

CANTIERI E MAESTRANZE NELL'ITALIA MEDIEVALE

a cura di

MARIA CARLA SOMMA



FONDAZIONE
CENTRO ITALIANO DI STUDI
SULL'ALTO MEDIOEVO
SPOLETO

CANTIERI E MAESTRIANZE
NEL LITTORALE MEDITERRANEO

INCONTRI DI STUDIO

7

DE DRM RE
MONASTICA

DE RE MONASTICA - II

L'immagine della sovraccoperta è tratta dal *Chronicon Casauriense*, fol. 129 v.,
Paris, Bibliothèque Nationale

CANTIERI E MAESTRANZE NELL'ITALIA MEDIEVALE

Atti del Convegno di studio

Chieti - San Salvo, 16-18 maggio 2008

a cura di

MARIA CARLA SOMMA



FONDAZIONE
CENTRO ITALIANO DI STUDI
SULL'ALTO MEDIOEVO
SPOLETO
2010

prima edizione: giugno 2010

© Copyright 2010 by « Fondazione Centro italiano di studi sull'alto medioevo », Spoleto.



2010.3793



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO DELLA PROVINCIA DI CHIETI

Il Convegno è stato organizzato dall'Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara e dal Comune di S. Salvo. Questo volume che ne contiene gli atti è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Classici dall'Antichità al Contemporaneo e della Fondazione Cassa di Risparmio della Provincia di Chieti.

INDICE

GABRIELE MARCHESE, *Saluti ai convegnisti* pag. IX

RELAZIONI

LETIZIA ERMINI PANI, *Le ragioni del Convegno* » 3

HANS RUDOLF SENNHAUSER, *I monasteri della Raetia Curiensis fra settentrione e meridione* » 13

FABIO REDI, *Le chiese benedettine: soluzioni architettoniche e prassi costruttiva fra tradizione e innovazione (secc. VIII-XIV)* » 43

FRANCESCA ROMANA STASOLLA, *L'organizzazione dei cantieri monastici* » 73

MARIA CARLA SOMMA, *Cantieri e maestranze dei monasteri benedettini abruzzesi* » 97

AMALIA FAUSTOFERRI - DAVIDE AQUILANO, *La "fabbrica" dei santi Vito e Salvo* » 135

GAETANO CURZI, *Ipotesi sull'origine cassinese di alcune botteghe romaniche di intagliatori del legno* » 157

- SONIA ANTONELLI, *Decorazione architettonica altomedievale e arredi dai contesti monastici abruzzesi* pag. 187
- CLAUDIA D'ALBERTO, *A Rege Desiderio fundata milleno centeno renovata: i murali di San Pietro ad Oratorium presso Capestrano* » 235
- SILVANO AGOSTINI, *Le pietre da costruzione e decorative dell'Abruzzo e del Molise* » 265
- GISELLA CANTINO WATAGHIN, *Cantieri monastici nell'alto medioevo in Italia settentrionale* » 279
- AGOSTINA APPETECCHIA, *Maestranze e tecniche edilizie nei monasteri sublacensi* » 345
- PIO FRANCESCO PISTILLI, *Tra incompiuto e inesistente. L'abbazia normanna della SS. Trinità di Venosa* » 375
- FABIOLA ARDIZZONE - ROSA DI LIBERTO, *L'insediamento cristiano di "case romane" nell'isola di Marettimo dal periodo protobizantino alla rifondazione di età normanna* .. » 413
- GIOVANNA BIANCHI, *Cantieri monastici, cantieri curtensi e cantieri castrensi tra altomedioevo e secoli centrali nella Toscana meridionale* » 449

POSTERS

- SILVIA LUSUARDI SIENA - CATERINA GIOSTRA, *San Benedetto Po: l'abbazia di Matilde di Canossa. Archeologia di un grande monastero dell'Europa benedettina* » 483
- GIULIANO MATTEI, *Il piede di Liutprando a Farfa* » 499
- MARIANNA NORCIA, *San Gregorio di Aquino e San Domenico di Sora: due casi di reimpiego* » 503
- VALERIA GAMBI, *Una bottega di lapicidi in chiese e monasteri della Marsica* » 519
- ALICE PETRONGOLO, *L'abbazia di Santa Maria di Montepianizio* » 531

- DANIELA BIANCO, *Pertinenza monastica o committenza nobiliare per maestranze locali nel cantiere del monastero fortificato di San Pietro presso Roccamontepiano (CH)* pag. 541
- SABRINA CIMINI, *Presenze monastiche nella valle del Sangro: considerazioni preliminari* » 557
- ILEANA DELLA MORGIA, *Il monastero di S. Salvatore alla Maiella a Rapino (CH): strutture insediative ed evidenze architettoniche* » 575
- GABRIELLA DI ROCCO, *Il monastero di Sant'Angelo in Altissimo presso Civitacampomariano (Campobasso)* » 595
- EUGENIO DI VALERIO, *Cenni sui processi di produzione di materiale edile litico nell'antichità* » 601

CLAUDIA D'ALBERTO

*A REGE DESIDERIO FUNDATA MILLENO CENTENO
RENOVATA: I MURALI DI SAN PIETRO
AD ORATORIUM PRESSO CAPESTRANO*

« La strada che dalla stazione ferroviaria di Bussi sale per la vallata del Tirino o Tritano, si lascia a destra, prima di giungere a Capestrano, un fabbricato umile al primo guardarlo e circondato di macerie. La vallata, a tal punto, s'è cominciata ad allargare e sul verde tenero dei campi si dipinge il candore dei mandorli fioriti, mentre l'acqua limpida del Tirino lambe i margini floridi e si svolge placida e lenta, lasciandosi sulla destra una casa colonica ed il riferito fabbricato da cui è formata la Chiesa di S. Pietro ad Oratorium ».

Con queste parole, intrise di suggestione letteraria, nel 1904 Berengario Galileo Amorosa¹ restituisce l'incontaminata ambientazione paesistica nella quale è tutt'ora immerso l'insediamento monastico di Capestrano, libero, al contrario, da quei cumuli di rovine che tanto avevano colpito la coscienza conservativa della più importante letteratura artistica abruzzese di primo Novecento².

La storia recente del San Pietro *ad Oratorium*, unica emergenza superstita di un più ampio cenobio, lo registra ruderizzato già dalla fine degli anni Venti, quando Ignazio Carlo Gavini lamentava il

1. B. G. AMOROSA, *S. Pietro ad Oratorium. Note storiche sulla scorta della Cronaca Vulturumense*, Estratto dalla "Rivista Abruzzese" di Scienze Lettere ed Arti, XIX, fasc. 3 (1904), p. 5.

2. P. PICCIRILLI, *L'Abruzzo monumentale*, in *Rassegna Abruzzese di Storia ed Arte*, III (1899), 7, p. 6; I.C. GAVINI, *Storia dell'architettura in Abruzzo*, I, Avezzano, 1983 (ediz. anast. in 2 voll. dell'originale Milano-Roma 1927-1928), p. 56.

parziale crollo delle navate laterali, cui seguì quello delle piccole absidi³ e il cedimento del tetto. Di lì a poco furono pianificati interventi di ristrutturazione che se da una parte contennero il degrado derivante in particolare dalla natura del terreno, dall'altra inficiarono la lettura stratigrafica del monumento⁴. A titolo esemplificativo ne danno conto, specie all'interno, i reintegri lapidei totalmente uniformati all'apparecchio murario d'origine o la mancata segnalazione dell'abbassamento del piano di calpestio del presbiterio, come dimostrano le basi dei piloni cruciformi del caproce in quota con l'alzato di una struttura ad arcosolio aperta sulla parete destra. Si è, dunque, mantenuta intatta soltanto la configurazione planimetrica che nelle sue forme attuali a tre navate con dodici pilastri a sezione rettangolare, un sistema di quattordici arcate a tutto sesto e tre absidi semicilindriche, è il risultato della fase costruttiva di XII secolo⁵. Di questa rimane testimonianza nell'iscrizione incisa sull'architrave del portale: *A Rege Desiderio fundata milleno centeno renovata* (Fig. 1).



Fig. 1 - Capestrano, San Pietro in Trita, facciata, architrave del portale e lunetta, San Pietro spiega i cartigli.

3. GAVINI 1983 (nota 2), I, p. 61.

4. Per una sintesi delle campagne di conservazione succedutesi nel corso del XX secolo e per una puntuale disamina di quella promossa tra il 1968 e il 1970 dal Soprintendente Moretti e affidata all'architetto Mancini cfr. R. MANCINI, *San Pietro ad Oratorium in quel di Capestrano. Storia di un monumento e cronaca del suo Restauro con le nuove scoperte*, L'Aquila, 2001.

5. M. MORETTI, *Architettura medioevale in Abruzzo (dal VI al XVI secolo)*, Roma, s.d. [1971], pp. 36-41.

Il testo è tradotto in immagine dalla sovrastante scena entro lunetta raffigurante un pontefice, plausibilmente San Pietro ⁶, in atto di spiegare due cartigli allusivi ai documenti di fondazione e rinnovamento del monastero.

Il primo documento, in cui si narra che il re longobardo Desiderio fece edificare la chiesa dopo essergli apparso in sogno l'apostolo Pietro, è contenuto nel *Chronicon vulturense* ⁷. Le carte del Barb. Lat. 2724 furono vergate fra il 1115 e il 1130 in seno all'abbazia di San Vincenzo al Volturno ⁸ che, al pari di Montecassino e Farfa, intendeva così ribadire l'integrità dei beni fondiari anche in Abruzzo, quando questi rischiavano di essere espropriati dalla potente casata locale dei Conti dei Marsi ⁹.

La leggendaria fondazione del San Pietro *in Trita* – così è chiamato dal *Chronicon vulturense* – peraltro esemplata sul mito della donazione costantiniana, traccia i confini della propria dote terriera che, compresa entro la confluenza dei fiumi Tritano e Silerò, è persino illustrata da un bozzetto cartografico (Fig. 2), in cui si riproduce l'assetto del feudo con la minuta disposizione dei corsi d'acqua e della planimetria degli edifici.

È evidente che si tratti, secondo quanto affermava il Federici sulla scia della tradizione muratoria, di un diploma apocrifo ¹⁰ in

6. M. ANDALORO, *Studi sull'arte medievale in Abruzzo*, dispense a cura di J. CARLETTINI, Chieti - Università G. D'Annunzio, a.a. 1987/1988 e 1988/1989, p. 8.

7. *Chronicon vulturense del monaco Giovanni*, a cura di V. FEDERICI, I, Roma, 1940 (Fonti per la Storia d'Italia, 58), pp. 156-159 (di seguito citato *Ch Vult*).

8. Circa gli oscillanti termini cronologici entro cui comprendere la stesura dell'opera v. *Ch Vult*, prefazione, pp. XX-XXIV; 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 - S. Vincenzo al Volturno, 19-22 maggio 1982), a cura di F. AVAGLIANO, Montecassino, 1985 (Miscellanea cassinese, 51), pp. 221-231; L. SPECIALE, *Il mito e la memoria: il ciclo illustrato del Chronicon Vulturense e le sue radici altomedievali*, 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. 293-307.

9. Un quadro delle dinamiche territoriali e di potere che condussero la badia vulturense ad un arretramento dai confini abruzzesi è fornito da L. SALADINO, *I Monasteri benedettini nell'Abruzzo interno: insediamenti, infrastrutture e territorio tra VIII e XI secolo*, Roma, 2000, pp. 57-67.

10. *Ch Vult*, prefazione al vol. I, p. XVII; *Ch Vult*, I, pp. 156, note 1-3; p. 160, note 1-3.

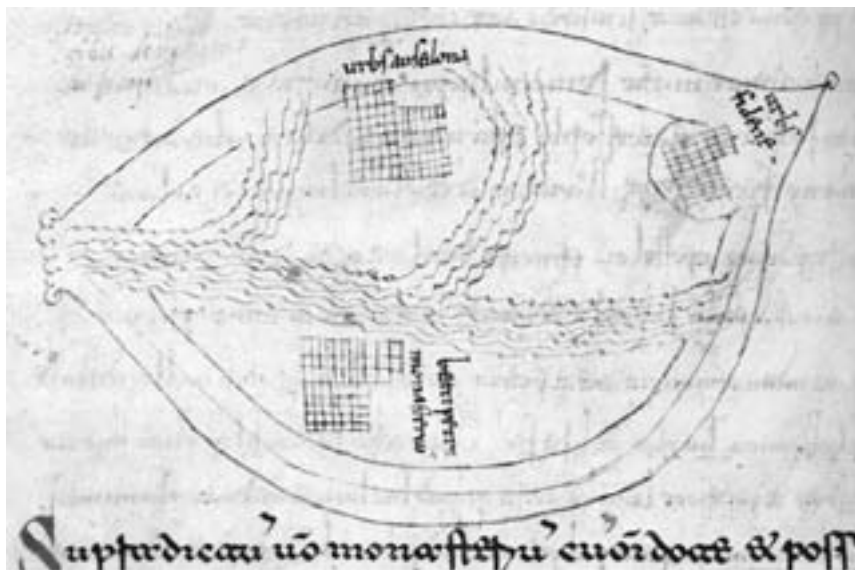


Fig. 2 - Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Chronicon vulturmensis* (Barb. Lat. 2724), Pianta della Valle Tivola (f. 57r).

quanto contraddetto già all'interno della stessa cronaca da un precedente atto di conferma siglato dal pontefice Stefano II nel luglio del 754¹¹. Ne consegue che esso sia stato elaborato dalla casa madre per sostituire il perduto titolo di possesso relativo a questo territorio. L'impresa è ascritta al patronato di re Desiderio dal momento che nel più antico mandato di sicura autenticità, datato 787, Carlo Magno confermava quanto disposto dall'ultimo sovrano longobardo, ovvero sia la concessione all'ordine benedettino della circostante villa Tivola¹².

La falsificazione avvenne con ogni probabilità agli inizi del XII secolo contestualmente alla *renovatio* del santuario di cui tramanda

11. *Ch Vult*, I, pp. 166-170. Nell'edizione critica del *Chronicon* il Federici qualifica Stefano II come vescovo, ma tutto lascia presupporre che si tratti del pontefice Stefano II. Questo, infatti, siede sul soglio dal 752 al 757 ed è legato alle abbazie di Montecassino e San Vincenzo al Volturno nel far fronte all'espansionismo territoriale longobardo, cfr. P. DELOGU, s.v. *Stefano II*, in *Enciclopedia dei Papi*, I, Roma, 2000, pp. 660-665.

12. *Ch Vult*, I, pp. 160-162, 211-212.

memoria nel 1117 un breve di Pasquale II che, identificativo del secondo documento sopramenzionato, è rappresentato in facciata dal cartiglio di destra. Il breve pascaliano si è rivelato di sostanziale importanza per il presente studio, in quanto fa riferimento anche alla consacrazione della chiesa e alla conferma di tutti i precedenti privilegi del monastero e soprattutto ne sancisce la dipendenza giuridica dalla Sede Apostolica¹³.

A ulteriore riprova di tale interpretazione vi sono i due rilievi scolpiti ai lati degli stipiti del portale d'ingresso che raffigurano il mezzo busto di re Desiderio (Fig. 3), in evidente riferimento alla saga delle origini, e la figura intera di San Vincenzo diacono (Fig. 4) a ribadire l'appartenenza del sito al cenobio molisano.



Fig. 3 - Capistrano, San Pietro in Trita, facciata, Re Desiderio.



Fig. 4 - Capistrano, San Pietro in Trita, facciata, San Vincenzo diacono.

13. P. JAFFÉ, *Regesta Pontificum Romanorum: ab condita Ecclesia ad annum post Christum natum 1198*, I, Lipsia, 1885, p. 765 (di seguito citato *Reg Pont*); *Le liber pontificalis. Texte, introduction et commentaire* par l'Abbe L. DUCHESNE, II, Paris, 1981 (Réimpression conforme à l'édition de 1955), p. 310, nota 65; F. UGHELLI, *Italia sacra, sive de episcopis Italiae, et insularum adjacentium, rebusque ab iis praeclare gestis, deducta serie ad nostram usque aetatem*, IX, Venetiis, 1721, p. 506.

Il ruolo di immagine-manifesto della facciata risulta tanto più importante qualora si consideri che il dipinto inscritto nella lunetta raffigurante l'Apostolo Pietro è stato messo in relazione proprio con il ciclo del presbiterio¹⁴. Questo, quasi totalmente lacunoso nel catino (Fig. 5) – sì che oggi si può soltanto dedurre che si sia trattato



Fig. 5 - Capestrano, San Pietro in Trita, catino absidale.

di una composizione a tre figure – è in discrete condizioni conservative per quanto riguarda l'emiciclo absidale e l'arco: l'uno raffigura una teoria di santi inquadrati da una finta architettura a nicchie (Fig. 6), l'altro articolato in due registri reca al centro un Cristo barbato in trono, circondato nella parte alta dai simboli degli Evangelisti e da due Serafini e nella parte bassa dai vegliardi coronati dell'Apocalisse che offrono i calici eucaristici (Fig. 7).

Le testimonianze epigrafiche del portale sono state assunte da gran parte della letteratura scientifica, fatta eccezione di pochi detrattori, quali dati imprescindibili per la messa a fuoco della datazione delle pitture absidali e della loro dipendenza dall'orizzonte

14. ANDALORO 1987/1988 e 1988/1989 (nota 6) , pp. 7-9.



Fig. 6 - Capestrano, San Pietro in Trita, emiciclo absidale, Santi entro nicchie.



Fig. 7 - Capestrano, San Pietro in Trita, arco absidale, Cristo in trono fra i simboli degli Evangelisti, due serafini e i vegliardi dell'Apocalisse.

culturale cassinese e in particolare dal modello di Sant'Angelo in Formis.

Il primo contributo in tal senso fu quello espresso nel 1904 dal Bertaux¹⁵, seguito poi dal Bologna¹⁶ che agli inizi degli anni Sessanta, pur avvalorando il riferimento alla basilica tifatina, ampliò il discorso scorgendovi « la carica di trasformazione di tipo ottoniano degli schemi bizantini e l'ornamentazione espressiva dei codici della scuola di Ratisbona ». Dagli assunti del Bologna, accolti sia dal Rotili¹⁷ che dal Ragghianti¹⁸, si discostò il Matthiae¹⁹ il quale propose rimandi iconografici e stilistici, oltre che alla formula di Sant'Angelo in Formis, anche ad aree settentrionali con la probabile mediazione di fonti miniatorie.

Dissentirono completamente la de' Maffei²⁰ e il Pace²¹ che, posticipando la datazione dei murali abruzzesi alla fine del XII secolo, li legarono rispettivamente alla pittura provinciale laziale arricchita da inflessioni antelamiche e al *milieu* figurativo dell'*Urbe* in rapporto a prototipi paleocristiani e a cantieri tardi, come Santa Maria Nuova.

In ultimo il Lehmann-Brockhaus²², l'Andaloro²³, la Romano²⁴ e il Della Valle²⁵ hanno ricondotto il ciclo sostanzialmente all'interpretazione e alla cronologia tradizionali.

15. E. BERTUX, *L'art dans l'Italie méridionale*, I, Paris, 1904, pp. 284-285 e V. PACE, in E. BERTUX, *L'art dans l'Italie méridionale. De la fin de l'Empire Romain à la conquête de Charles d'Anjou*, aggiornamento dell'opera edita A. PRANDI, IV, Roma, 1978, pp. 497-498.

16. F. BOLOGNA, *La pittura italiana delle origini*, Roma, 1962, p. 45.

17. M. ROTILI, *La Pittura romanica nell'Italia centro-meridionale*, Milano, 1966 (I Maestri del colore, 210), p. 3.

18. *L'arte in Italia*, a cura di C. L. RAGGHIANI, III, Roma, 1969, p. 388.

19. G. MATTHIAE, *Pittura medioevale abruzzese*, Milano, 1969, pp. 7-10.

20. F. DE' MAFFEI, s.v. *Romanico*, in *Enciclopedia universale dell'arte*, IX, Firenze, 1963, p. 819.

21. V. PACE, *Profilo della pittura medievale abruzzese (l'iconografia dei programmi absidali del XII e XIII secolo)*, in *Abruzzo*, XIV (1976), pp. 61-73.

22. O. LEHMANN-BROCKHAUS, *Abruzzan und Molisen*, München, 1983, pp. 178-179.

23. ANDALORO 1987/1988 e 1988/1989 (nota 6), pp. 7-9.

24. S. ROMANO, *La pittura medievale in Abruzzo*, in *La pittura in Italia: l'Altomedioevo*, a cura di C. BERTELLI, I, Milano, 1994, pp. 262-263.

25. M. DELLA VALLE, *Proposte sulla decorazione pittorica del complesso absidale di San Pietro ad Oratorium nei pressi di Capestrano*, in *Studi in onore di Patrizia Angiolini Martinelli*, a cura di S. PASI con la collaborazione di A. MANDOLESI, Bologna, 2005 (Studi e scavi, Università degli Studi di Bologna, Dipartimento di Archeologia, N.S. 10), pp. 133-145.

Gli apporti più interessanti per il cenobio capestranese ritengo non vengano, però, dal nesso con Sant'Angelo in Formis, quanto da un riesame delle vicende del cantiere di San Vincenzo al Volturno al principio del XII secolo e della sua ridottissima ed erratica produzione figurativa sopravvissuta.

Come già accennato, la badia molisana a partire dal 1115 e in concomitanza con interventi di riprogettazione architettonica²⁶, promosse la stesura del *Chronicon vulturense* al fine di riaffermare i propri domini e di rilanciarsi quale importante avamposto monastico dell'Italia centro-meridionale.

La riscrittura documentaria poggiò sulla lungimirante consapevolezza che essa dovesse avere un suo valore costitutivo laddove attingesse alla mitologia delle origini abbaziali. Non è casuale dunque l'inserimento, in funzione di prologo, di una fonte carolingia firmata dal monaco franco Autperto e dedicata alla vita di Paldo, Taso e Tato, fondatori nonché primi abati di San Vincenzo al Volturno²⁷.

Questa compilazione agiografica, presentando la regola benedettina come la condizione storica della perfetta *sequela Christi*, esorta a una precisa immagine di santità, ovvero sia a quella dei tre confratelli, i quali edificarono l'abbazia rinunciando alla Gallia e all'esperienza peregrina. Si sancisce così, come osservava Leonardi²⁸, il superamento della formula itinerante del monachesimo insulare a favore di quella stanziale, affermatasi nella penisola a partire dall'VIII secolo.

Pertanto il carattere profetico della fondazione di San Vincenzo agì da potere legittimante rispetto alla continua minaccia di dispersione fondiaria che sussisteva nel 1100, di modo che il rinnovamento del monastero di San Pietro *in Trita* rientrò nell'ambito

26. PRATESI 1985 (nota 8), p. 226; SPECIALE 2006 (nota 8), p. 298.

27. *Ch Vult*, I, pp. 101-123.

28. C. LEONARDI, *Spiritualità di Ambrogio Autperto*, in *Studi Medievali*, 31, IX (1968), pp. 1-131; cfr. inoltre R. GRÉGOIRE, *L'abate Ambrogio Autperto e la spiritualità altomedievale*, in *Una grande abbazia altomedievale nel Molise: San Vincenzo al Volturno*, Atti del I Convegno di studi sul Medioevo meridionale (Venafro - S. Vincenzo al Volturno, 19-22 maggio 1982), a cura di F. AVAGLIANO, Montecassino, 1985 (Miscellanea cassinese, 51), pp. 267-352. Per l'edizione degli scritti autpertiani cfr. *Corpus Christianorum: Ambrosii Autperti Opera*, a cura di R. WEBER, 3 voll., Turnholt, 1975-1979 (Corpus Christianorum Continuatio Medioevalis, XXVIII).

di questa operazione programmatica e a provarlo è sia il dato storico-documentario che il repertorio figurativo.

Le quattordici vignette che illustrano il proemio di Autperto e più in generale quelle dei primi due libri, oltre a costituire un'eccezionale testimonianza artistica di ciò che si produceva all'interno dello *scriptorium* volturnense, si configurano quali stringenti riferimenti stilistici per i murali abruzzesi.

D'altronde in *Pittura medioevale in Abruzzo*, Matthiae concludeva il primo capitolo sulle origini commentando « si penserebbe che il pittore della chiesa di Capestrano provenisse dai miniaturisti e che si fosse per la prima volta cimentato nella grande decorazione ad affresco »²⁹. L'icastica notazione serviva per spiegare le numerose anomalie compositive del ciclo fra cui, ad esempio, la disposizione dei seniori per tutta l'ampiezza dell'arco sino ai peducci. Se i primi, raffigurati a mezzo busto, registrano deformazioni disegnative atte a comprimerli all'interno del loro registro, gli ultimi si riducono a testine frontali e sovrapposte; o ancora l'immagine del Cristo in trono che, evidentemente sovradimensionata, poggia con lo scranno sul fascione dell'estradosso dell'arco, interrompendone lo svolgersi dei girali e comprendendo entro il suppedaneo il clipeo con la mano dell'Eterno.

A fronte di una simile incertezza spaziale, la sintassi decorativa è in grado di raggiungere esiti di grande raffinatezza nell'alternanza fra ricchi fogliami carnosi e architetture dipinte che girando dall'arco al catino absidale unificano in modo coerente l'intero programma apocalittico (Fig. 8).

Ed è proprio siffatto repertorio a costituire la vera citazione del prototipo miniatorio, che ha come fondamento del suo corredo figurativo quello che Henri Focillon definì « il motivo della figura sotto arcata »³⁰. In molte vignette del *Chronicon*, infatti, le figure sono separate, pur voltandosi le une verso le altre a mimare un'azione d'insieme, da colonne sormontate da archi a tutto sesto; tema che è alla base della soluzione compositiva secondo la quale si articola il corteo dei santi nel cilindro absidale della chiesa

29. MATTHIAE 1969 (nota 19), p. 10.

30. H. FOCILLON, *Scultura e pittura romanica in Francia seguito da vita delle forme*, Torino, 1972, pp. 42-49.



Fig. 8 - Capestrano, San Pietro in Trita, presbiterio (part.).

abruzzese. La peculiarità che conduce al definitivo riconoscimento di un'unica autografia nei due contesti pittorici è, però, il ricorrere delle medesime sigle ornamentali (Figg. 9-12).

Paradigmatiche sono ancora una volta le strutture ad arcatelle, che in maniera sovrapponibile sono percorse nelle cornici di profilatura degli archi da un cordone ondulato, connotante cifra stilistica di questo linguaggio per il suo insistente ripetersi come riempitivo di riquadri.

I fusti delle colonne divisi in sezioni dall'alternarsi di scanalature tortili e verticali, reggono capitelli corinzi la cui forma è determinata dalla sovrapposizione di due cespi d'acanto. Qui il dato naturalistico è sottoposto ad un processo di normalizzazione grafica, in virtù del quale anche la base e l'echino, divisi al centro da una linea schizzata in punta di pennello, si riducono a sottili corpi



Fig. 9 - Capestrano, San Pietro in Trinita, emiciclo absidale, Santi entro nicchie (part.).



Fig. 10 - Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Chronicon vulturvensis* (Barb. Lat. 2724), I parenti di Paldo Taso e Tato giungono a Farfa per reclamare i tre giovani a Tommaso di Maurienne (part.) (f. 35r).



Fig. 11 - Capestrano, San Pietro in Trita, emiciclo absidale, Santi entro nicchie (part.).



Fig. 12 - Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Chronicon vultumensis* (Barb. Lat. 2724), Carlo Magno offre all'abate Ambrogio Autperto il diploma di conferma dei beni (f. 36r).

rettangolari (Figg. 13-14). Tale aspetto irreal è, tuttavia, mitigato da tentativi di resa tridimensionale dello spazio. Le finte architetture, di fatto, tendono a racchiudere e non semplicemente ad incorniciare le figure suggerendo l'abitabilità dei loro interni attraverso fasce d'ombra tracciate in corrispondenza degli intradossi degli archi.



Fig. 13 - Capestrano, San Pietro in Trita, emiciclo absidale, Santi entro nicchie (part.).
 Fig. 14 - Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Chronicon vulturnensis* (Barb. Lat. 2724), L'Abate di Farfa Tommaso di Maurienne con Paldo Taso e Tato presso la tomba dell'Apostolo Pietro (part.) (f.).

Conferme d'identità esecutiva derivano, inoltre, dall'analisi tipologica dei personaggi. Medesimi sono i volumi ovoidali dei volti gli occhi grandi e allungati e i setti nasali che proseguono nell'arcata sopraccigliare (Figg. 15-16). Identiche le bocche ad andamenti virgolettati, al pari delle capigliature e delle barbe applicate quasi fossero calotte estraibili (Figg. 17-18). Coincidono pure le ampie aureole che dipartono dalla base dei colli e le fatture delle corone che costituite dall'accorparsi di elementi geometrici imitano nell'ornato l'oreficeria alveolata (Figg. 19-20).

Le somiglianze sono tali da coinvolgere naturalmente il modo di fissare i panneggi. La sola figura che sopravvive, seppure frammentaria, nel catino absidale del San Pietro è esemplata sull'angelo



Fig. 15 - Capestrano, San Pietro in Trita, emiciclo absidale, Santo entro nicchia (part.).



Fig. 16 - Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Chronicon vultumensis* (Barb. Lat. 2724), L'abate Tato (f. 55v).



Fig. 17 - Capestrano, San Pietro in Trita, facciata, lunetta, San Pietro (part.).



Fig. 18 - Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Chronicon vulturnensis* (Barb. Lat. 2724), L'abate Paldo (part.) (f. 50v.).



Fig. 19 - Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Chronicon vulturnensis* (Barb. Lat. 2724), Carlo Magno (part.) (f. 36r).



Fig. 20 - Capestrano, San Pietro in Trita, arco absidale, vegliardo dell'Apocalisse (part.).

che nel f. 37r del codice vulturnense sopraggiunge a Paldo, Taso e Tato presso l'oratorio di San Vincenzo. Entrambi i mantelli, infatti, sono descritti da una linea capace di indugiare nel dettaglio, che nel rendere lo svolazzare della stoffa s'increspa in rigidi quanto innaturali grovigli e che in corrispondenza della gamba portante restituisce calligrafie concentriche (Figg. 21-22).



Fig. 21 - Capestrano, San Pietro in Trita, catino absidale, Santo Apostolo?.



Fig. 22 - Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Chronicon vulturnensis* (Barb. Lat. 2724), Apparizione dell'Angelo a Paldo Taso e Tato (part.) (f. 37r).

Si tratta di una linea che in alcuni casi rivestendo i volumi dei corpi dissimula e decora in una sorta di linearismo geometrico (ad esempio i triangoli curvilinei incastrati sul braccio sinistro del Cristo in trono), in altri ritaglia semplicemente le forme dal fondo creando un effetto di appiattimento bidimensionale, enfatizzato, nel brano di pittura monumentale, dalla caduta delle finiture.

Moltissime altre circostanze figurative provano la validità del riferimento; fra queste la resa ingenua, quasi umanizzata degli animali per cui i simboli degli evangelisti Marco e Luca citano l'innaturale posa dei cavalli montati dai tre fondatori in pellegrinaggio verso Roma, sia nelle sode torniture muscolari che negli addomi eccessivamente bombati (Figg. 23-24).



Fig. 23 - Capestrano, San Pietro in Trita, arco absidale, Simbolo dell'Evangelista Marco.



Fig. 24 - Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Chronicon vulturnensis* (Barb. Lat. 2724), Paldo Taso e Tato in pellegrinaggio verso Roma (part.) (f. 32r).

Si giunge, infine, ad illustrare quelle sigle figurative che costituiscono una vera e propria trasposizione su muro della *pictura codicis*. Alludo ai raffinati intrecci vegetali che profilano all'interno e all'esterno l'arco absidale; la loro foggia tornita, quasi carnosa, è riconducibile al repertorio fitomorfo del codice Vaticano, soprattutto in riferimento all'evoluzione decorativa della foglia a tre punte che, torcendosi in più giri su se stessa, crea dei veri e propri bottoni floreali (Figg. 25-26) o il più ricco girale gigliato che



Fig. 25 - Capetrano, San Pietro in Trita, estradosso dell'arco absidale, girali vegetali (part.).



Fig. 26 - Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Chronicon vulturnensis* (Barb. Lat. 2724), Iniziale miniata "S" (f. 32r).

includendo nella sua intricata trama stilizzate foglie di quercia si sviluppa in virtuosissimi nastroforni di matrice cassinese (Figg. 27-28).



Fig. 27 - Capistrano, San Pietro in Trinitate, intradosso dell'arco absidale, girali vegetali (part.).



Fig. 28 - Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Chronicon vulturmensis* (Barb. Lat. 2724), Iniziale miniata "Q" (f. 79v).

La sigla vulturinese non si riflette soltanto nelle formulazioni stilistiche, ma con ogni probabilità informa anche le scelte iconografiche. Agli inizi del XII secolo i modelli teologici adottati dalla comunità benedettina molisana – come si è detto – affondavano le loro radici nel mito autpertiano che, in ricordo di una stagione di grande prestigio, era esportato nei monasteri dipendenti.

L'esclusività dei murali abruzzesi risiede nella singolare combinazione di temi apocalittici e teorie di santi monaci cui si aggiunge presumibilmente una Maestà. Questo soggetto, identificato sulla base dei lacerti conservatisi nella calotta absidale e della sua diffusione in area centroitaliana³¹, si ripete per ben tre volte nel programma della cripta di Epifanio³² che è ispirato alla concezione mariologica di Autperto. In essa la Vergine è presentata nel ruolo di mediatrice fra umano e divino³³, cioè fra l'esemplarità monastica e il Figlio che a sua volta, non più concepito nella sola condizione di Trinità trascendente, diventa soprattutto capo dell'*Ecclesia*³⁴. Il teologo franco nel commento all'Apocalisse riduce, infatti, ogni simbolo escatologico all'accoglimento dello Spirito Santo quale condizione per una vera adesione alla vita cristiana, tema centrale dell'altro suo scritto dedicato alla *Vita di Paldo, Taso e Tato* in cui il racconto agiografico non è un semplice pretesto devozionale o uno strumento apologetico bensì il manifesto della cristiformità cenobitica.

31. DELLA VALLE 2005 (nota 25), pp. 139-141.

32. A. PERONI, *Ambrogio Autperto da San Vincenzo al Voltumo a San Pietro al Monte sopra Civate*, in *Immagine e ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a cura di A. CALZONA, R. CAMPARI, M. MUSSINI, Milano, 2007, pp. 138-150. Si faccia riferimento a questo contributo per una disamina della storiografia precedente, in particolare cfr. J. MITCHELL, *The Crypt Reappraised*, in *San Vincenzo al Voltumo: the 1980-86 excavations*, a cura di R. HODGES, Rome, 1993, pp. 75-114 e F. DE' MAFFEI, *Le arti a San Vincenzo al Voltumo e il ciclo della cripta di Epifanio*, in *Una grande abbazia altomedievale nel Molise: San Vincenzo al Voltumo*, Atti del I Convegno di studi sul Medioevo meridionale (Venafro - S. Vincenzo al Voltumo, 19-22 maggio 1982), a cura di F. AVAGLIANO, Montecassino, 1985 (Miscellanea cassinese, 51), pp. 267-352. Circa la probabile origine vulturinese delle iconografie ispirate alla spiritualità apocalittica autpertiana cfr. L. SPECIALE, *Exultent divina mysteria. San Vincenzo al Voltumo, Ambrogio Autperto e la genesi del ciclo dell'Exultet*, in *Medioevo: arte e storia*. Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 18-22 settembre 2007), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano, 2008, pp. 178-190.

33. LEONARDI 1968 (nota 28), pp. 38-39.

34. LEONARDI 1968 (nota 28), p. 36.

Si tratta di riflessioni dottrinarie che contengono indicazioni utili a verificare possibili collegamenti con le scelte iconografiche che presiedettero all'esecuzione delle pitture di San Pietro *in Trita*.

I santi benedettini schierati nell'emiciclo absidale, ritratti del perfetto monachesimo, colonne "lattee" del Regno dei Cieli, fanno richiesta di intercessione a Maria Regina presso il Redentore che, nel giorno della Nuova Profezia, si definisce *primus et novissimus*³⁵ invece del più canonico *Ego sum lux mundi*, parafrasando l'*incipit* del Genesi posto in apertura della *Vita: Humani generis primus parens ad imagine Dei factus*³⁶.

Vero nucleo significante del programma è, dunque, la celebrazione dell'unione fra immanenza e spiritualità che si realizza nella Chiesa. L'attualizzazione della fonte carolingia è così funzionale ad esprimere nel contempo un messaggio "petrino" e romano, rappresentativo del grande *partner* all'insegna del quale l'abbazia vulturense tentò di riemergere: il papato di Pasquale II.

I primi atti a firma del pontefice furono la consacrazione nel 1115 del San Vincenzo Maggiore appena rinnovato³⁷ e due anni dopo da Benevento la conferma dei privilegi di giurisdizione e di onore del vasto complesso patrimoniale della badia³⁸. Questi atti tramandati dal *Chronicon vulturense* sono registrati, oltre che in forma documentaria³⁹, anche come memoria apologetica nella sezione dei fasti pontifici, che riserva naturalmente alla reggenza pascaliana notizie molto dettagliate⁴⁰. Ciò non deve sorprendere se si considera che l'opera fu iniziata sotto gli auspici dello stesso Pasquale II, ritratto in una vignetta del prologo (f. 14v) in ricordo dell'incontro che con lui ebbe il cronista Giovanni, fiero, come riporta nel testo, di aver ricevuto simili parole di incoraggiamento: « *Bene, o fili, magnum opus cepisti, sed bene cepta melius perficere stude* »⁴¹.

35. La pellicola pittorica è a tal punto danneggiata che risulta leggibile solo la prima parte dell'inciso *Ego sum primus [...]*, tuttavia per una ricostruzione integrale di quest'ultimo è possibile basarsi sulle testimonianze dirette di BERTAUX 1904 (nota 15), p. 284 e MORETTI s.d. (nota 5), p. 40.

36. *Ch Vult*, I, p. 101.

37. *Reg Pont*, I, p. 759.

38. *Reg Pont*, I, p. 765.

39. *Ch Vult*, I, pp. 20-22; *Ch Vult*, III, p. 169.

40. *Ch Vult*, I, p. 99.

41. *Ch Vult*, I, p. 35; si veda inoltre PRATESI 1985 (nota 8), p. 226.

Da parte sua la curia papale attraverso l'ingerenza nella politica vulturnense mirava a ristabilire il primato romano nel "dissidente" mondo benedettino dell'Italia centrale. Si ricordi che al Concilio Lateranense del 1112 tra i principali accusatori che tacciarono il pontefice di eresia rispetto alla complessa questione delle investiture, ci fu proprio l'abate di Montecassino Bruno di Segni e che nello stesso anno l'abate di Farfa scrisse all'imperatore Enrico V propiziandone una discesa in Italia per rivendicare il rispetto del privilegio di Sette Fratte fundamentalmente disatteso dalle decisioni conciliari ⁴².

Pasquale II, ergendosi a garante di ortodossia ed applicando consistenti misure disciplinari, uscì vincitore dagli attacchi mossi al suo operato ⁴³. Non poteva eludere, d'altro canto, che sussistesse un sotterraneo malumore di fronte al quale vantare un alleato, seppure non potentissimo, ma che da due secoli gravitava in una vasta area con propaggini fra Abruzzo, Molise, Lazio, Campania e Puglia ⁴⁴ significava opporre un baluardo, quanto meno contenitivo, all'avanzata fondiaria cassinese e nello stesso tempo far fronte alla perdita dell'eredità canossiana, recuperata dalla corona imperiale all'indomani del Concilio lateranense del 1116 ⁴⁵.

Alla luce di quanto esposto la rappresentazione, sulla facciata del San Pietro *in Trita*, del breve pascaliano spiegato da San Pietro (Fig. 1) acquista maggiore significato, rendendo immediatamente evidente la natura e la funzione di questa filiazione vulturnense, strategico centro del sodalizio territoriale con la Sede Apostolica.

La scena si configura come manifesto d'appartenenza alla linea ecclesiologica petrina, ovverosia ai principi dottrinari su cui poggiò l'operato di Pasquale II che stando agli studi del Cantarella attuò un vero e proprio processo di identificazione con l'apostolo al fine di ribadire la prerogativa di governo della Chiesa romana ⁴⁶.

42. G. M. CANTARELLA, *Ecclesiologia e Politica nel Papato di Pasquale II*, Roma, 1982 (Studi Storici, 131), pp. 65-68.

43. G. M. CANTARELLA, *s.v. Pasquale II*, in *Enciclopedia dei Papi*, II, Roma, 2000, pp. 232-233.

44. G. VITOLO, *San Vincenzo al Volturno e i vescovi*, in *San Vincenzo al Volturno dal Chronicon alla storia*, a cura di G. DE BENEDETTIS, Isernia, 1995, pp. 123-138, 132.

45. CANTARELLA 1982 (nota 42), pp. 89-91.

46. CANTARELLA 1982 (nota 42), pp. 39-49.

Il monastero abruzzese rifletteva l'adesione a questo messaggio oltre che nella sua propaganda visiva anche nella favolistica culturale, considerandone l'intitolazione, la saga di fondazione e il patrimonio lipsanico pertinente a San Pietro che, secondo alcune postille antinoriane, fu deposto all'indomani del rinnovamento⁴⁷.

Ricondotta l'impresa pittorica capestranense al secondo ventennio del XII secolo grazie alle analogie con l'apparato illustrativo del *Chronicon vulturumense* e al riferimento documentario del 1117, desta ora interesse l'analisi dell'orizzonte culturale alle radici della vicenda figurativa delineata. Partendo dal presupposto che questi pittori, verosimilmente essi stessi monaci, fossero anzitutto miniatori si impone una prospettiva di ricerca nella tradizione libraria.

È sempre difficile individuare ambiti di appartenenza sulla sola base del referto stilistico, la difficoltà senza dubbio aumenta quando si tenta tale operazione in un momento cronologico figurativamente mutilo com'è la prima metà del 1100. Il rischio è di ricondurre le testimonianze superstiti a quelle poche isole artistiche dotate di un profilo ben delineato, limite che ha determinato il crollo della tesi "benedettina" tutta giocata nella definizione di una *leadership* fra Roma e Montecassino.

Non si può tuttavia prescindere dallo *scriptorium* cassinese per la ricostruzione del contesto nell'ambito del quale fu prodotto il Barb. Lat. 2724 che, già dagli studi monografici di Francesca Riccioni⁴⁸ e Lucinia Speciale⁴⁹, è stato messo in rapporto con i modelli più autorevoli della scuola miniatoria d'età desideriana. I riferimenti non si realizzano, però, nelle singole testimonianze librarie piuttosto nelle componenti culturali che qualificano la suddetta stagione artistica.

Paradigmatico l'Omiliario 99 dell'Archivio di Montecassino⁵⁰, il

47. A. L. ANTINORI, *Corografia storica degli Abruzzi e dei luoghi circonvicini*, Biblioteca Provinciale Salvatore Tommasi dell'Aquila, ms. del XVIII sec., XXVIII, 2, f. 331; A. L. ANTINORI, *Annali degli Abruzzi dall'epoca romana fino all'anno 1717 dell'era volgare*, Biblioteca Provinciale Salvatore Tommasi dell'Aquila, ms. del 1717, VI, f. 628.

48. F. RICCIONI, *Un codice da rivalutare: il Chronicon vulturumense*, in *Miniatura*, III/IV (1990/91) (ed. 1993), pp. 33-50.

49. SPECIALE 2006 (nota 8), pp. 293-307.

50. L. SPECIALE, *Sapere tecnico e pratiche d'atelier nella Montecassino dell'abate Desiderio: il caso dell'omiliario Casin. 99*, in *Studi di miniatura*, a cura di A. R. CALDERONI MASETTI, Roma, 1993; H. TOUBERT, *Roma e Montecassino. Nuove osservazioni sugli affreschi della Ba-*

cui altissimo livello qualitativo permette una facile enucleazione del significato di *revival* paleocristiano in età riformata. La nota scena di dedica mostra infatti una classicheggiante partitura architettonica che perimetra ed articola lo spazio nel quale si dispongono figure dai panneggi pesanti e minuziosamente descrittivi delle forme. Ed è proprio questo “archeologismo” scenografico associato alla resa plastica dei corpi a costituire la base sintattica della produzione cassinese dell'ultimo ventennio del Mille, come confermano, pur in un generale alleggerimento delle sigle strutturali e figurative, gli *Exultet* Vat. Barb. Lat. 592, Vat. Lat. 3784; Add. 30337 della *British Library* di Londra e il più tardo Nuov. Acq. Lat. 710 della *Bibliothèque Nationale* di Parigi proveniente dalla cattedrale di Fondi⁵¹.

Alla medesima area semantica appartiene anche il Lezionario Vat. Lat. 1202, additato dalla letteratura quale antecedente diretto del codice vulturnense⁵². Se i cicli d'apparato dei due manoscritti

silica Inferiore di S. Clemente a Roma, in H. TOUBERT, *Un'arte orientata. Riforma gregoriana e iconografia*, a cura di L. SPECIALE, Milano, 2001, pp. 165-168; G. OROFINO, *All'ombra di Montecassino: programmi iconografici nella Terra di S. Benedetto*, in *De lapidibus sententiae: scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, a cura di T. FRANCO e G. VALENZANO, Padova, 2002, pp. 285-293: 291; A. PUTATURO DONATI MURANO, *La miniatura in Italia meridionale*, in *La miniatura in Italia. Dal tardoantico al Trecento con riferimenti al Medio Oriente e all'Occidente europeo*, a cura di A. PUTATURO DONATI MURANO, A. PERRICCIOLI SAGGESE, Napoli, 2005, pp. 120-122; F. CRIVELLO, Scheda nr. IX.2 (Omiliario), in *Matilde di Canossa. Il Papato e l'Impero. Storia, arte, cultura alle origini del romanico*, Cat. della mostra (Mantova, casa del Montegna, 2008-2009), a cura di R. SALVARANI, L. CASTELFRANCHI, Cinisello Balsamo, 2008, pp. 372-373.

51. *Exultet: rotoli liturgici del Medioevo meridionale*, cat. della mostra (Biblioteca Apostolica Vaticana, Abbazia di Montecassino 1994), edito G. CAVALLO, Roma, 1994, pp. 211-220, 235-264; 273-290 (Si rimanda a questo catalogo di mostra per la riproduzione integrale degli apparati illustrativi pertinenti ai manoscritti citati). Più di recente G. OROFINO, *I libri del vescovo*, 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. 402-413. Per quanto riguarda l'*Exultet* Vat. Barb. Lat. 592 cfr. L. SPECIALE, *Montecassino e la Riforma Gregoriana: l'Exultet Vat. Barb. lat. 592*, Roma, 1991 (Studi di arte medievale, 3). Più in generale per la produzione miniatoria in età desideriana cfr. pure G. OROFINO, *Montecassino*, in *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, a cura di C. BERTELLI, Milano, 1994, pp. 441-461; G. OROFINO, *Calcolo e fortuna: i disegni del codice 189 dell'archivio dell'Abbazia di Montecassino*, in *Immagine e ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a cura di A. CALZONA, R. CAMPARI, M. MUSSINI, Milano, 1994, pp. 126-131.

52. L. SPECIALE, *Il ciclo benedettino del Lezionario Vat. Lat. 1202 e i suoi modelli*, in *Medioevo: i modelli*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma 27 settembre - 1 otto-

condividono, in effetti, la ritmica del racconto e il disegno frazionato ed angoloso, si discostano nella concezione compositiva, l'una basata su personaggi allungati e gesticolanti che si muovono per lo più intorno ad edicole architettoniche, l'altra su teorie ad arcature che, misurando le proporzioni della vignetta, non contengono le figure, ma le inquadrano scandendone la dislocazione nello spazio. Al di là del dato contingente questa proposta è ricca di implicazioni che sembra opportuno cogliere e rilanciare. Supporre un nesso d'ordine stilistico e iconografico fra l'impresa pascaliana del *Chronicon* e quella desideriana del Lezionario significa rendere concreto il rapporto con l'orizzonte figurativo romano di fine XI secolo e soprattutto con il mondo benedettino d'Oltralpe. Intorno al Vat. Lat. 1202, codice di sicura cronologia e localizzazione, Beat Brenk ha radunato, infatti, i murali della navata meridionale della basilica romana di San Crisogono e il codice 2273 della Bibliothèque Municipale di Troyes che, proveniente dal monastero di Saint-Maur-des-Fossès, tramanda Storie di San Mauro⁵³.

L'impianto spaziale del programma agiografico francese è articolato in gallerie di archeggiature dipinte che determinano lo schema compositivo delle figure come si è visto nella *Vita* di Paldo Taso e Tato. Comune è pure la *mise en page* organizzata secondo una formula di alternanza fra testo ed immagine diversamente da quanto avviene nel Lezionario Vaticano le cui carte ospitano in un *continuum* illustrativo dalle due alle sei vignette⁵⁴ (Fig. 29).

La tangenza di alcune soluzioni con il prodotto dell'*Ile-de-France*, non è sufficiente, tuttavia, a presupporre un'origine oltremontana

bre 1999), a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano, 2002, pp. 673-681 con bibliografia precedente. A Lucinia Speciale si deve inoltre l'individuazione delle connessioni stilistiche del Vat. Lat. 1202 con il Barberiniano 2724, a questo proposito cfr. in particolare SPECIALE 1991 (nota 51); SPECIALE 2006 (nota 8), p. 297.

53. B. BRENK, *Die Benediktsszenen in S. Crisogono und Montecassino*, in *Arte medievale*, 2.1984(1985), pp. 57-65; B. BRENK, *Das Lektionar des Desiderius von Montecassino: cod. vat. lat. 1202*, Zürich, 1987 (con riproduzione integrale dei corredi miniatori relativi al codice vaticano 1202 e a quello conservato alla Bibliothèque Municipale di Troyes); C. DENOËL, *La vie de saint Maur*, in *L'Art de l'enluminure*, 12 (2005), pp. 4-51; E. MAZZOCCHI, *Il cuore antico della Riforma: le pitture della basilica di S. Crisogono a Roma*, in *Roma e la riforma gregoriana: tradizioni e innovazioni artistiche (XI - XII secolo)*, a cura di S. ROMANO, Roma, 2007, (*Études lausannoises d'histoire de l'art*, 5), pp. 245-273.

54. RICCIONI 1990-91/1993 (nota 48), p. 40.



Fig. 29. Troyes, Bibliothèque Municipale, ms 2273, Storie di San Mauro, (f. 51).

dell'officina vulturnense, che potette giovare in alternativa della vasta circolazione di manufatti di varia natura⁵⁵.

Consistenti prove che lo scriptorio vulturnense fosse composto anche da maestri stranieri sono fornite proprio dal ciclo di San Pietro *in Trita*. In precedenza si è tentato di dimostrare come il dato più qualificante della vicenda artistica delineata sia proprio l'uso dell'arcata dipinta ed abitata. L'abside abruzzese non si limita ad accogliere tale motivo in semplice accezione narrativa, ma lo riformula in termini di pittura architettonica. La funzione e la forma dell'arco trionfale coincidono con quelle di una grande nicchia, per cui i piedritti diventano colonne corinzie e il profilo

55. Il sospetto però viene quando si guardano le miniature che più divergono dalle peculiarità stilistiche dei murali abruzzesi a favore di declinazioni franco germaniche. Queste, acclimatate e adeguate all'ambiente locale, fanno riferimento ai prototipi più rappresentativi del tempo come il manoscritto 73 della *Bibliothèque Municipale* di *Épinal* contenente una collazione di testi su San Martino (v. PORCHER 1959 (nota 55), pp. 17-20; W. CAHN, *Romanesque manuscripts: the twelfth century*, II, London, 1996, pp. 172-173) ed aprono persino al linguaggio "neogotico" del *Chronicon di Ottone di Frisinga* tramandato in una delle prime versioni dal Codice *Bos. q* della Universitätsbibliothek di Jena (L. TOGNOLI, *Una chronica di Ottone di Frisinga a Milano*, in *Arte cristiana*, 77 (1989), pp. 83-87). Si rivelano esemplificativi la resa grafica dei panneggi segnati da guizzanti linee falcate, il trattamento fisionomico dei volti e non ultimo il repertorio decorativo degli sfondi architettonici caratterizzato da capitelli con foglie ritorte a tre punte. Si veda di recente S. GAVINELLI, Scheda nr. VII.2 (Ottone di Frisinga, *Chronicon*), in *Matilde di Canossa. Il Papato e l'Impero. Storia, arte, cultura alle origini del romanico*, Catalogo della mostra (Mantova, Casa del Mantegna, 2008-2009), a cura di R. SALVARANI, L. CASTELFRANCHI, Cinisello Balsamo, 2008, pp. 351-353.

estradosato l'archivolto con girelle vegetali (Figg. 7-8). In altre parole l'arcata costituisce l'unità di misura dell'intero programma figurativo così che il Cristo in trono e il corteo apocalittico vi poggiano sopra, mentre la *Virgo beata* con le sue anime sante ne sono contenute.

Premesso che non è dato ritrovare una simile impalcatura pittorica del presbiterio in tutta la penisola italiana, lontane suggestioni possono, tuttavia, essere colte seguendo le linee di diffusione percorse dal tema della figura sotto arcata che dalla Francia meridionale, attraverso le vie di pellegrinaggio giunge sino in Catalogna. Qui, nella valle del Bohí l'abside di Santa Maria di Tahull, insieme a quella di San Clemente offre nello schema compositivo e nelle soluzioni iconografiche una verosimile base di confronto per gli affreschi di Capestrano.

Solo ricorrendo ad esempi di plastica architettonica si spiegano, tuttavia, quelli che sono i motivi conduttori alla base di questi *trompe l'oeil ante litteram*. Paradigmatica la Cappella di *Château des Moines* a Berzé-la-Ville⁵⁶ che inquadrata da un arco trionfale poggiante su pseudo colonne corinzie è caratterizzata all'interno da una teoria di arcatelle posta a virtuale sostegno della sovrastante *Traditio legis*.

In quegli stessi anni, il sistema di grandi arcate cieche trova largo impiego anche sulle facciate delle principali stazioni santuariali del cammino verso Santiago. Da Santa Maria di Ripoll alla cattedrale di Angoulême sino a Notre-Dame-la Grande di Poitiers, statuari ritratti apostolici fanno da cariatidi a un rilievo figurato che, svolto in sequenza continua, culmina con l'immagine monumentale del Cristo apocalittico, in evidente allusione alla funzione terrena della Chiesa come guida spirituale⁵⁷.

56. J. ROLLIER-HANSELMANN, *Berzé-La-Ville, la chapelle-des-Moines: découverte d'un Christ caché sous les repeints*, in *Bulletin Monumental*, 163 (2005), 3, pp. 243-249; D. RUSSO, *Espace peint, espace symbolique construction ecclésiologique. Le peintures de Berzé-la-Ville (Chapelle-des-Moines)*, in *Revue Mabillon*, N.S., 11 (2000), pp. 57-87; Y. CHRISTE, *A propos des peintures de Berzé-la-Ville*, in *Cahiers Archeologiques fin de l'Antiquité et Moyen Age*, 44 (1996), pp. 77-84. E. PALAZZO, *L'iconographie des Fresques de Berzé-la-Ville dans le contexte de la Réforme Grégorienne et de la Liturgie Clunisienne*, in *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XIX (1988), pp. 169-186.

57. F. GANDOLFO, *La facciata scolpita*, in *Arte medievale nel contesto (300 - 1300): funzioni, iconografia, tecniche*, a cura di P. PIVA, Milano, 2006 (Di fronte e attraverso, 635), pp. 79-103.

Analogie strutturali e condivisione del messaggio ecclesiologico candidano il monastero abruzzese e con esso anzitutto il cenobio di San Vincenzo, considerato troppo spesso importatore delle novità cassinesi, a vitale centro di sperimentazione artistica in cui il linguaggio più spiccatamente locale è contaminato da cadenze d'Oltralpe, di diretta derivazione franco-catalana.

L'area di gravitazione non è casuale perché si lega di nuovo ai rapporti che già dall'inizio del suo Pontificato Pasquale II intratteneva con i maggiori complessi benedettini dal Poitou al Rossiglione sino alla Spagna nordoccidentale⁵⁸; lui benedettino cluniacense che per vocazione e necessità indusse il monachesimo peninsulare a scommettere le proprie sorti entro circuiti europei, favorì l'affermarsi di un'attività artistica aperta più che mai alle interferenze che la storia imponeva. Nell'ambito dell'orizzonte pascaliano trova, dunque, una plausibile collocazione il programma figurativo del San Pietro *in Trita* che nella sua connotante anomalia costituisce l'incunabolo della pittura romanica abruzzese.

⁵⁸. *Reg Pont*, I, pp. 727-733.