



Per le vie di Celestino

Passi di Pace e di Perdono sulle orme di Pietro da Morrone

La Cappella Caldora

Particolare rilevanza storico artistica viene riconosciuta alla Cappella Caldora, attigua alla chiesa, al cui interno, in una nicchia, è posto il sarcofago Caldora-Cantelmi, opera compiuta nel 1412 da Gualtiero di Alemagna, come rivela l'iscrizione sulla cornice, su commissione di Madonna Rita Cantelmo per se e per i suoi figli Jacopo, Raimondo e Restaino, il più giovane, morto prematuramente, adagiato sull'arca.

La parte frontale è intagliata vigorosamente con rilievi ripartiti in tre riquadri: al centro l'Incoronazione della Vergine e sui lati le figure degli Apostoli. Le cornici sono ornate da tralci di vite simbolica. La fitta serie dei personaggi ad altorilievo indica una predilezione per una plastica ritmica e una tessitura vibratile che alimenta il gioco delle luci e delle ombre. Lo schema del sarcofago Caldora sarà ripreso ed arricchito dall'autore nel Monumento Camponeschi nella chiesa di S. Giuseppe a l'Aquila. Nell'eseguire questi sepolcri l'artista, da identificarsi con Gualtiero di Monaco che lavorò nella cattedrale di Strasburgo e nel duomo di Milano, tenne presente i monumenti del Nord e le arche scagliere di Verona e, non da ultimo, le tombe dei reali d'Angiò a Napoli. L'opera ci testimonia una presenza schietta e veritiera di cultura germanica: un canale di penetrazione dell'arte nordica furono fin dai primi del 300 le Marche e Gualtiero d'Alemagna non può essere considerato un caso isolato: la sua figura ben si inserisce in questa corrente di artisti portatori di un'arte profondamente e drammaticamente religiosa contrapposta ai caratteri laici e cortesi tipici del gotico internazionale. In perfetta sintonia con i caratteri stilistici del monumento funebre, sulle pareti di fondo della Cappella Caldora si svolge una pagina notevole di pittura, commissionata sempre da Rita Cantelmo, come attesta la presenza anche sugli affreschi dello stemma di famiglia. I dipinti, raffiguranti Episodi della vita di Cristo, vengono assegnati ad un'interessante figura artistica denominata, appunto, da questa sua opera principale, "Maestro della Cappella Caldora". Pubblicati dal Piccirilli nel 1895, con attribuzione a Leonardo da Teramo, vennero presi in esame dal Van Marle e da Enzo Carli che, aprendo delle prospettive inaspettate verso aree limitrofe e in particolare verso i monasteri di Subiaco, li ritenne opera di Giovanni da Sulmona che firma il tabernacolo del Museo Civico datato 1435. Ferdinando Bologna ha rimarcato che Giovanni da Sulmona è personalità distinta dal Maestro della Cappella Caldora, figura dalla vena artistica molto suggestiva, caratterizzata da esasperato patetismo e forte carica espressionistica, che dopo la collaborazione a S. Silvestro a l'Aquila lavorò a Subiaco sia al Sacro Speco che a S. Scolastica, mostrando per il vero in queste opere un affiato più lirico e meno tormentato. Da Subiaco l'artista passò alla cattedrale di Celano e quindi alla cappella Caldora, lasciando in zona anche i pregevoli capicroce del crocifisso di Ortucchio e quelli del notevole crocifisso di Goriano Sicolì. La scena del Compianto costituisce l'elemento di raccordo tra il monumento funebre e il ciclo pittorico: Rita Cantelmo piange il figlio morto in giovane età come la Vergine, straziata dal dolore, accoglie tra le braccia il corpo esanime di Cristo.

Le opere trasferite dall'Abbazia

Malgrado il pregio delle opere descritte, nell'Abbazia è rimasta una pallida testimonianza della ricchezza decorativa dei secoli passati, come ben si evince anche dall'atto notarile del 27 maggio 1894, redatto dal Notaio Giovanni Angelone, che attesta la presenza nel monastero di una serie cospicua di beni storico-artistici, al tempo assegnati al Comune di Sulmona ed ora solo in minima parte visibili nelle chiese e nei musei cittadini. Tra le opere sistemate nelle chiese, vanno segnalate le due tele seicentesche di buona mano raffiguranti il Battesimo di Cristo e il Noli me tangere, collocate nella chiesa di Santa Maria della Tomba, e i due confessionali conservati nella chiesa di San Francesco della Scarpa. Nel gruppo dei beni artistici provenienti dall'Abbazia, esposti nel museo civico, particolare rilievo assumono gli stalli lignei datati 1598, altra notevole testimonianza della vitalità che l'antica ebanisteria ebbe nel monastero.

Essi si presentano con un impianto strutturale sobrio ed equilibrato, arricchito da preziosi intagli che riprendono motivi legati al repertorio decorativo cinquecentesco: grottesche, grovigli vegetali, teste animali, in cui si collocano perfettamente fantasia ed alta perizia tecnica. L'opera è dovuta a buona mano artigiana, che esprime la sua sapienza di intagliatore con un linguaggio colto e raffinato.

Nel cospicuo gruppo di dipinti su tela trasferiti al museo civico degni di particolare attenzione sono il San Benedetto di Anthon Raphael Mengs datato 1758, l'Apoteosi di San Pietro Celestino di Giovanni Conca datato 1750 e la Santa Caterina e Santa Lucia attribuita a Giuseppe Simonelli. Mengs fu uno dei più importanti ed influenti pittori del suo tempo, la sua produzione in passato tenuta in scarsa considerazione per la sua apparente freddezza, è ora rivalutata e se ne riconosce l'importanza storica.

Il linguaggio mengsiano si allontana dal pittoricismo settecentesco e dal gusto scenografico, privilegiando, soprattutto dopo l'incontro con il Winckelmann, una impostazione equilibrata che riduce i contrasti cromatici, alla ricerca di quell'equilibrio estetico ed etico che è peculiare della cultura neoclassica.

Anche nel dipinto di San Benedetto, commissionato al Mengs dal priore dei Celestini del convento romano di San Eusebio, dove l'artista aveva prestato la sua opera, il pittore esprime questo suo ideale di decoro e di classica compostezza. Pietro Piccirilli giudica il quadro opera non certamente delle migliori uscite dal pennello del sassone, anche se la figura del Santo è grandiosa e solenne, la linea è correttissima, il colorito è stupendo. Lo studioso sottolinea che il Mengs eseguì la tela alla giovane età di trenta anni. Antonio De Nino sostiene che il dipinto ha una espressione raffaellesca ma più vigorosa, avvicinandosi allo stile di Tiziano. Secondo Fucinese, che è tornato più volte ad indagare sui valori formali e contenutistici della pala, il dipinto rappresenta, insieme alla facciata borrominiana della chiesa dell'Abbazia, la presenza romana più importante del settecento in Abruzzo, segno di una svolta e dei nuovi rapporti che la regione stabilisce con Roma, dopo aver privilegiato per secoli la capitale del Regno.

Lo studioso abruzzese aggiunge che il Mengs fu noto soprattutto per la sua attività di pittore-filosofo, ovvero di teorico del neoclassicismo, e per il suo acume critico che gli dettò le pagine migliori su Raffaello, Tiziano e soprattutto Correggio, ritenuto artista dallo spirito mite e dal temperamento delicato. Per quest'ultimo il pittore boemo mostrò una particolare predilezione, sottolineandone la grandezza come maestro non del colore ma del chiaroscuro. Queste opinioni ebbero chiari riflessi sull'attività del Mengs: anche durante la stesura del San Benedetto, caratterizzato da un misurato rapporto luce-ombra, rimane testimonianza del decisivo incontro con il Correggio.

Nella tela dell'Apoteosi di San Pietro Celestino le figure appaiono immerse in una at-

atmosfera luminosa ed iridescente: l'opera si caratterizza per la preferenza accordata ad una gamma coloristica brillante e per le eleganti soluzioni formali: l'intento decorativo riesce a prevalere su quello narrativo, rivelando nell'artista buone qualità di raffinato illustratore di soggetti sacri.

Pietro Piccirilli riferisce che, secondo il Mengs, Giovanni Conca per le sue massime più facili che buone, finì di rovinare la pittura; per lo studioso sulmonese, invece, il quadro rivela un artista facile nel comporre, disegnatore e coloritore non mediocre.

Antonio De Nino assegna erroneamente il dipinto a Sebastiano Conca e giudica la composizione affascinante per la delicatezza e lucentezza delle carnagioni, pur non apprezzando la tinta alquanto verdognola delle ombre. Per Fucinese la tela non si sottrae agli schemi delle "glorie" barocche dalle quali anche il Mengs non riesce ad allontanarsi nella volta di S. Eusebio a Roma.

L'attività di Giovanni Conca si svolse per gran parte a Roma, esclusivamente sulla scia del cugino Sebastiano, creduto suo fratello talmente erano stretti i legami di amicizia e di lavoro, che aiutava sia nelle opere di grande respiro sia nell'insegnamento. La critica ottocentesca ha sottolineato spesso le qualità pedagogiche dell'artista che, se non aveva molta ispirazione, si dimostrava accorto nella composizione e attento nell'osservazione dal vero.

Pietro Piccirilli ritiene il dipinto raffigurante Santa Caterina e Santa Lucia, armonico nelle tinte e ben disegnato ma di autore ignoto, mentre la Gabbrielli lo assegna ad artista provinciale del XVI secolo. Per Fucinese nella tela si avvertono echi fiamminghi, giustificabili con le non rare presenze d'Oltralpe tra i monaci celestini, tra cui Carlo Ruther di Danzica costituisce il caso più noto. Si è invece propensi a collocare il dipinto nell'ambito della cultura artistica napoletana del Seicento e, più in specifico, nella vasta produzione di impronta giordanesca, con particolari tangenze verso i modi espressivi di un allievo e collaboratore stretto del Giordano, Giuseppe Simonelli (Napoli 1649 ca. - 1710), che ha lasciato in Sulmona due pregevoli tele nella attigua chiesa della SS.ma Annunziata: la Nascita della Vergine firmata e datata 1698 e la Presentazione al Tempio. L'opera costituisce di certo uno dei più alti risultati raggiunti dal Simonelli se Ferdinando Bologna e Vittorio Casale, nel valutare positivamente l'attribuzione avanzata, hanno sottolineato i caratteri fortemente giordaneschi del dipinto. Ed il riferimento è senz'altro al Giordano più esuberante: infatti nei corpi floridi e vitali e nei sontuosi e vivaci panneggi delle due Sante si intravedono richiami al colorismo veneto e ad una struttura materica e sensuale "di rubensiana memoria".

Per il vero, nella sua prolifica attività Simonelli non riuscì mai a distaccarsi dal maestro e a trovare un proprio linguaggio figurativo e questa mancanza di autonomia costituì il suo limite più grande ma anche la sua fortuna, consentendogli di portare a termine opere lasciate incompiute dal Giordano quando questi si recò in Spagna e conquistandogli una committenza parimenti ragguardevole. Una forte dipendenza si riscontra anche nei quadri sulmonesi, che presentano molte similarità con la coeva produzione del caposcuola. D'altronde, scorrendo i numerosi documenti relativi all'attività del pittore, Pavone trova conferma di una consuetudine operativa che vede il maestro non solo esercitare un controllo ma, addirittura, intervenire materialmente "ritoccando" le opere del suo brillante collaboratore.