. Supplemento dei Supplementi*, a cura di A. CHIAPPINI O.F.M., Napoli 1964.
- A. PARASCANDOLO, *Supplimento alla Biblioteca Storico-Topografica degli Abruzzi di Camillo Minieri Riccio composto sulla propria collezione*, Napoli 1876.
- E. PARATORE, *Tendenze ed orientamenti delle ricerche sull'Abruzzo*, in «Abruzzo», V (1967), pp. 13-29.
- E. PARATORE, *La figura e l'opera di Giovanni Pansa*, in «Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria», LXIX (1979), pp. 15-20.
- F. M. PARENTI, *Origine e sviluppo della vocazione archeologica di Giovanni Pansa*, in «Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria», LXIX (1979), pp. 119-123.
- E. PELLEGRINI, *Un viaggio in Abruzzo di Adolfo e Lionello Venturi*, in «Predella», 30 (2011), p. 1-7.
- L. PELLEGRINI, *Abruzzo medioevale. Un itinerario storico attraverso la documentazione*, Altavilla Silentina 1988.
- N. PETRONE, *Gli insediamenti francescani in Abruzzo nei secoli XIII e XV*, in U. RUSSO, E. TIBONI (a cura di), *L'Abruzzo nel Medioevo*, Chieti 2003, pp. 211-248.
- G. PICASSO, *Monachesimo benedettino in Abruzzo nell'alto Medioevo*, in «Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria», LXXI (1981), pp. 5-24.
- G. PICCIRILLI, *Saggio di una bibliografia degli scritti di Giovanni Pansa*, in *Convegno storico abruzzese-molisano, Atti e memorie*, Casalbordino 1933, II, pp. 485-494.

- G. PICCIRILLI, *Gerardo Rasetti e l'Abruzzo benedettino*, in «Rivista abruzzese di scienze, lettere ed arti», VI (1953), pp. 57-62.
- P. PIERUCCI, *Le Doganelle d'Abruzzo: struttura ed evoluzione di un sistema pastorale periferico*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge», C (1988), pp. 893-908.
- U. PIETRANTONIO, *Il monachesimo benedettino nell'Abruzzo e nel Molise*, Chieti, 1988.
- U. PIETRANTONIO, *Il monachesimo benedettino*, in U. RUSSO, E. TIBONI (a cura di), *L'Abruzzo nel Medioevo*, Chieti 2003, pp. 185-210.
- R. RICCI, A. ANSELMINI (a cura), *Il confine nel tempo*, Atti del convegno (Ancarano, 22-24 maggio 2000), L'Aquila 2005.
- C. RIVERA, *Le conquiste dei primi Normanni in Teate, Penne, Apruzzo e Valva*, in «Bullettino della Regia Deputazione Abruzzese di Storia Patria», XVI (1925), pp. 7-94.
- C. RIVERA, *L'annessione delle terre d'Abruzzo al Regno di Sicilia*, in «Archivio Storico italiano», LXXXIV (1926), pp. 199-309.
- G. RIVERA, *Valva e i suoi conti*, in «Bollettino della Regia Deputazione Abruzzese di Storia Patria», XVII (1926), pp. 91-93.
- C. RIVERA, *Per la storia dei precursori di San Benedetto nella provincia Valeria*, in «Bullettino dell'Istituto Storico e Archivio Muratoriano», II (1932), pp. 25-49.
- C. RIVERA, *Scritti sul Medioevo abruzzese*, a cura di B. PIO, 2 voll., L'Aquila, 2008.
- C. RIVERA, *L'annessione delle terre d'Abruzzo al Regno di Sicilia*, in «Archivio Storico Italiano», VI (1926), pp. 199-309.
- D. RIVIÈRE, *Un aperçu des recherches géographiques françaises sur le Mezzogiorno*, in «Sud. Bulletin du CERIM (École française de Rome)», I (1991), pp. 11-22.
- U. RUSSO, E. TIBONI (a cura di), *L'Abruzzo nel Medioevo*, Chieti 2003.
- L. SALADINO, *I monasteri benedettini nell'Abruzzo interno. Insediamenti, infrastrutture e territorio tra VIII e XI secolo*, Roma 2000.
- M. SANFILIPPO, *L'emigrazione abruzzese*, in M. ZAGANELLA (a cura di), *L'Aquila e l'Abruzzo nella storia d'Italia: economia, società, dinamiche politiche*, Roma 2013, pp. 15-54.
- G. SARTORELLI, *Trasmondo*, in «Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria», LXIV (1974), pp. 209-225.
- A. SENNIS, *Potere centrale e forze locali in un territorio di frontiera: la Marsica tra i secoli VIII e XII*, in «Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano», 99 (1994), pp. 1-78.
- A. SENNIS, *Strategie politiche, affermazioni dinastiche, centri di potere nella Marsica medievale*, in G. LUONGO (a cura di), *La Terra dei Marsi. Cristianesimo, cultura, istituzioni*, Atti del convegno (Avezzano, 24-26 settembre 1998), Roma 2002, pp. 55-118.
- A. SIGNORINI, *La diocesi di Aquila descritta ed illustrata*, Aquila 1868.
- A. SPINA, *Le Basiliche Cattedrali di San Panfilo e di San Pelino. Storia della diocesi di Sulmona-Valva. Vita di San Panfilo e di San Pelino. Cronotassi dei vescovi*, Teramo 2012.
- E. STAHLER, *Die Hauptstrassen des Königreichs Sizilien im 13. Jahrhundert*, in *Studi di storia napoletana in onore di Michelangelo Schipa*, Napoli 1926, pp. 97-112.

- Studi per il bicentenario della morte di Anton Ludovico Antinori*, Atti del convegno di studi antinoriani pubblicati dalla Deputazione Abruzzese di Storia Patria, L'Aquila 1979.
- F. TERRA ABRAMI, *Cronistoria dei Conti dei Marsi poi detti di Celano*, in «Bollettino della Società di Storia Patria Anton Ludovico Antinori negli Abruzzi», XV (1903) pp. 237-252; XVI (1904), pp. 55-76, 138-174. *Studi per il bicentenario della morte di Anton Ludovico Antinori*, Atti del convegno di studi antinoriani pubblicati dalla Deputazione Abruzzese di Storia Patria, L'Aquila 1979.
- P. TOUBERT, *Les structures du Latium médiéval. Le Latium méridional et la Sabine du IX^e siècle à la fin du XII^e siècle*, Roma 1973.
- U. VIGNUZZI, *Abruzzi vs Abruzzo: la formazione di una regione nella storia sociopolitica, culturale e linguistica*, in S. BOESCH GAJANO, M. R. BERARDI (a cura di), *Civiltà medioevale negli Abruzzi*, L'Aquila 1990, pp. 417-428.
- C. WICKHAM, *Studi sulla società degli Appennini nell'alto Medioevo. Contadini, signori e insediamento nel territorio di Valva (Sulmona)*, Bologna 1982.
- C. WICKHAM, *Castelli e incastellamento nell'Italia centrale: la problematica storica*, in R. FRANCOVICH (a cura di), *Archeologia e storia del medioevo italiano*, Roma 1987, pp. 137-148.
- S. ZENODOCCHIO, *Antica viabilità in Abruzzo*, L'Aquila 2008.
- I. ZICÀRI, *Antinori, Anton Ludovico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, III, 1961, pp. 458-460.

STUDI SULL'ARTE MEDIEVALE ABRUZZESE

- F. ACETO, *San Clemente al Vomano. L'architettura e la decorazione scultorea*, in L. FRANCHI DELL'ORTO (a cura di), *La Valle del medio e basso Vomano*, Roma 1986 (Documenti dell'Abruzzo Teramano, II, 1), pp. 273-298.
- F. ACETO, *'Magistri' e cantieri nel Regnum Siciliae: l'Abruzzo e la cerchia federiciana*, in «Bollettino d'Arte», 59 (1990), pp. 15-96.
- F. ACETO, *La cattedrale di San Pelino a Corfinio*, in *Medioevo: l'Europa delle cattedrali*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 19-23 settembre 2006), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano 2007, pp. 245-253.
- F. ACETO, *Novità sull'«Incontro dei tre vivi e dei tre morti» nella Cattedrale di Atri*, in «Prospettiva», 91/92 (1998), pp. 10-20.
- G. ALBERTINI, *Amboni e portali nel Romanico abruzzese*, Pescara 1995.
- M. ANDALORO, *Studi sull'arte medievale in Abruzzo. Dispense dei corsi di storia dell'arte medievale e moderna aa. aa. 1987/88 e 1988/89*, a cura di J. CARLETTINI, Chieti 1990.
- M. ANDALORO, *Abruzzo*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, I, Roma 1991, pp. 60-73.
- M. ANGHEBEN, *Le Jugement dernier de Fossa: une vision eschatologique intégrant la représentation du jugement immédiat*, in «Hortus artium medievalium», 21 (2015), pp. 406-420.
- S. ANTONELLI, *Decorazione architettonica e arredi dai contesti monastici abruzzesi*, in M. C. SOMMA (a cura di), *Cantieri e maestranze nell'Italia medievale*, Atti del convegno di studio (Chieti, 16-18 maggio 2008), Spoleto 2010, pp. 187-234.

- L. ARBACE (a cura di), *Antiche Madonne d'Abruzzo. Dipinti e sculture lignee medievali dal Castello dell'Aquila*, catalogo della mostra (Trento, 4 dicembre 2010-1 maggio 2011), Torino 2010.
- A. AVENA, *Monumenti dell'Italia meridionale. Relazione dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle provincie meridionali*, Roma 1902.
- L. AVENTIN, *Des images au service de la parole. Le programme iconographique des ambons de Rosciolo, Moscufo et Cugnoli (Abruzzes, 1157-1166)*, in «Cahiers de civilisation médiévale», XLVI (2003), pp. 301-326.
- G. ALBERTINI, *Il Romanico abruzzese. S. Angelo, S. Maria delle Grazie, S. Maria del Lago*, in «Abruzzo», II (1964), pp. 387-402.
- V. BALZANO, *L'arte abruzzese*, Bergamo 1910.
- V. BALZANO, *Le solite due parole*, in «Rassegna d'arte degli Abruzzi e del Molise», I (1912), pp. 1-2.
- V. BALZANO, *Per i nostri principali monumenti*, in «Rassegna d'arte degli Abruzzi e del Molise», I (1912), pp. 99-100.
- V. BALZANO, *Elenchi degli edifici monumentali di Aquila, Chieti e Teramo, XLVI Provincia di Aquila*, Roma 1927.
- L. BARTOLINI SALIMBENI, *Architettura francescana in Abruzzo dal XIII al XVIII secolo*, Pescara 1993.
- L. BARTOLINI SALIMBENI, *L'architettura religiosa nel Medioevo abruzzese: lineamenti storico-tipologici*, in U. RUSSO, E. TIBONI (a cura di), *L'Abruzzo nel Medioevo*, Chieti 2003, pp. 327-360.
- G. M. BELLINI, *L'arte in Abruzzo. Brevi notizie di vari monumenti abruzzesi dichiarati nazionali*, Lanciano 1889.
- D. BENATI, A. TOMEI (a cura di), *L'Abruzzo in età angioina: arte di frontiera tra Medioevo e Rinascimento*, Atti del convegno internazionale di studi (Chieti, 1-2 aprile 2004), Cinisello Balsamo 2005.
- É. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale, de la fin de l'Empire Romain à la Conquête de Charles d'Anjou (Thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris)*, Paris 1903.
- V. BINDI, *La coltura artistica delle Provincie Meridionali d'Italia dal IV al XVIII secolo*, Napoli 1878.
- V. BINDI, *Artisti abruzzesi. Pittori scultori architetti maestri di musica fonditori cesellatori figli dagli antichi a' moderni. Notizie e documenti*, Napoli 1883.
- V. BINDI, *Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi. Opera corredata da note e documenti inediti illustrata da venticinque tavole in fototipia ed incisione de' monumenti e delle opere d'arte e da disegni originali di Gonsalvo Carelli, Filippo Palizzi, Valerico Laccetti, Francesco Paolo Michetti, Raffello Pagliaccetti, T. Patini, Gennaro della Monica, Costantino Barbella, Pietro Piccirilli, P. Celomme, L. de Laurentis*, Napoli 1889.
- R. BIOLCHI, *La basilica di S. Giusta di Bazzano*, in «Bollettino d'Arte», X (1930), pp. 97-119.
- F. BOLOGNA, *Santa Maria ad Ronzanum*, in L. FRANCHI DELL'ORTO (a cura di), *La Valle Siciliana o del Mavone*, Roma 1983 (Documenti dell'Abruzzo Teramano, I, 1), pp. 147-234.

- F. BOLOGNA, *S. Clemente al Vomano. Affresco frammentario e Madonna regina*, in L. FRANCHI DELL'ORTO (a cura di), *La Valle del medio e basso Vomano*, Roma 1986 (Documenti dell'Abruzzo Teramano, II, 1), pp. 346-347.
- M. BONICATTI, *Metodi e limiti per una storia dell'arte regionale*, in «Abruzzo», VI (1968), pp. 327-332.
- E. BRADFORD SMITH, *San Clemente a Casauria: The Story in the Chronicon and the Story in the Stones*, in A. C. QUINTAVALLE (a cura di), *Medioevo: immagine e racconto*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 27-30 settembre 2000), Milano 2003, pp. 287-299.
- S. BRUSAPORCI, *Le murature nell'architettura del versante meridionale del Gran Sasso (secc. XI-XIV)*, Roma 2007.
- S. BRUSAPORCI, *Architetture cistercensi nell'Abruzzo aquilano. Misure, geometrie, proporzioni*, in «Disegnare idee immagini. Rivista semestrale del Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura, "Sapienza" Università di Roma», XXII (2011), 43, pp. 36-45.
- I. CARLETTINI, *La decorazione pittorica medievale di S. Liberatore alla Maiella*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», XXIV (2001), pp. 47-82.
- E. CARLI, *Arte in Abruzzo*, Milano 1998.
- Catalogo generale della mostra d'arte antica abruzzese in Chieti* (Chieti 10 giugno – 30 ottobre 1905), Chieti 1905.
- G. CURZI, *Arredi lignei medievali. L'Abruzzo e l'Italia centro-meridionale, secoli XI-XIII*, Cinisello Balsamo 2007 (Biblioteca d'arte, 13).
- U. CHIERICI, *Saggio di bibliografia per la storia delle arti figurative in Abruzzo*, Roma 1947.
- A. COLASANTI, *L'arte d'Abruzzo e l'esposizione di Chieti*, in «Nuova Antologia», XL (1905), pp. 511-519.
- G. COSTA, *Il convento di Sant'Angelo di Ocre e le sue adiacenze*, Aquila 1912.
- A. D'ANTONIO, *Abbazie benedettine in Abruzzo*, Pescara 2003.
- G. DE ANGELIS, *Ufficio tecnico per la conservazione dei monumenti di Roma e provincia e delle provincie di L'Aquila e Chieti. Relazione dei lavori eseguiti nel quadriennio 1899-1902*, Roma 1903.
- M. DELLA VALLE, *La pittura dell'Abruzzo medievale tra Occidente e Bisanzio*, Milano 2003.
- A. DI NUCCI, *L'arte di costruire in Abruzzo. Tecniche murarie nel territorio della diocesi di Valva e Sulmona*, Roma 2009.
- A. DI NUCCI, *Architettura in pietra nella diocesi di Sulmona*, in C. VARAGNOLI (a cura di), *Muri parlanti. Prospettive per l'analisi e la conservazione dell'edilizia storica*, Atti del Convegno (Pescara, 26-27 settembre 2008), Firenze 2009, pp. 85-90.
- P. FAVOLE, *Abruzzo e Molise*, Milano 1990 (Italia romanica, 11).
- D. FIORANI, *Intonaci e finiture basso-medievali in Abruzzo e in centro Italia: temi e problemi*, in C. VARAGNOLI (a cura di), *Muri parlanti. Prospettive per l'analisi e la conservazione dell'edilizia storica*. Atti del Convegno (Pescara, 26-27 settembre 2008), Firenze 2009, pp. 143-154.
- G. FOSSI, *L'abbazia di San Clemente a Casauria: il monumento dal IX al XII secolo; Leonate e la decorazione plastica dei portali*, in «Quaderni dell'Istituto di Archeologia e Storia Antica. Università di Chieti», II (1981), pp. 161-186.

- D. V. FUCINESE, *La Cattedrale di Valva alla luce dei recenti restauri*, in «Napoli Nobilissima», VII (1968), pp. 183-194; VIII (1969), pp. 77-89.
- D. V. FUCINESE, *Arte e Archeologia in Abruzzo. Bibliografia*, Roma 1978.
- D. V. FUCINESE, *S. Liberatore alla Majella e il problema delle ricostruzioni desideriana*, in *Atti del XIX congresso di storia dell'architettura (L'Aquila, 15-21 settembre 1975)*, L'Aquila 1980, I, pp. 89-98.
- D. V. FUCINESE, *Storiografia e restauro architettonico in Abruzzo*, Roma 1991 (Storia, Architettura, Saggi, 10).
- F. GANDOLFO, *L'uso dei modelli in una bottega di stuccatori abruzzesi alla metà del XII secolo*, in A. C. QUINTAVALLE (a cura di), *Medioevo: i modelli*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 27 settembre – 1 ottobre 1999), Milano 2002, pp. 319.
- F. GANDOLFO, *Scultura medievale in Abruzzo*, Pescara 2004.
- F. GANDOLFO, *Il senso del decoro. La scultura in pietra nell'Abruzzo angioino e aragonese (1274-1406)*, Roma 2014.
- I. C. GAVINI, *Santa Maria Assunta in Assergi*, in «L'Arte», IV (1901), pp. 316-329, 391-405.
- I. C. GAVINI, *Salviamo ciò che rimane!*, in «Rassegna d'arte degli Abruzzi e del Molise», I (1912), pp. 66-67.
- I. C. GAVINI, *Per il programma della Rassegna*, in «Rassegna d'arte degli Abruzzi e del Molise», II (1913), pp. 1-5.
- I. C. GAVINI, *I terremoti d'Abruzzo ed i suoi monumenti*, in «Rivista abruzzese di scienze, lettere ed arti», XXX (1915), pp. 235-240.
- I. C. GAVINI, *Studi sull'architettura d'Abruzzo. La scuola di S. Liberatore alla Maiella*, in «Rassegna d'arte degli Abruzzi e del Molise», IV (1915), pp. 1-45.
- I. C. GAVINI, *Note sulla Scultura degli Abruzzi*, in «Rassegna d'arte degli Abruzzi e del Molise», II (1926), pp. 54-59.
- I. C. GAVINI, *Storia dell'architettura in Abruzzo*, 2 voll., Milano-Roma [1927-1928].
- A. GHISETTI GIAVARINA, *San Clemente a Casauria. L'antica abbazia e il territorio di Torre de' Passeri*, Pescara 2001.
- A. GHISETTI GIAVARINA, M. MASELLI CAMPAGNA, *San Liberatore a Majella. L'antico monastero benedettino e il suo territorio*, Pescara 1998.
- A. GHISETTI GIAVARINA, M. MASELLI CAMPAGNA, *Le fondazioni benedettine in Abruzzo e Puglia*, Napoli 2007.
- C. GRADARA PESCI, *L'arte in Abruzzo. Indice descrittivo e bibliografico degli oggetti sparsi per gli Abruzzi*, in «Bollettino del bibliofilo», III (1921), pp. 93-108.
- C. GRADARA PESCI,, *Bibliografia artistica dell'Abruzzo*, Roma 1927.
- G. B. GUARINI, *L'arte medievale d'Abruzzo*, in «Nuova Antologia», XL (1905), pp. 250-265.
- O. LEHMANN-BROCKHAUS, *Die Kanzeln der Abruzzen im 12. Und 13. Jahrhundert*, in «Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte», VI (1942-1944), pp. 257-428.
- O. LEHMANN-BROCKHAUS, *Gli amboni abruzzesi*, in «Abruzzo», VI (1968), pp. 333-350.
- O. LEHMANN-BROCKHAUS, *Abruzzen und Molisen. Kunst und Geschichte*, München 1983.
- A. LEOSINI, *Monumenti storici artistici della città di Aquila e suoi contorni colle notizie de' pittori scultori architetti ed altri artefici che vi fiorirono*, Aquila 1848.

- V. LUCHERINI, *Pittura tardo-duecentesca in Abruzzo. Gli affreschi di Fossa e l'attività della bottega di Gentile da Rocca*, in «Dialoghi di storia dell'arte», 8/9 (1999), pp. 80-90.
- V. LUCHERINI, *Affresco con i santi Silvestro e Andrea. Chiesa di San Nicola. Pescosansonesco*, in L. FRANCHI DELL'ORTO (a cura di), *Dalla valle del Fino alla valle del medio e alto Pescara*, Chieti 2003 (Documenti dell'Abruzzo Teramano, VI, 1), pp. 791-792.
- V. LUCHERINI, *Un raro tema della pittura abruzzese del Duecento: la Madonna regina allattante*, in A. C. QUINTAVALLE (a cura di), *Medioevo: i modelli*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 27 settembre - 1 ottobre 1999), Milano 2002, pp. 682-687.
- V. LUCHERINI, *Modello antico, copia romanica e replica tardo-rinascimentale: il portale della Cattedrale di Corfinio in Abruzzo*, in A. C. QUINTAVALLE (a cura di), *Medioevo: il tempo degli antichi*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 24-28 settembre 2003), Milano 2006, pp. 413-421.
- V. LUCHERINI, *Le due corone*, in B. ULIANICH (a cura di), *La Croce. Iconografia e interpretazione (secoli I-inizio XVI)*, Atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 6-11 dicembre 1999), Napoli 2007, pp. 149-159.
- V. LUCHERINI, *L'arte del Medioevo abruzzese tra Ottocento e Novecento: una scoperta straniera, una riscoperta locale*, in C. PASQUALETTI (a cura di), *Tra Napoli e Firenze. Percorsi storico-artistici lungo l'Appennino centrale abruzzese (secc. XIII-XV)*, L'Aquila 2014, pp. 15-26.
- B. MALANDRA, S. ROSA, *Le finiture delle chiese medievali in Abruzzo e in Italia centrale: la ricognizione sul territorio*, in C. VARAGNOLI (a cura di), *Muri parlanti. Prospettive per l'analisi e la conservazione dell'edilizia storica*, Atti del convegno (Pescara, 26-27 settembre 2008), Firenze 2009, pp. 155-166.
- R. MANCINI, *San Pietro ad Oratorium in quel di Capestrano. Storia di un monumento e cronaca del suo restauro*, L'Aquila 2001.
- R. MANCINI, *Viaggiare negli Abruzzi. Una terra da scoprire attraverso le sue vie storiche. Ambiente, archeologia, arte, monumenti*, L'Aquila 2003.
- C. MARCOTULLI, *Chiese, castelli e strategie baronali. Le trasformazioni del paesaggio medievale abruzzese tra feudalità signorile e città fondata alla luce della ricerca archeologica: un caso di studio*, in «Ricerche storiche», XLI (2011), pp. 181-208.
- G. MATTHIAE, *Le facciate a coronamento rettilineo in Abruzzo*, in «Bullettino della Regia Deputazione di Storia Patria», XXVI (1935), pp. 7-14.
- G. MATTHIAE, *S. Liberatore alla Majella e le origini dell'architettura romanica abruzzese*, in «Abruzzo», I (1963), pp. 115-129.
- G. MATTHIAE, *Gli studi storico-artistici in Abruzzo*, in «Abruzzo», V (1967), pp. 128-131.
- G. MATTHIAE, *Pittura medioevale abruzzese*, Milano 1969.
- E. MATTIOCCO, G. PAPPONETTI, *Memoria e scrittura. Antonio De Nino (1833-1907). Mostra documentaria nell'80° della morte*, Sulmona 1987.
- G. MIARELLI MARIANI, *Monumenti nel tempo. Per una storia del restauro in Abruzzo e nel Molise*, Roma 1979.
- G. B. MICHELETTI, *Sant'Angelo d'Ocre, descritto ed illustrato*, Napoli 1829.
- M. MORETTI, *Architettura medioevale in Abruzzo (dal VI al XVI secolo)*, Roma [1977].

- A. MUÑOZ, *I monumenti della Marsica danneggiati dal terremoto*, in «Nuova Antologia», CCLX (1915), pp. 420-437.
- V. PACE, *Su Santa Maria di Ronzano : problemi e proposte*, in «Commentari», XX (1969), pp. 259-269.
- V. PACE, *Restauri ai monumenti d'Abruzzo*, in «Paragone», XXII (1971), 261, pp. 71-82.
- V. PACE, *Note su alcune scene evangeliche nella pittura del Duecento in Abruzzo*, in «Commentari», XXIII (1972), pp. 152-162.
- V. PACE, *Profilo della pittura medievale abruzzese (L'iconografia dei programmi absidali del XII e del XIII secolo)*, in «Abruzzo», XIV (1976), pp. 61-73.
- V. PACE, in É. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale*, aggiornamento dell'opera di Émile Bertaux sotto la direzione di A. PRANDI, Roma 1978, IV, pp. 503-509.
- V. PACE, *Pittura del Duecento e Trecento in Abruzzo e Molise*, in E. CASTELNUOVO (a cura di), *La Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, Milano 1986, pp. 443-450.
- G. PANSA, *La leggenda macabra in Abruzzo e la scena del Giudizio Parziale in un affresco della Chiesa di S. Maria in Piano*, in «Rassegna abruzzese di storia ed arte», II (1898), pp. 246-265.
- S. PAONE, *L'Aquila, magnifica citade. Pittura gotica e tardo-gotica a L'Aquila e nel suo territorio*, Roma 2009.
- C. PASQUALETTI, *Per la pittura tardogotica ai confini settentrionali del Regno di Napoli: sulle tracce del 'Maestro del Giudizio di Loreto Aprutino' (1 e 2)*, in «Prospettiva», 109 (2004), pp. 2-26, e «Prospettiva», 117-118 (2006), pp. 63-99.
- C. PASQUALETTI (a cura di), *Ritorno in Abruzzo. Le Storie di Sant'Eustachio restituite dal Grand Rapids Art Museum*, L'Aquila 2008.
- C. PASQUALETTI, *I Monumenti storici artistici della città di Aquila e suoi contorni di Angelo Leosini. Verso un'edizione commentata*, in E. BURNS, M. MUSSOLINI (a cura di), *Architettura e identità locali*, Firenze 2013, pp. 571-586.
- C. PASQUALETTI (a cura di), *La via degli Abruzzi e le arti nel Medioevo (secc. XIII-XV)*, L'Aquila 2014.
- A. G. PEZZI, *Tutela e restauro in Abruzzo dall'Unità alla Seconda guerra mondiale (1860-1940)*, Roma 2005.
- D. PICCIRILLI, *Committenza francese in Abruzzo nella prima età angioina*, in *L'Abruzzo e l'età angioina: arte di frontiera tra Medioevo e Rinascimento*, Atti del convegno internazionale di studi (Chieti, 1-2 aprile 2004), Cinisello Balsamo 2005, pp. 49-75.
- P. PICCIRILLI, *L'Abruzzo monumentale*, in «Rassegna abruzzese di storia ed arte», IV (1900), pp. 34-62.
- P. PICCIRILLI, *La mostra d'Arte Antica Abruzzese in Chieti*, in «Rivista abruzzese di scienze, lettere ed arti», XX (1905), pp. 434-438.
- P. PICCIRILLI, *Luoghi romiti: la Badia Morronese e la cella di Celestino v*, in «Emporium», XXXI (1910), pp. 305-314.
- P. PICCIRILLI, *Monumenti abruzzesi e l'arte teutonica a Caramanico*, in «L'Arte», XVIII (1915), pp. 258-271.
- P. PICCIRILLI, *Su e giù per l'Abruzzo, Fontecchio*, in «Pagine d'arte», VII (1919), pp. 69-71.
- G. RASETTI, *Il Giudizio Universale in arte e la pittura medioevale abruzzese*, Pescara 1935.

- G. RASETTI, *Il calendario nell'arte italiana e il calendario abruzzese*, Pescara 1941.
- F. REDI, *Un decennio di archeologia dei castelli nel territorio aquilano. Un primo bilancio e nuove prospettive*, in S. PATITUCCI UGGERI (a cura di), *Archeologia castellana nell'Italia meridionale. Bilanci e aggiornamenti*, Atti del convegno di studi (Roma 27-28 novembre 2008), Palermo 2010, pp. 17-26.
- A. J. RUSCONI, *Attraverso l'Abruzzo. S. Maria ad Cryptas*, in «Emporium», XXIV (1906), pp. 449-463.
- H. W. SCHULZ, *Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, herausgegeben von F. VON QUAST, Dresden 1860.
- M. C. SOMMA, *Cantieri e maestranze dei monasteri benedettini abruzzesi*, in EADEM (a cura di), *Cantieri e maestranze nell'Italia medievale*, Atti del convegno di studio (Chieti, 16-18 maggio 2008), Spoleto 2010, pp. 97-134.
- M. C. SOMMA, *Un monastero benedettino nella diocesi di Valva. S. Benedetto in Perillis (AQ)*, in G. FIRPO (a cura di), *Fides amicorum. Miscellanea in onore di Carla Fayer*, Pescara 2011, pp. 463-480.
- M. SPÄTH, *Bild, Schrift und Sprache. Überlegungen zur Intermedialität in der italienischen Bauplastik des 12. Jahrhunderts am Beispiel der Westfassade von San Clemente a Casauria*, in K. KRAUSE e B. SCHELLEWALD (a cura di), *Bild und Text im Mittelalter*, Köln-Weimer-Wien 2011, pp. 125-151.
- A. R. STAFFA, *L'abbazia di San Silvestro di Pietrabattuta e il toponimo «Valle Cecilia»*, in L. FRANCHI DELL'ORTO (a cura di), *La Valle Siciliana o del Mavone*, Teramo 1983 (Documenti dell'Abruzzo Teramano, I, 1), pp. 123-132.
- B. TOSCANO, *La fortuna della pittura umbra e il silenzio sui primitivi*, in «Paragone», 193 (1966), pp. 3-32.
- A. TOMEI, *Il Duecento e il Trecento*, in *Abruzzo. Terra di meraviglie della natura e della civiltà*, Firenze 2008, pp. 203-227.
- A. TOMEI, *Dagli Svevi agli Angioini: declinazioni locali tra modelli romani e arte d'Oltralpe*, in S. PAONE, A. TOMEI, *La pittura medievale nell'Abruzzo aquilano*, Cinisello Balsamo 2010, pp. 35-69.
- L. SERRA, *S. Giusta in Bazzano*, in «Bullettino della Regia Deputazione Abruzzese di Storia Patria», II (1911), pp. 71-80.
- A. VENTURI, *La mostra d'arte antica abruzzese*, in «L'Arte», VIII (1905), pp. 295-297.
- L. WALDMAN, *The Cloisters-L'Aquila Pulpit: An Unknown Signature*, in «Gesta», XXXIII (1994), pp. 60-64.

STUDI SU BOMINACO

- P. ALOISIO, *I restauri del complesso abbaziale di Bominaco tra il 1930 e il 1960: il lavoro di Antonio De Dominicis*, tesi di Laurea Magistrale in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2011-2012 (relatore prof. Xavier Barral i Altet).
- G. ANZANI, *Lo sviluppo delle superfici voltate dell'oratorio di San Pellegrino a Bominaco*, in S. BERTOCCHI, S. PARRINELLO (a cura di), *Architettura eremitica. Sistemi progettuali e paesaggi culturali*, Atti del Secondo convegno internazionale di studi (Vallombrosa, 24-25 settembre 2011), Firenze 2011, pp. 224-233.

- L. ARBACE (a cura di), *Bominaco. L'oratorio affrescato e la scarsella di San Pellegrino*, Pescara 2012 (Quaderni a cura della Soprintendenza per i Beni storici artisti ed etnoantropologici dell'Abruzzo, 4).
- J. BASCHET, *Lieu sacré, lieu d'images. Le fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263), thèmes, parcours, fonctions*, Paris-Roma 1991 (Images à l'appui, 5).
- É. BERTAUX, *Due tesori di pitture medioevali: S. Maria di Ronzano e S. Pellegrino a Bominaco, con appendice del Calendario Valvense*, in «Rassegna abruzzese di storia ed arte», III (1899), pp. 107-129.
- V. BRANCONI, *Complementi iconografici per il calendario dipinto dell'Oratorio di San Pellegrino a Bominaco*, in «Arte medievale», n.s. III (2004), 2, pp. 75-108.
- E. CARLI, *Affreschi benedettini del XIII secolo in Abruzzo*, in «Le Arti», I (1939), 5, pp. 442-463 (riedito in IDEM, *Arte in Abruzzo*, Milano 1998, pp. 15-47).
- P. DALLA NAVE, R. QUARESIMA, G. SCOCCIA, R. VOLPE, *L'oratorio di S. Pellegrino a Bominaco: problematiche e redazione di un progetto manutentivo*, in G. BISCONTIN, G. DRIUSSI (a cura di), *Ripensare la manutenzione. Ricerche, progettazione, materiali, tecniche per la cura del costruito*, Atti del XV convegno di studi (Bressanone, 29 giugno-2 luglio 1999), Venezia 1999, pp. 555-564.
- M. DANDER, *I tesori di Bominaco*, L'Aquila 1980 (Quaderni storico-artistici dell'Aquilano, 6).
- A. DE DOMINICIS, *Bominaco e la sua abbazia. Guida storico-artistica*, L'Aquila 1970.
- A. DE DOMINICIS, *Bominaco, la sua abbazia e le sue chiese nei lineamenti dell'architettura medievale in Abruzzo*, in P. ALOISIO, *I restauri del complesso abbaziale di Bominaco tra il 1930 e il 1960: il lavoro di Antonio De Dominicis*, tesi di Laurea Magistrale in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2011-2012 (relatore: Xavier Barral i Altet), Appendice I.
- M. DELLA VALLE, *Osservazioni sui cicli pittorici di San Pellegrino a Bominaco e di Santa Maria ad Cryptas di Fossa in Abruzzo*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», LIX (2006), pp. 101-158.
- M. DI CLEMENTE, *L'abbazia benedettina di Santa Maria e San Pellegrino Martire in Bominaco. Lineamenti storici*, Sulmona 2005.
- A. DI FRANCESCO, *Il recinto fortificato di Bominaco*, in *Atti del XIX congresso di storia dell'architettura* (L'Aquila, 15-21 settembre 1975), L'Aquila 1980, I, pp. 151-154.
- F. GANDOLFO, *La cattedra di S. Maria Assunta a Bominaco*, in *Storia della Spiritualità. Atti del XII Convegno nazionale della cultura abruzzese*, in «Abruzzo», XXXI (1993), II, pp. 141-156.
- L. GATTO, «*Bominaco gemendo germinat*». *Lineamenti per una storia dell'abbazia*, in IDEM, *Momenti di storia del medioevo abruzzese (Persone e Problemi)*, L'Aquila, 1986, pp. 224-278.
- S. LO IACONO O.S.B., *Bominaco. Insonne desiderio di Dio*, estratto da «D'Abruzzo», 24, 1993, pp. I-XVI.
- S. LO IACONO O.S.B., *Bominaco. Spiritualità, cultura, fierezza di un'abbazia benedettina*, Bominaco 1995.
- V. LUCHERINI, *Gli affreschi di Bominaco e Fossa, e la pittura del Duecento in Abruzzo*, tesi di Dottorato di ricerca in Discipline storiche dell'arte medioevale, moderna

- e contemporanea, storia e critica delle arti figurative nell'Italia meridionale, x ciclo, discussa presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II il 20 marzo 1999 (tutor: Francesco Aceto).
- V. LUCHERINI, *Una proposta 'romana' per gli affreschi duecenteschi di San Pellegrino a Bominaco (L'Aquila)*, in «Napoli Nobilissima», I (2000), pp. 163-188.
- V. LUCHERINI, *Leafy Blossoms*, in E. PINTO e M. G. MANCINI (a cura di), *Leaves* catalogo della mostra (Ercolano, Villa Ruggiero, febbraio 2002), Napoli 2002, pp. 52-55.
- V. LUCHERINI, *Bominaco e Roma: osservazioni sulle pitture di San Pellegrino alla luce delle nuove scoperte dei Santi Quattro Coronati*, in C. EBANISTA, A. MONCIATTI (a cura di), *Il Molise medievale. Archeologia e arte*, Firenze 2010, pp. 259-270.
- V. PACE, *Precisazioni sugli affreschi dell'Oratorio di San Pellegrino a Bominaco*, in «Commentari», XXI (1970), 4, pp. 291-297.
- S. PANNUZZI, A. R. STAFFA, *Nota preliminare sull'intervento di scavo presso il castello di Bominaco (Caporciano, Aq.)*, in «Archeologia medievale», XXI (1994), pp. 299-306.
- P. PETRAROIA, *Bominaco*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, III, Roma, 1992, pp. 611-614.
- G. PEZZOLI, *Un documento epigrafico in San Pellegrino di Bominaco*, in «Antiqua», IV (1979), pp. 69-70.
- P. PICCIRILLI, *L'Abruzzo Monumentale*, in «Rassegna abruzzese di storia ed arte», III, 1899, pp. 3-30.
- R. QUARESIMA, R. SCOCCIA, R. VOLPE, D. PAOLETTI, *Degradation of the Wall Paints of the Chantry of S. Pellegrino in Bominaco (Italy)*, in E. GALÁN HUERTOS, F. ZEZZA (a cura di), *Protection and Conservation of the Cultural Heritage in the Mediterranean Cities*, Proceedings of the 5th International Symposium (Sevilla, 5-8 April 2000), Lisse 2002, pp. 221-226.
- R. QUARESIMA, R. VOLPE, H. CORPORA, G. TAGLIERI, *L'oratorio di S. Pellegrino a Bominaco (L'Aquila): stato delle conoscenze, problemi aperti e possibili soluzioni*, in G. BISCONTIN, G. DRIUSSI (a cura di), *Sulle pitture murali. Riflessioni, conoscenze, interventi*, Atti del convegno di studi (Bressanone, 12-15 luglio 2005), Venezia 2005, pp. 1113-1123.
- C. RAFFAELLI, *Metodologie di rilievo integrato per lo studio del monastero benedettino di Bominaco*, in S. BERTOCCI, S. PARRINELLO (a cura di), *Architettura eremitica. Sistemi progettuali e paesaggi culturali*, Atti del secondo convegno internazionale di studi (Vallombrosa, 24-25 settembre 2011), Firenze 2011, pp. 218-223.
- S. ROSA, *La chiesa di S. Maria Assunta a Bominaco*, in D. FIORANI (a cura di), *Finiture murarie e architetture nel Medioevo. Una panoramica e tre casi di studio nell'Italia centro-meridionale*, Roma 2008, pp. 65-82.
- S. TERRA-ABRAMI, *Tre badie benedettine nel cuore dell'Abruzzo. San Pietro ad Oratorium - San Benedetto in Perillis - Bominaco*, in «Bollettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria», LXX (1980), pp. 285-318.
- C. TROPEA, *Il tabernacolo e la scultura lignea restaurati*, in L. ARBACE (a cura di), *Bominaco. L'Oratorio affrescato e la scarsella di San Pellegrino*, Pescara 2012, pp. 84-89.

Indice dei nomi

- Abacuc, profeta, 167, 181
Abdias, profeta, 167, 181
Abramo, patriarca, 166
Achelis, Hans, 211
Achilleo, 206, 209
Adamo, 167, 181
Adenolfo, abate di San Liberatore alla Maiella, 111
Adinolfo, canonico di Chieti, 80
Adriano IV, papa, 76, 77, 90, 96, 97, 108
Agata, santa, 204, 206, 208, 213
Agnese, santa, 204, 206, 208
Agnifili, Amico, vescovo dell'Aquila, 90
Agostino, santo, 207, 210
Agrippa, Ferdinando, 113, 155
Agrippa, Vittorio, 99
Albarelli, Francesco, cappellano della Regia Curia di Santa Chiara, 103
Alberico, *princeps*, 217
Alberto, pittore, 226
Alberto, prete, 78, 79
Alessandro, Carlo di, 99
Alessandro, re di Scozia, 182
Alessandro III, papa, 76, 77, 97, 119, 121, 151
Alessandro IV, papa, 76, 233
Alessio, santo, 207, 209, 213
Alferi, Giuseppe, 19
Alfonso d'Aragona, re di Sicilia, 101
Alighieri, Dante, 18, 19
Ambrogio, santo, 207, 210, 214
Anastasio IV, papa, 74, 75, 96, 99
Andrea, santo, 205, 207, 210, 214
Anna, sacerdotessa, 89, 92, 165
Anesigo, abate di Fontenelle, 218
Antinori, Anton Ludovico, 8, 19, 28, 57, 58, 69, 70, 77, 80-82, 89, 90, 97, 99, 102-104, 136-139, 142, 144, 149, 150, 156, 169
Antonio di Padova, santo, 201, 205, 206, 209
Antonio eremita, santo, 204, 206, 208, 214
Apollinare, santo, 205, 207, 209, 213
Aquaviva, Giulio di, abate commendatario di Bominaco, 83, 103
Arcella, Onofrio, notaio, 103
Ardinghelli, Andrea, 19
Arduino, testimone di atto notarile, 92
Aronne, 229
Authperto, abate di San Vincenzo al Volturno, 73, 93
Baldassarre, re mago, 165
Balduino, abate di Santa Maria dell'Aventino, 217
Baltard, Victor, 59
Balzano, Vincenzo, 34-37, 41, 62
Barbato, santo, 204, 206, 208, 214
Barberini, Francesco, cardinale, 99, 155
Barnaba apostolo, santo, 205, 206, 209, 213
Barone, Angelo Antonio, 82-85, 102, 103
Barone, Bartolommeo, 83
Barone, Domizio, 83
Barone, Giuseppe, 83
Barone, Piacentina, 83
Barone Cappa, Francesco, 134
Bartolomeo, monaco di Bominaco, 79
Bartolomeo, santo, 205, 207, 210, 214
Basilide, santo, 205, 206, 209, 213
Benedetto, santo, 118, 179, 204, 206, 208, 213, 218, 225, 238, 239
Benedetto XIV, papa, 84, 85
Benedetto *bicecomite*, testimone di atto notarile, 89
Benedetto di Giovanni, testimone di atto notarile, 92
Bento, canonico di San Pietro, 235
Berardo, abate di Bominaco, 78-80, 100, 125, 126, 143, 198-202, 228, 244, 246
Berardo, conte di Valva, 89
Berardo di Gentile, signore di Offena, 88

- Bertaux, Émile, 10, 15, 28-31, 34, 37-45, 47, 53, 54, 61, 133, 152, 156, 157, 159, 167, 168, 171, 204, 205, 207, 228, 233, 234
 Biagio, santo, 204, 206, 208
 Bindi, Vincenzo, 21-25, 27-28, 34, 37, 58-59, 157,
 Biolchi, Riccardo, 113, 114, 131, 147
 Biordi, Emidio, 122
 Boemondo, principe normanno, 180
 Bonanni, Michele, 60
 Bonifacio IV, papa, 23
 Boskovits, Miklòs, 226
 Bourassé, Jean-Jacques, 20
 Branconio, Giovan Battista, abate commendatario di Bominaco, 84, 85, 104
 Brizzi, Domenico, 160
 Brunone di Egisheim, v. Leone IX
 Buoncompagno, Filippo, abate commendatario di Bominaco, 103

 Cadicchio, Giovan Battista, abate commendatario di Bominaco, 84, 85, 103, 117, 148
 Caifa, sacerdote, 89, 92
 Calliani, Ludovico, 99
 Callisto, santo, 207, 210, 214
 Callisto III, papa, 104
 Capitolo San Pietro, 7, 69, 77, 81, 98, 99, 205, 213, 214, 216, 235
 Capogrossi, Egidio, parroco di Bominaco, 114
 Cappa, Giovan Battista, 88
 Capponi, Giulio, 60
 Carafa, Diomede, 88
 Carli, Enzo, 46-49, 52, 54, 66, 133-134, 137, 139, 157, 161, 171
 Carlo I d'Angiò, re di Sicilia, 28, 34, 42, 156
 Carlo III di Borbone, re di Sicilia, 84
 Carlo il Calvo, re e imperatore, 156
 Carlo Magno, re e imperatore, 73-75, 82, 94, 96, 138, 142, 169, 170, 182, 202,
 Carosi, Giulio Cesare, 104
 Carrano, Francesco Paolo, vescovo dell'Aquila, 155
 Casti, Enrico, 26, 60
 Caterina, santa, 118, 179, 180, 240
 Cavallari, Saverio, 16, 56, 59
 Cavallini, Pietro, 25
 Cecilia, santa, 205, 207, 210, 214
 Celestino III, papa, 81, 101
 Celestino V, papa, 101, 178
 Celidonio, Giuseppe, 27, 60, 70, 75, 80-81, 101, 104

 Cencio Camerario, 77
 Cervone Benedetto, vescovo dell'Aquila, 154
 Cesis, Pietro Donato di, cardinale di San Vitale, 83, 103
 Cetto, santo, 169, 181, 234
 Chiara, santa, 205
 Chierici, Umberto, 57
 Cimabue, 20-21
 Ciro, 204, 206, 208, 213
 Clemente, santo, 207, 210
 Clemente III, papa, 76, 97
 Clemente VI, papa, 81
 Clemente VII, papa, 104
 Clemente XII, papa, 83
 Cola Barone, Bartolommeo, 83
 Cola Barone, Niccolò, 83
 Colasanti, Arduino, 33
 Conti di Forfona, Fioravante, 83, 104
 Conti di Forfona, Giacomo, 104
 Conti di Forfona, Pietro, 83
 Conti, Riccardo, 215
 Conti, Stefano, *vicarius urbis*, 215, 227
 Conti di Forfona, Cipriano, 83, 103
 Corrado II, imperatore, 71
 Corsignani, Pietro Antonio, vescovo di Venosa, 58
 Cosma, santo, 205, 207, 210, 214
 Costa, Girolamo, 63
 Costantini, Pio, 62
 Costantino, imperatore, 194, 227, 228
 Cresi, Antonio, arcidiacono dell'Aquila, 134
 Crisante, santo, 210, 214, 235
 Cristo, 10, 29, 47, 109, 117-119, 150, 164-166, 168, 173, 177-181, 184, 188-195, 203, 218, 225, 226, 231, 232, 234, 239, 240, 247
 Cristoforo, santo, 167, 180, 235
 Custodio, Giuseppe, 99

 Dal Mas, Italo, 162, 177
 Dal Pozzo, Cassiano, 216, 237
 Damaso I, papa, 183
 Damiano, santo, 205, 207, 210, 214
 Daniele, profeta, 167, 181
 Daria, santa, 210, 214, 235
 De Dominicis, Bernardo, 25, 34, 38, 56
 De Dominicis, Antonio, 116, 132, 134, 137, 147, 148, 152, 156, 161
 De Dominicis, Vincenzo, 113, 129, 131, 147
 De Laurentiis, Cesare, 32
 De Nino, Antonio, 27, 60
 Della Nave, Pietro, 162

- Demus, Otto, 191, 192, 224, 225, 228, 229, 231
 Dentice di Frasso, Francesco, abate
 commendatario di Bominaco, 85, 103
 Desiderio, abate di Montecassino e papa,
 30, 38, 39, 44, 110, 11, 146, 216
 Desiderio, re dei Longobardi, 158
 Desiderio, santo, 207, 210, 214
 Diocleziano, imperatore, 181
 Dionigi, santo, 207, 210, 214
 Dobbert, Eduard, 61
 Domenico di Guzmán, santo, 100, 228
 Domiziano, imperatore, 168
 Donato, santo, 209
 Dragonetti, Gaspare, canonico dell'Aquila,
 134
 Dragonetti, Giulio, 60
- Egidio da Lodi, vescovo di Valva, 80
 Elia, profeta, 181, 193
 Elisabetta, santa, 164, 189
 Elisabetta d'Ungheria, santa, 118, 205, 215
 Enrico III, imperatore, 71
 Enrico V, imperatore, 71
 Erode, re di Giudea, 165
 Eufrosine, santa, 204, 206, 209, 214
 Eusanio, santo, 205, 209, 214
 Ezechiele, profeta, 167, 181, 240
- Fabiano, santo, 204, 206, 208, 213
 Fatteschi, Antonio, 58
 Faustino, santo, 204, 206, 208, 214
 Febonio, Muzio, 58
 Federici, Vincenzo, 73
 Federico II di Svevia, imperatore, 78-80,
 100, 125, 143, 200, 202, 228, 230, 246
 Federico d'Aragona, re di Sicilia, 85
 Felice, santo, 204, 206, 208, 213
 Feliciano, santo, 205, 206, 209, 213
 Feraldo di Sansone, testimone di atto
 notarile, 92
 Festo, santo, 207, 210, 214
 Filippi, Luigi, arcivescovo dell'Aquila, 130
 Filippo, santo, 204, 206
 Filippo III, re di Spagna, 89, 90
 Filocalo, Fulvio Dioniso, 183
 Flamini, Nerone, 99
 Forti, Giovanni, 115
 Foschi, Carlo, 99
 Francesco, canonico di Chieti, 80
 Francesco d'Assisi, santo, 99, 100, 149, 167,
 201, 210, 228, 229, 233, 240, 246
 Francesco I di Borbone, re di Sicilia, 18
 Fucinese, Damiano Venanzio, 58
- Gaglioffi, Giovanni Battista, abate di
 Lucoli, 83
 Gaioso, Gaspare de, vescovo dell'Aquila,
 135
 Garrison, Edward B., 63
 Gaspare, re mago, 165
 Gattola, Jacopo, capitano dell'Aquila, 101
 Gavini, Ignazio Carlo, 35-37, 63, 111, 113, 127,
 133, 134, 136, 137
 Gennaro, santo, 207, 210, 212, 214
 Gerardo, vescovo di Rieti, 100
 Gerberto, normanno, 69-72, 75, 88, 91-93,
 158
 Gervasio, santo, 205, 206, 209, 213
 Gesù, v. Cristo
 Giacinto, santo, 205, 207, 210, 214
 Giacobbe, patriarca, 166, 192
 Giacomo maggiore, santo, 207, 209, 214
 Giacomo minore, santo, 166, 179, 206, 209,
 213
 Giacomo Sarraceno, canonico di Rieti, 79,
 100
 Gileberto, abate di San Clemente a
 Casauria, 72
 Giobbe, 167, 181
 Gioele, profeta, 167, 181
 Giona, profeta, 167, 181, 188
 Giorgio, santo, 204, 206, 209, 213
 Giovanni, abate di Bominaco, 76, 77, 119-
 121, 126, 151, 244
 Giovanni, canonico di San Teodoro di
 Trebi, 98
 Giovanni, diacono cardinale di Santa Maria
 in Via Lata, 77
 Giovanni, monaco celestiniano, 81
 Giovanni, monaco di San Vincenzo al
 Volturno e cronista, 73, 74
 Giovanni, testimone di atto notarile, 92
 Giovanni, vescovo di Valva, 70-73, 87, 89, 91
 Giovanni Battista, santo, 118, 179, 205, 206,
 209, 213, 234
 Giovanni di Berardo, monaco di San
 Clemente a Casauria e cronista, 72
 Giovanni di Floriaco, capitano dell'Aquila,
 81
 Giovanni Evangelista, santo, 165-167, 189,
 192, 204-206, 208, 213, 225
 Giovanni martire, santo, 205, 206, 209, 213
 Giovenazzi, Vito, 20
 Giovita, santo, 204, 206, 208, 214
 Girolamo, santo, 207, 210, 214
 Gisulfo, abate di Montecassino, 111
 Giuda, apostolo, 29, 92, 165, 188, 191, 224

- Giulio II, papa, 84, 85
 Giunta Pisano, 20, 21
 Giuseppe d'Arimatea, 165, 189
 Giuseppe, santo, 165
 Giustiniani, Lorenzo, 21
 Gradara Pesci, Costanza, 57
 Gregorio di Catino, monaco di Farfa e cronista, 70
 Gregorio VII, papa, 72, 77, 89, 90, 96, 97
 Gregorio IX, papa, 78-80, 100, 125, 143, 193, 200-202, 225, 226, 228, 246, 247
 Gregorio Magno, papa, 204, 206, 208, 213, 214
 Gregorio Taumaturgo, santo, 214
 Gregorovius, Ferdinand, 23, 58, 59
 Grimaldi, Giacomo, canonico di San Pietro, 216, 217, 238
 Gualterio, preposito di Valva, 76
 Gualterio, giudice di Sulmona, 70
 Gualterio di Giovanni, testimone di atto notarile, 92
 Gualterio di Gualterio Oderici, canonico di Santa Giusta a Bazzano, 78
 Gualtieri, Francesco Saverio, vescovo dell'Aquila, 18, 154
 Gualtieri de Gentile, Maria de, donatrice di San Crisante, 241
 Guarini, Giovan Battista, 33-34
 Guglielmo, figlio di Ugo di Gerberto, 89
 Guglielmo II, re di Sicilia, 93, 151, 189, 191
 Guido da Siena, 20, 21
- Hallmann, Anton, 16, 56, 59
 Hennig, John, 212
 Hermanin, Federico, 225
 Hermann, langravio di Turingia, 183
- Ignazio, santo, 204, 206, 208, 213, 214
 Ilarione, santo, 207, 210, 214
 Innocenti, santi, 204, 206, 208, 211, 213, 214
 Innocenzo II, papa, 74, 90
 Innocenzo III, papa, 77, 97, 197, 225
 Innocenzo IV, papa, 227, 229
 Innocenzo VII, papa, 82, 101
 Ippolito, santo, 207, 209, 214
 Isabella d'Inghilterra, moglie di Federico II, 230
 Isacco, patriarca, 166
 Isaia, profeta, 167, 181
- Kraus, Franz Xaver, 61
- Lalle, Pietro, chierico dell'Aquila, 83, 84, 86
 Leonano, Giovan Giacomo, 88
- Leonardo di Noblat, santo, 167, 180, 193, 207, 210, 214
 Leonate, abate di San Clemente a Casauria, 23, 24, 95, 120
 Leone III, papa, 235
 Leone IV, papa, 215, 235
 Leone IX, papa, 216
 Leone VII, papa, 237
 Leone X, papa, 84-86
 Leone Marsicano, 178, 218
 Leosini, Angelo, 19-21, 31, 37, 57, 60
 Liberatore, Francesco, 99
 Liguori, Alfonso Maria de', santo, 102
 Loiacono, Pietro, 116, 122
 Lorenzo, santo, 207, 209, 214
 Lotario I, imperatore, 211
 Luca, arciprete di Vigliano, 78
 Lucia, santa, 118, 149, 167, 179
 Lucio III, papa, 76, 77, 97
 Ludovico II, imperatore, 93, 95
 Ludovico di Tolosa, santo, 118
 Luynes, duca di (Honoré Théodore Paul Joseph d'Albert), 23, 59
- Mabillon, Jean, 215
 Madonna di Loreto, 118
 Madonna di Montevergine, 66
 Madonna di Piedigrotta, 136
 Mainerio di Sansone, testimone di atto notarile, 89
 Malcom, re di Scozia, 182
 Mallio, Pietro, canonico di San Pietro, 235
 Mannelli, Gaudenzio, arcivescovo dell'Aquila, 116
 Marcellino, santo, 205, 206, 209, 213
 Marcello, santo, 204, 206, 208, 213
 Marciano, santo, 205, 206, 209, 214
 Marco Evangelista, santo, 204, 206, 209, 213
 Margherita, santa, 118, 167, 182, 205, 207, 209
 Maria, donatrice di Bominaco, 167
 Maria, Vergine, 7, 63, 71, 74, 75, 107-109, 118, 121, 125, 126, 143, 146, 167, 173, 179, 188, 194, 199, 218, 225, 234, 244
 Maria Maddalena, santa, 165, 166, 205, 207, 209, 213
 Marle, Raimond van, 41
 Martène, Édmond, 239
 Martino, santo, 118, 166, 177-179, 193
 Martino V, papa, 83, 84, 103, 237
 Matteo, santo, 204, 206, 208-210, 213, 214
 Matthiae, Guglielmo, 51, 52, 54, 66, 132
 Maurizio, santo, 205, 210, 214
 Mauro, santo, 204, 206, 208, 213, 214

- Melchiorre, re mago, 165
 Melchiorre di Montalbano, 151
 Mercurio, santo, 207, 210, 214
 Michele arcangelo, santo, 149, 166, 178, 204, 206, 207, 209, 210, 213, 214
 Micheletti, Giovan Battista, 18
 Millin, Aubin-Louis, 34, 56
 Minieri Riccio, Camillo, 19, 21-22
 Montone, Braccio da, 83-84, 103, 220
 Mosé, 167, 181
 Munding, Emmanuel, 211
 Muñoz, Antonio, 61
 Müntz, Eugène 61
 Muratori, Ludovico Antonio, 57, 69, 90, 95, 136, 139

 Nazario, santo, 205, 206, 209, 213
 Negrini, Giovanni Maria, 99
 Nereo, santo, 206, 209
 Nicandro, santo, 205, 206, 209, 214
 Niccolò III, papa, 80, 81, 230
 Niccolò IV, papa, 98
 Niccolò di Bugnara, abate di Bominaco, 82
 Niccolò di Lucoli, abate di Bominaco, 82
 Niccolò di San Demetrio, abate di Bominaco, 82
 Nicola, santo, 149, 167, 210
 Nicola, vescovo di Chieti, 101
 Nicola di Giacomo, notaio, 80

 Oberto di Guido, 93
 Oddone, abate di Cluny, 217
 Oderisio, suddiacono apostolico, 76
 Oderisio, vescovo di Valva, 76, 119, 120
 Oderisio I, abate di Montecassino, 151
 Oderisio I, conte de' Marsi, 70, 71, 75, 89-91
 Oderisio II, abate di Montecassino, 72
 Oderico di Gualtierio, 78
 Oderisio di Remedio, testimone di atto notarile, 92
 Oliva Vetusti, Giovanni, 82-85, 102, 103
 Onofrio, santo, 167, 180, 181, 225, 241
 Onorio III, papa, 77, 78, 98, 100, 125, 197, 200, 225
 Orlando, paladino, 170, 182
 Orsini, Giovanni Caetano, cardinale, 205
 Osea, profeta, 167
 Ottaviano, diacono cardinale dei Santi Sergio e Bacco, 76
 Ottone (o Oddone), vescovo di Valva, 73, 125
 Ottone III, imperatore, 82, 90

 Pancrazio, santo, 206, 209
 Panfilo, santo, 204, 206, 209, 213
 Pannella, Giacinto, 27, 32, 59
 Pansa, Giovanni, 21, 27, 31, 38, 60, 182
 Paolo, vescovo prenestino, 76
 Paolo apostolo, santo, 117, 166, 179, 194, 206, 208, 209, 213, 225, 227, 231, 234
 Paolo eremita, santo, 204, 206, 208, 213
 Paolo martire, santo, 205, 206, 209, 213
 Paolo III, papa, 102
 Paolo di Gualterio, giudice, 80
 Parascandolo, Adolfo, 21
 Pasquale II, papa, 90, 96, 215
 Passavanti, canonico di San Pietro a Sinizzo, 79
 Pelino, santo, 207, 210, 213
 Pellegrino, santo, 73, 74, 95, 108, 109, 118, 134, 136, 138, 149, 155, 156, 168-170, 181, 182, 188, 189, 202, 234, 235
 Perrot, Georges, 61
 Petronilla, santa, 204, 206, 209, 213, 235
 Piccirilli, Guido, 64
 Piccirilli, Pietro, 9, 27, 28, 31, 32, 38, 61, 63, 70, 113, 134, 156, 157
 Pietro, priore di Santa Maria di Terni, 79
 Pietro, sacrista di Bominaco, 120, 121, 151
 Pietro, santo, 165, 166, 179, 180, 191, 192, 194, 225, 227, 231, 234
 Pietro del Morrone, v. Celestino V
 Pietro di Sinizzo, giudice, 79
 Pietro esorcista, santo, 205, 206, 209, 213
 Pilato, 92
 Placido, monaco celestiniano, 81
 Policarpo, santo, 204, 206, 208, 214
 Porcinari, Ippolito, 102
 Prassede, santa, 207, 209, 213, 214
 Primo, santo, 205, 206, 209, 213
 Prisca, santa, 204, 206, 208, 213
 Protasio, santo, 205, 206, 209, 213
 Proto, santo, 205, 207, 210, 214
 Pulci, Luigi, 182

 Quaranta martiri, santi, 204, 206, 208, 213
 Quast, Ferdinand von, 16-17, 56
 Quattro Coronati, santi, 207, 210, 214

 Racterio di Giuliano, testimone di atto notarile, 89
 Rainaldo, canonico di Chieti, 80
 Rainaldo de Labro, vescovo di Rieti, 78, 79
 Rainaldo degli Orsini, conte di Tagliacozzo, 81
 Rainaldo di Gualterio, testimone di atto notarile, 89, 92

- Rainaldo di Oderisio, testimone, 89, 92
 Ranieri di Norcia, Giacomo de, conte di Belvedere e governatore dell'Aquila, 82, 103
 Rasetti, Gerardo, 43-46, 64, 171
 Remedio di Rainaldo, testimone di atto notarile, 92
 Remigio, santo, 207, 210, 214
 Riccoboni, Alberto, 114, 115, 123, 124, 132
 Righi, Clemente, vicario di Ferrara, 102, 135, 136
 Rinaldo, vescovo di Ostia, 227
 Rizi, Giovan Felice, 19
 Roberto, figlio di Ugo di Gerberto, 89, 92
 Roberto, scultore, 152
 Roberto d'Angiò, re di Sicilia, 81
 Roberto di Loritello, 92
 Roberto il Guiscardo, duca di Puglia, Calabria e Sicilia, 92
 Robolotta, Domenico, 104
 Romano, santo, 204, 206, 208, 214
 Rosati, Marco, curato di Bominaco, 103
 Rota, Michelangelo, 103
 Ruffo di Bagnara, Tommaso, cardinale e arcivescovo, abate commendatario di Bominaco, 83, 90, 102, 112, 135, 147, 155, 249
 Ruggiero, scultore, 152
 Rumohr, Carl von, 16, 55, 56
 Rusmini, Luigi, 160
- Sabbatini D'Anfora, Filippo, 102
 Sabbatini D'Anfora, Lodovico, vescovo dell'Aquila, 69, 82, 84-86, 102-104, 112, 220
 Salazaro, Demetrio, 23, 24, 34
 Salomone, re d'Israele, 167, 181
 Samuele, profeta, 167, 181
 Sant'Anna, Girolamo Maria di, 182
 Sant'Eusanio, Domenico di, 134
 Sante di Leporanica, abate di Bominaco, 101
 Savino (o Sabino di Canosa), santo, 204, 206, 208, 214
 Schulz, Heinrich Wilhelm, 15-18, 23, 24, 34, 37, 55, 56, 59
 Scolastica, santa, 204, 206, 208, 214
 Sebastiano, santo, 204, 206, 208, 213
 Séroux d'Agincourt, Jean-Baptiste, 216
 Sette Fratelli martiri, santi, 206, 209, 213
 Severino, santo, 204, 206, 208, 214
 Sidoni, Domenico, 155
 Sidoni, Giuseppe, arciprete di Caporciano, 155
 Signolfo, vescovo di Valva, 76, 77, 96, 119
- Silvestro, santo, 211, 227
 Sisto IV, papa, 83
 Stefano, *magister*, 149
 Stefano, santo, 204, 206-208, 211, 213, 214
 Stefano, testimone di atto notarile, 92
 Suger, abate di Saint-Denis, 44
- Tagliatela, Domenico, vescovo dell'Aquila, 139
 Tarquinio (?), 168
 Teodino, abate di Bominaco, 78, 80, 81, 138, 142, 143, 156, 157, 199, 244
 Teodino di Gualtiero, canonico di San Massimo, 78
 Tiburzio, santo, 204, 206, 209, 213
 Toesca, Pietro, 41, 225
 Tommaso, santo, 180, 207, 211, 214
 Tosco, Domenico, abate commendatario di Bominaco, 103
 Trasmondo di Carbone, testimone di atto notarile, 89
 Trasmondo, abate di San Clemente a Casauria e vescovo di Valva, 72, 91-93
 Trippitelli, Mattia, parroco di Bominaco, 102, 113, 131
 Tussio, santo, 169, 181
- Ugo di Gerberto (o Malmozetto), 69-73, 75-76, 88-89, 91-93, 158
 Ugolino di Segni, v. Gregorio IX
 Umberto I di Savoia, re d'Italia, 58
 Urbano, santo, 204, 206, 209, 213
 Urbano III, papa, 76-77
 Urbano IV, papa, 77, 97, 101
- Valdanbringo, Paolo, abate commendatario di Bominaco, 104, 147
 Valentino, santo, 204, 206, 208, 213, 214
 Valeriano, santo, 204, 206, 209, 213
 Vasari, Giorgio, 25, 34, 38
 Vito, santo, 205, 206, 209, 213
 Vittore III, papa, v. Desiderio, abate di Montecassino
 Vivio, Giacomo, 84
 Voltaire, 24
- Wandalbert, diacono di Prüm, 184, 211
- Zaccaria, profeta, 167, 181
 Zambeccari (o Sanbeccari), Pompeo, abate commendatario di Bominaco, 83, 102
 Ziani, Pietro, doge di Venezia, 225

Indice dei luoghi

- Alba Fucens*, 16
Albania, 162
Alpi, 29, 39, 40
Amiternum, 7, 73, 101, 169
Anagni, 98, 100
– cattedrale e cripta, 32, 47, 160, 179-181,
193, 197, 200, 201, 225-230, 232, 246
Ancona, 181
Antrodoco, 50
Apricena, 79
Aquilano, territorio, 8, 16, 145, 197, 200, 247
Arezzo, 104, 171
Assisi, 28, 41, 54, 100, 160,
– Basilica inferiore di San Francesco,
229, 231, 232
Atri, cattedrale, 16, 23, 59
Auxerre, 235
Aveja, 20
Avezzano, 60

Bagnara, 83, 102, 112, 135
Barbery, abbazia, 236
Bari, 16, 79
Barisciano, 90
Bazzano, Santa Giusta, 61, 78, 129, 232
Belgio, 58
Benevento, Santa Sofia, 238
Bugnara, 82
Bussi, castello, 92

Calabria, 16, 22
Campania, 22, 23, 30, 39, 59, 191
Canterbury, 231
Castrano, San Pietro *ad Oratorium*, 112,
122, 124, 125, 152, 158, 180
Capitanata, 16, 79

Caporciano, 7, 61, 89, 90, 114, 123-124, 130-
131, 147, 155, 159
– San Pietro, 233
Cappadocia, 230
Capua, 28, 41, 58
– San Giovanni Battista delle monache,
151
– Sant’Angelo in Formis, 28, 41, 44, 51,
61, 224
Caramanico, San Tommaso, 61, 180
Carpineto, San Bartolomeo, abbazia, 8, 95
Carsoli, Santa Maria in Cellis, 16, 139-140
Cartignano, Santa Maria, 39, 234
Casanova, Santa Maria, abbazia, 130
Caserta, 18
Castel Castagna, Santa Maria di Ronzano,
10, 28-30, 39-41, 45, 52, 61, 179, 180, 234
Castelli, 50
Castiglione a Casauria, San Clemente,
abbazia, 8, 16-17, 23, 24, 33, 59, 72, 87, 92,
95, 120 Cefalù, cattedrale, 231
Celano, Castello Piccolomini, Museo d’arte
sacra della Marsica, 136, 156
Chieti, 23, 32, 33, 37, 59, 61-62, 80, 101, 148
Citta Sant’Angelo, 35
Cittaducale, 60
Civitaretenga, 7
Civitella Casanova, abbazia, 154
Cluny, abbazia, 217, 218, 238
Corfinium, 16
Corfinio, San Pelino, cattedrale, 16, 17, 23,
31, 59, 70, 72, 75, 80, 87, 96, 111, 120, 146,
152, 232, 233
Costantinopoli, 30, 39
Cremona, 171
Cugnoli, Santo Stefano, 180

* Non sono indicizzati i lemmi Abruzzo, Bominaco, Santa Maria e San Pellegrino

- Emmaus, 166, 181
 Europa, 15, 17, 39, 44, 136, 159, 164, 188, 203,
 217, 219, 229, 230
- Farfa, abbazia, 7, 8, 58, 59, 69-71, 74, 96
 Ferrara, 83, 102, 135
 Filetino, San Nicola, 193, 226, 228, 232,
 Filetto d'Assergi, Santi Crisante e Daria,
 180, 234
 Firenze, 62, 64
 Foggia, 7, 79, 101
 Forfona, 83, 104
 Foroclaudio, 51
 Fossa, Santa Maria *ad Cryptas*, 10, 17, 18, 20,
 21, 29, 31, 32, 39-41, 44, 45, 47, 48, 51, 52,
 57, 61, 63, 66, 67, 154, 179, 247
 Fossacesia, San Giovanni in Venere, abbazia,
 16, 23, 34, 59
 Francia, 20, 37, 40, 42, 45, 61, 153, 171, 230
 Frasso, 85
- Genova, San Lorenzo, cattedrale, 238
 Germania, 37, 58, 171
 Gerusalemme, 165, 182, 191, 230, 231
 Giulianova, 182
 – San Flaviano, 23, 59
 – Santa Maria a mare, 23, 59
 Gran Sasso, 7, 36, 39, 141
 Grotta d'Orlando, 182
 Grottaferrata, abbazia, 32, 193, 224, 225
 Guardia d'Orlando, 182
- Hildesheim, 183
- Inghilterra, 37, 58, 230
 Isola del Gran Sasso, San Giovanni *ad
 Insulam*, 141
- L'Aquila, 7, 12, 13, 18, 19, 21, 23, 26, 28, 37,
 39, 50, 55, 57, 59-61, 63, 69, 81-86, 88, 99,
 101-104, 113, 116, 118, 122-124, 130, 132, 134,
 139, 147, 148, 154-157, 160, 162, 172, 177, 241
 – Museo Nazionale, 63
 – Santa Maria di Collemaggio, 16, 118
- Lanciano, 59
 Lazio, 45
 Leonessa, 182
 Leporanica, 98, 101
 Le-Puy-en-Velay, cattedrale, 218
 Lodi, 80
 Londra, 240
 – British Museum, 184
 Loreto, 118
 Loreto Aprutino, 43
- Lucca, 171
 Lucoli, 82
- Madonna della Ritornata, eremo, 234
 Magliano de' Marsi, Santa Lucia, 133, 141,
 143, 157
 Maiella, 36, 111, 112, 182, 241
 Manoppello, 182
 – Santa Maria d'Arabona, abbazia, 17
- Marche, 45
 Marsica, 182
 Milano, 160
 Modena, 171
 Molise, 16, 34, 38
 Monreale, cattedrale, 185, 190, 191, 193-197,
 224-228, 231, 238
 Montalbano, 151
 Monte Athos, 64
 Monte Bovo, 182
 Monte Morrone, 178
 Montecassino, 10, 23, 30, 31, 38, 39, 43, 44,
 54, 59, 61, 63-64, 72, 110, 111, 150, 151, 178,
 216, 218, 244
 Montelabate, Santa Maria in Valdiponte, 218
 Montereale, 99
 Morro d'Oro, Santa Maria di Propezzano, 127
 Moscufo, Santa Maria del Lago, abbazia,
 16, 180, 221
- Napoli, 16, 18, 21, 22, 25, 38, 42, 61, 62, 64, 83-
 85, 89, 90, 101-104, 136, 182, 229
 – Castel Capuano, 101
 – Piedigrotta, 136
 – San Giovanni Maggiore, 102
- Navelli, 92, 99
 Noblat, 180
 Norcia, 82, 103
 Notaresco, San Clemente al Vomano, 23, 59,
 151, 152
- Ocre
 – Sant'Angelo, convento, 18, 63
 – Santo Spirito, abbazia, 130, 154
- Ofaniano, 90
 – San Pietro, 98
- Olanda, 58
 Orvieto, 77
 Ostia, 30, 83, 201, 227
- Paganica, Santa Maria, 85
 Palermo
 – Cappella Palatina, 195, 227, 230, 231
 – Palazzo reale, 230
 – Ziza, 231

- Parigi, 58, 61, 231
 Passi d'Orlando, 182
Pelutium, 7
 Penisola Iberica, 230
 Perugia, 78, 100
 Pescara, città, 49, 169
 Pescara, fiume, 59
 Peschio d'Orlando, 182
 Pianella, Santa Maria Maggiore (detta anche Sant'Angelo), 129, 16, 23, 52, 59, 129, 140, 232, 234
 Pietrabattuta, San Silvestro, 78-80, 99, 100
 Piona, San Nicola, abbazia, 238
 Pisa, 20, 171
 – San Pietro in Grado, 28, 41, 171
 Pistoia, San Domenico, 232
 Pladucchio, 90
 Poggio Picenze, 122, 123
 Popoli, 131
 Prata d'Ansidonia, San Paolo, 31, 180
 Principato, 16
 Prüm, 184
 Puglia, 22, 45, 79, 82, 121, 125, 200, 246
- Reichenau, 44
 Rieti, 78-80, 99, 100, 125, 200, 228
 Rocca di Mezzo, 90
 Roccamorice, San Giorgio, 81, 101
 Rocchetta al Volturno, Santa Maria delle Grotte, 16
- Roma, 7, 11, 23, 30, 31, 38, 54, 57, 61, 62, 69, 74, 77, 81, 89, 128, 148, 171, 178, 187, 188, 192, 193, 196-198, 200-203, 219, 225-227, 229, 230, 237-239, 243, 246, 247
 – Biblioteca Angelica, 227
 – Grotte vaticane, 192
 – Pantheon, 23
 – San Lorenzo in Damaso, 102
 – San Paolo fuori le mura, 192, 193, 197, 200, 226, 229
 – San Pietro, 7, 69, 77, 81, 98, 99, 205, 213, 214, 216, 225, 235
 – San Vitale, 83
 – Santa Maria dell'Aventino, 171, 214-217
 – Santa Maria in Via Lata, 77
 – Santi Quattro Coronati (monastero), 171, 215-216, 230, 246
 – Santi Quattro Coronati, Aula gotica, 184, 194-197, 200, 201, 228, 229, 232, 246
 – Santi Quattro Coronati, San Silvestro, 130, 171, 188, 193-197, 215, 224, 226-229, 232, 246
 – Santi Giovanni e Paolo, 232
- Santi Sergio e Bacco, 76
 – Torre di Innocenzo III, 197
- Rongolise, Santa Maria in Grotta, 224, 226
 Rosciolo, Santa Maria in Valle Porclaneta, 139, 141, 153, 157, 221
- Salto, fiume, 99
 San Benedetto in Perillis, abbazia, 72, 73, 81
 San Demetrio ne' Vestini, 78, 82
 San Gimignano, Palazzo Pubblico, 231
 San Giorgio di Roccamorice, 101
 San Nicola *de Rivotorto*, 99
 San Pietro *de Cornu*, 99
 San Tommaso *de Viliano*, 99
 San Vincenzo al Volturno, abbazia, 8, 16, 31, 44, 69, 73, 93, 94
 Sant'Agata de' Goti, San Menna, 158
 Santa Maria delle Tremiti, abbazia, 72
 Santa Maria di Faifoli, abbazia, 101
 Sant'Ippolito de Ciculis, 99
 Santo Spirito alla Maiella, eremo, 101
 Scozia, 182
 Scurcola, 16
 Segni, 100
Septifonte, 73
 Serramonacesca, San Liberatore, abbazia, 61, 111, 112, 146, 182, 241
 Shaftesbury, 183
 Sicilia, 22, 87, 93, 96, 188, 190-192, 197, 228, 230, 231
 Siena, 162
 Sinizzo, 78, 79
 Sirente, 7
 Siria, 168
 Sivignano, 63
 Spoleto, Santi Giovanni e Paolo, 226
 Subiaco
 – Sacro Speco, 32, 100, 193, 197, 200, 201, 225-227, 229, 230, 232, 233, 239, 246
 – Santa Scolastica, 239
- Sulmona, 7, 16, 23, 27, 28, 50, 59, 60, 70, 72, 74, 85, 90, 99, 100, 102, 103, 123, 177, 180, 182, 213
 – San Panfilo, 72, 87, 90, 91, 95-98, 123
 – Santa Maria di Roncisvalle, 182
- Svizzera, 58
- Tagliacozzo, 16, 50, 81, 177
 Teramo, 39
 Teramo, 23, 26, 37, 59, 61, 182
 Terni, 169
 – Santa Maria, 79
 Terra d'Otranto, 16
 Terra di Lavoro, 16

Tivoli, 16

Toscana, 56

Trento, 83, 102, 126, 144

Treviso, San Nicola, 218

Turingia, 183

Tussio, 61, 89, 90

Umbria, 31, 45

Valva, diocesi, 7-9, 60, 69, 70, 72-77, 80, 81,
85, 87, 89, 92, 96, 97, 101, 103, 111, 119, 142,
146, 204, 243

Velletri, 83

Venezia, 30, 62, 147, 176, 225

– San Marco, 225, 230

Venosa, 58

Verona, 171

– San Zeno, 240

Vicovaro, 117

Viterbo, 82

Volterra, 176

Windsor, 217

Worcester, cattedrale, 218



Prestampa Enrico D'Andrassi

Finito di stampare nel mese di settembre 2016
presso la tipografia O.Gra.Ro. srl, Roma
per conto della Campisano Editore srl - Roma

