

## Fondazione della basilica

Santa Maria di Collemaggio è la chiesa-simbolo dell'Aquila, il più noto ed eletto esemplare, in Italia, dell'architettura aquilana ed abruzzese. Per la sua peculiare storia e secolare vicenda architettonica negli ultimi decenni ha anche attirato l'attenzione di pubblicisti ed esoterici, mancando di poco, secondo altri, a diventare il Santuario mariano d'Italia invece di quello lauretano nelle Marche. Ciò sull'ipotesi, ancora inverificabile, che le Pietre della santa Casa di Nazareth in origine sarebbero state intese destinate a papa Celestino V per Collemaggio, ma poi, egli dimessosi dal papato il 13 dicembre 1294, dirottate a Loreto dal marchigiano Vicario papale a Roma e vescovo di Recanati, Salvo.

Il testo agiografico quattrocentesco della biblioteca dell'Arsenal di Parigi narra in questi termini la fondazione della basilica:

*«Bisogna sapere che quando una volta il beato Pietro padre nostro ritornava dalla curia del signor papa con la conferma del suo ordine sotto la regola del beato Benedetto, una notte dormì fuori le mura della città dell'Aquila presso il luogo detto Collemaggio. E quella notte vide una scala eretta dall'altare posto nel detto luogo di Collemaggio fino al cielo e su di essa gli angeli che salivano e scendevano; e sulla sommità la beata Maria Vergine tra gli angeli, che gli disse di costruire in quel luogo una chiesa in onore della stessa beata Vergine, cosa che egli fece. Infatti l'indomani si diresse nel suo cammino ai suoi frati in Santo Spirito di Maiella, da lì mandò due di questi frati all'Aquila, perché comprassero quel luogo di Collemaggio, cosa che fecero. E dopo un po' fu edificata lì, nel luogo in cui era stata vista la scala, la chiesa con la cappella in onore della stessa beata Vergine, che fino ad oggi il popolo ha in grande devozione e riverenza. Poi a poco a poco furono costruiti il monastero e gli edifici; e soprattutto dopo la traslazione del suo corpo la chiesa fu ampliata e fatta grande, come è adesso».*

Il 'beato Pietro padre nostro' è Pietro del Morrone, l'eremita-monaco che già in vita aveva fama di santità per la ricerca incessante di Dio e la vita contemplativa che conduceva, le grandi penitenze cui si sottoponeva ed i miracoli che compiva a beneficio del prossimo. Nato in Molise nel 1209- 1210 da una famiglia di agricoltori benestanti, prima novizio benedettino, poi eremita ma al contempo anche fondatore dell'ordine religioso che poi da lui prese nome, fu eletto papa inopinatamente il 5 luglio 1294, incoronato all'Aquila e stabilitosi con la Curia non a Roma ma a Napoli. Altrettanto inopinatamente dimessosi dal papato cinque mesi dopo, dal successore Bonifacio VIII fu messo al sicuro nella rocca di Fumone ad evitare possibili scismi; ivi morì nel 1296. Egli è il pontefice su cui si è più scritto

nonostante l'estrema brevità del suo pontificato e, per il famoso verso dantesco a lui finora attribuito, il papa più controverso e frainteso della *Christianitas* medioevale. In merito a ciò però, anche papa Francesco dopo Paolo VI nel 1966, il Segretario di Stato card. Sodano nel 1996, Giovanni Paolo II e Benedetto XVI nel 2001 e 2010, il 28 agosto 2022 alla Perdonanza di Collemaggio è tornato su questa tanto *disputata quaestio* risolvendola definitivamente, almeno da parte del papato e si spera ciò si trasponga anche negli studi e nella vulgata, nei seguenti termini: «Erroneamente ricordiamo la figura di Celestino V come “colui che fece il gran rifiuto”, secondo l'espressione di Dante nella Divina Commedia; ma Celestino V non è stato l'uomo del “no”, è stato l'uomo del “sì”. Infatti, non esiste altro modo di realizzare la volontà di Dio che assumendo la forza degli umili». Non fece cioè nessun gran rifiuto, fu umile come già il Petrarca nel '300 aveva sottolineato contro Dante, e osò rinunciare perché, vecchio e malato, pensò che questo fosse il modo migliore per servire la Chiesa. Felicamente si vanno a mano a mano rivalutando la figura e le scelte di vita di S. Celestino. *Il primitivo insediamento celestino a Collemaggio (1274)* La menzione, nel testo agiografico citato all'inizio, di un *altare posto nel detto luogo* ove il santo fondatore dormì di passaggio all'Aquila nel 1275 tornando dalla 'curia del signor papa', ossia dal concilio di Lione, attesta l'esistenza ivi, in quell'anno, di un oratorio. A sua volta quest'ultimo conferma l'esistenza, a Collemaggio, anche di quell'insediamento celestino la cui apertura il manoscritto 6586 dell'*Arsenal* di Parigi data all'anno prima 1274 e che spiega il perché Pietro passasse per l'Aquila e vi pernottasse.

La basilica non sorse su terreno vergine. Sul sito, a quell'epoca, v'erano varie preesistenze: anzitutto l'oratorio in parola, che per ventura è stato di recente riscoperto in uno degli ambienti ipogei sotto la basilica, accessibile dal chiostro, dall'ultima porta della corsia Nord del portico e che, al presente ancora inagibile e da restaurare, era già noto, ma finora a causa degli ingombri che lo intasavano non era riconosciuto nella sua vera funzione; poi il torrione ottagonale dell'attuale facciata, in quanto è da essa strutturalmente autonomo – ha ingresso esterno alla chiesa e sopraelevato, tipo le torri XI-XII secolo di Forcona, di S. Vittorino, di S. Paolo di Barete e di altre nel territorio; infine le due torri che si vedono inglobate nel quadrilatero edilizio del monastero, resti, forse, di mura urliche dato che, come riferisce Buccio di Ranallo, nell'Aquila del 1254-1259 Collemaggio era stato inserito nel primario piano urbanistico. L'oratorio ipogeo non è che un piccolo vano rettangolare, orientato Nord-Sud parallelamente all'asse del sovrastante braccio meridionale del transetto della basilica. Voltato a botte con, sul fondo, una campata

minore concentrica alla botte medesima, ha il portale di accesso con luce rettangolare a mostre in pietra sagomate classicamente e cornice senza fregio, ma si vede inscritto nella tamponatura di un precedente medioevale arcone in pietra dura; il che fa desumere quest'ultimo essere stato disegnato nella massiccia muraglia longitudinale Sud della basilica quando, questa edificandosi sopra nel 1280 circa come si sta per dire, la muraglia la si sovrappose alla facciata dell'oratorio in discorso. A manca, dà in un localetto ortogonale coperto a botte ogivale e, a dritta, mena negli ambienti semiottagonali, più tardi, appartenenti alla chiesa celestina e impropriamente detti cripta, di cui si dirà. Il vano rettangolare suddetto si caratterizza per una finestrina cieca – in origine, quindi, aperta all'esterno – sul cui strombo, prima che nei lavori dell'anno 2000 fossero distrutti, si vedevano decori pittorici praticamente identici a quelli che abbelliscono gli strombi della finestrina absidale di Santa Maria *ad Cryptas* a Fossa, attestando una cronologia di esecuzione a pressoché identica epoca (1280 circa) e forse di identica mano (*Fig. 24, 25*). Dato che nell'oratorio altri resti di affreschi si scoprono in punti diversi delle superfici murarie, la loro collocazione sparsa fa desumere che essi decorassero l'intera aula e forse sono ancora in parte sussistenti sotto gli scialbi di calce. Attesa questa sua ubicazione, il locale non può essere altro che quella *Stanza del Deposito* cui il 17 luglio 1758 è documentato si scendeva ancora per una scalinata dalla sovrastante cappella di S. Celestino. È in tale *Stanza* che dovè esser tumulato dapprima il corpo del Santo quando nel 1327 vi fu trasportato da Ferentino – da qui solamente, al vano, poteva provenire una denominazione del genere – fino al 1351 della costruzione della cappella esterna di S. Celestino di cui anche si dirà. Trattandosi di locale sacro per via degli affreschi, sito in esatta assialità sotto la basilica, si può esser certi di trovarsi davanti all'oratorio del nucleo monastico primitivo, 1274, che nel 1275 diede ricetto a Pietro del Morrone di ritorno da Lione. Che esso fosse preesistente alla venuta *in loco* di Pietro e dei suoi monaci oppure fatto costruire dal Santo, attesa la datazione duecentesca degli affreschi è certo che fu lui a farlo decorare. E farlo decorare, plausibilmente, da quel *magister Gentilis pictor* – Gentile da Rocca – che nel 1280 circa fu attivo nella predetta Santa Maria *ad Cryptas* a Fossa e che la *Vita C* di S. Celestino attesta nel 1293 stava dipingendo una delle cappelle eremitiche del Santo: quindi potendo, plausibilmente, aver ricevuto da lui, in precedenza, altre commesse quale artista di sua fiducia. La biografia di questo pittore fino ad alcuni decenni fa risultava verificarsi solo nella diocesi aquilana con la nota tavola della *Madonna che allatta il Bambino* firmata e datata 1283 e con gli affreschi duecenteschi della predetta Santa Maria *ad Cryptas* a lui riconducibili. Oggi

dagli storici dell'arte il suo catalogo è stato incrementato, risultando attivo fin dal 1271, con l'aggiunta degli affreschi in territorio teatino, di Ronzano in diocesi di Teramo e di Caramanico e Pescosansonesco in diocesi di Pescara (Fig. 26) – la Rocca di Gentile, si noti, non è Roccadimezzo ma Roccamorice, proprio uno dei primi eremi celestini in quella zona. Che dunque in quel che a Collemaggio dovette essere l'originario Oratorio del primitivo cenobio celestino del 1274 si siano rinvenute decorazioni pittoriche come detto praticamente identiche a quelle di Santa Maria *ad Cryptas*, si può lecitamente arguire che per la sua attività in area aquilana veicolo di Gentile possa essere stato proprio Pietro del Morrone: il santo eremita l'avrebbe cioè chiamato nei primi anni Settanta del '200 a decorargli l'Oratorio medesimo, permettendo poi verso il 1280 al Signore di Ocre – Morel de Saours – di chiamarlo a sua volta a Santa Maria *ad Cryptas* (Fig. 27), dove avrebbe lasciato analogo ornato pittorico. Per Pietro c'è di più. Il cardinale Jacopo Stefaneschi, come si sa testimone oculare degli eventi del 1294, nel suo *Opus Metricum* annota che Pietro del Morrone tra l'altro aveva fatto costruire una 'splendida chiesa' a valle dell'eremo di S. Onofrio presso Sulmona, dove l'aggettivo 'splendida' sulla bocca di un prelado signore e colto come lo Stefaneschi aduso allo splendore delle basiliche romane, indica una qualità architettonica e artistica non poco pregevole dell'ora purtroppo scomparsa duecentesca chiesa dell'abbazia morroneese fatta realizzare da Pietro. E all'eremo di S. Onofrio in cui egli si ritirava a pregare, in quel 1294 dell'arrivo dei messi papali e regi per notificargli l'elezione a papa le pareti rocciose erano certamente già ammantate di pitture, col grande affresco bizantino di *Crocifissione* e, sulla lunetta, di *Madonna con Bambino*, che tuttora vi si ammirano (Fig. 28) e si attribuivano appunto al *Gentilis pictor* menzionato; attribuzione, questa, che se al presente non è più condivisa tuttavia le attestazioni documentali pongono comunque il maestro Gentile da Rocca in stretta relazione con Pietro Angeleri o del Morrone. In breve il santo eremita Pietro, risultando aver incluso tra i collaboratori nella sua missione anche rinomati artisti di fiducia come appunto appare Gentile, oltre alla forte carica spirituale che trasmetteva ai suoi monaci e alle capacità manageriali necessarie a fondare e dirigere un ordine religioso allora di un certo spessore e diffuso in Europa specialmente in Francia, ha avuto anche spiccata sensibilità e interesse in un campo finora inesplorato: quello della bellezza, coltivando l'arte e promuovendo artisti; arte, che si può dire una forma complementare di rivelazione divina, manifestazione, epifania, della Bellezza increata che è Dio. Fig. 28 - *Affreschi duecenteschi all'Eremo di Pietro del Morrone in S. Onofrio di Sulmona.* 44 L'Oratorio continuò ad essere officiato da parte dei monaci fino al 1807, quando i Celestini per

le leggi murattiane furono estromessi ed il complesso incamerato da due enti diversi, l'edificio sacro dal Comune, il monastero dalla Provincia, di conseguenza demolendosi la scala di cui si è detto sopra, che li univa; sicché, adibito poi ad usi umili, fu dimenticato e cancellato dalla memoria collettiva fino alla sua recente felice riscoperta. Fu sopra queste preesistenze che Pietro del Morrone fece impostare la chiesa chiestagli in sogno dalla Vergine nel 1275. *La chiesa di Pietro del Morrone (1280-1294)* La data di fondazione della basilica è stata dal Gavini in poi assegnata al 1287 e consacrata l'anno dopo 1288 dal vescovo aquilano Niccolò da Sinizzo, assistito da altri otto vescovi, che concessero indulgenze a tutti coloro che avessero fatto elemosine per l'edificio. Tale data è divenuta tradizionale in base a due documenti: uno è la bolla del vescovo aquilano predetto, datata 6 ottobre 1287, nella quale il presule concede al monastero l'esenzione dalla giurisdizione episcopale e cita la chiesa come già in costruzione (*quae per vos denuo construitur*); l'altro è dell'11 ottobre 1287 come l'Antinori correttamente lesse invece del 2 come fu no ad ora si scriveva, attestante che due celestini del monastero di S. Spirito a Maiella furono mandati all'Aquila per acquistare, con regolare atto notarile da Rogata figlia di Berardo delle Torri, un terreno a Collemaggio per venti fiorini d'oro e quattro tarini; terreno, questo, sempre interpretato come quello occorrente alla costruzione della chiesa, ma il testo non lo specifica, ed anche l'Antinori notò che tale terreno si doveva «intendere non il preciso della chiesa ma contiguo, per ampliare e quella e il Monistero ». Affinché la chiesa potesse esser consacrata appena l'anno dopo 1288, appare congruo vedere il 1287 rappresentare non l'inizio, bensì lo stato di avanzamento di lavori avviati in realtà alcuni anni prima. Gli enormi lavori di terrazzamento che vi si notano eseguiti a contenimento della pendenza collinare, consistenti nel poderoso maschio murario ortogonale contestato in grandi massi squadrati ancora visibile sia dal chiostro sia, nel suo risvolto verso Nord, da sotto le costruzioni porticate di levante della, nonché la zona presbiteriale ed absidale necessaria allo scopo consacratorio, denunciano un inizio dei lavori ben prima di detto 1287: appena dopo il 1275, cioè, del sogno ispiratore di Pietro, ad esempio il 1280 proposto nel 1848 da Angelo Leosini. La chiesa 1280 circa di Pietro del Morrone era molto diversa sia nelle dimensioni sia nelle forme rispetto alla costruzione sacra celestina di oggi. Essa era bensì impostata sulle attuali fasce inferiori delle muraglie laterali, ma meno lunga pressappoco la metà rispetto all'attuale – corrispondentemente, non a caso, alla lunghezza originaria su quel lato della planimetria claustrale, mentre ora inusualmente la sopravanza di gran lunga. Immaginabile come aula rettangolare divisa in tre navate come oggi e terminata ad

absidi poligonali, per il suo minor sviluppo in lunghezza invece dell'attuale tipologia crociata plausibilmente era di tipo basilicale, senza transetto. Dette minori dimensioni della fabbrica sacra originaria si deducono sia dalla diversa tessitura muraria che si riscontra tra il primo tratto di fiancata meridionale che va dal transetto fin dentro l'ala Ovest della Rettoria e il secondo tratto che da qui arriva fino al torrione di facciata - sono entrambi contesti in conci lapidei caveosi ma nel secondo sono di molto minori dimensioni – sia in particolare dal dato di fatto che la zoccolatura del secondo si sovrappone bruscamente, dichiarandosene non coevo ma successivo, sulla sagomatura basamentale tutta diversa del torrione ottagonale. Al momento dell'incoronazione di Celestino, nel 1294, si potrebbe altresì ammettere che per una Santa Maria grande per metà rispetto all'attuale potrebbe essere stata realizzata una facciata per completo – la prima, quindi – e già in paramento di pietra conca, di disegno semplice ma forse fin d'allora pregevole nella plastica se i resti scultorei certamente duecenteschi individuabili sul prospetto attuale le fossero appartenuti. Potranno in breve attribuirsi all'epoca di Pietro solo parte delle fiancate murarie basse, ossia, in lunghezza, la parte di fiancata Sud in grandi massi squadrati dall'odierno transetto fino a metà circa della Rettoria e, in altezza, fino a quella che si vede tuttora al primo piano del chiostro nel corridoio addossato alla chiesa. All'interno, sarà della Collemaggio di Pietro al massimo qualche arcone ogivale della pilastrata divisoria Nord di pressappoco metà chiesa, visto che lì i fusti, avendo le basi affogate nella pavimentazione odierna impostando sull'impiantito originario più basso di un 30 cm., indicano di non essere mai stati abbattuti e 48 rimontati. Gli altri arconi son tutti successivi: quelli scaricanti sui piloni polistili, due di qua e due di là più i tre archi trionfali e i piloni stessi, abbattuti nel 1349, 1461 e 1703, furono ricostruiti nel post-sisma 1703 e, di nuovo abbattuti nel 2009, rialzati nel 2015-17; l'intera fila della divisoria Sud fu ricomposta, spostata di linea e sollevata alla quota pavimentale odierna, dopo il terremoto del 1349; e le prime arcate di qua e di là a partire dalla controfacciata appartengono al prolungamento della chiesa che fu attuato dopo Celestino. Detto prolungamento, che la concessione da parte di re Carlo II il 2 ottobre 1294 di una rendita annua di quaranta once d'oro rese possibile, si rese necessario per le aumentate esigenze di capienza delle folle di fedeli che dal 1295 affluirono sempre più crescenti nell'edificio sacro per la Perdonanza concessa da Celestino. Ciò attuandosi dal punto in cui era possibile farlo strutturalmente: sul davanti cioè, dove, demolita la facciata primitiva, si prolungarono le navate tali e quali verso Ovest, allungando le due muraglie longitudinali d'ambito e aggiungendo altre file di archeggiature col numero di piloni e varchi ogivali consentiti fin no alle

strutture addossate al ricordato preesistente torrione ottagonale. Fu in questa fase, congruamente, che si intervenne a variare lo spazio ecclesiale con un transetto, al fine di equilibrare l'eccessiva lunghezza acquisita. Ne risultò, ad immaginarlo, un edificio sacro dilatato più che il regio San Domenico in città e più che tutte le cattedrali d'Abruzzo, lungo un 80 metri considerando che in quel momento le absidi celestine non avendo ancora la tribuna centrale prolungata sullo scoscendimento collinare come l'attuale, più tarda, si arrestavano poco oltre la linea di fondo delle laterali. Le maestranze che realizzarono l'opera, i suoi esemplari ispirativi e laboratorio progettuale furono quasi certamente i medesimi che in quei lustri erano attivi nel vasto cantiere cittadino, il quale si trovava ancora in pieno svolgimento ricostruttivo urbano e chiesastico dopo la distruzione dell'Aquila operata da re Manfredi nel 1259. La diretta derivazione e dipendenza di Santa Maria dagli edifici religiosi già realizzati in buon numero, a quella data, nella stessa città è evidente: la nuova cattedrale sulla Piazza del Mercato, il San Francesco 1270 circa, San Biagio di Amiterno e specialmente Santa Giusta, la quale era stata reimpostata, su uno schema planimetrico precedente, appena qualche anno prima della chiesa celestina. Analoga è infatti la loro organizzazione spaziale e del tutto simili gli elementi fondamentali di struttura: le archeggiature ad ogiva coi poderosi fusti ottagonali, che nascono da analoghe basi a doppia rastremazione e al sommo si svasano in similari, semplici capitelli a liscia gola diritta sorgente da anelli a bastone, coronati da altro anello con cimasa; la robusta qualità del materiale; le forme degli enormi pilieri a fascio all'incrocio col transetto; e infine, si noti, la presenza di identici simbolismi nelle strutture, come si vedrà. A conclusione dei lavori di prolungamento strutturale della fabbrica, inoltre, poco prima o poco dopo il terremoto del 1315 può essersi applicata, sul nuovo grezzo prospetto, una nuova facciata – la seconda della serie. Essa poté essere in paramento di levigata pietra conca come la serie eletta di facciate similari erette in città in quel periodo, salvo le dimensioni, e forse fu già a schema quadrangolare. Inoltre, dopo il primo terremoto distruttore che nel dicembre 1315 si abbatté sull'Aquila e che certamente provocò danni anche a Collemaggio, non specificati dalle cronache, si può immaginare fossero apportati all'edificio riparazioni ed abbellimenti a livello scultoreo e pittorico, per risarcire le parti danneggiate ma anche per decorare la parte di edificio prolungata.

## CAPITOLO 2

### **Visita della chiesa**

Oggi il grande complesso architettonico, formato dalla lunga volumetria della basilica e, addossato sul suo lato Sud, dal quadrilatero monasteriale, si eleva sulla

scarpata di Collemaggio che scende verso il fiume Aterno. Il grande edificio sacro dopo le plurime tormentate vicende costruttive, ricostruttive e di trasformazione succedutesi nel corso dei secoli – l'ultima in ordine di tempo, la ricostruzione post-sismica 2015-2017 – si presenta nella tipologia d'impianto architettonico impostasi all'Aquila dal '200 a metà '400: innesto di due corpi spaziali contrapposti, uno longitudinale, a navata unica o a tre, l'altro trasversale, più alto ed ampio e conchiuso in una, tre od anche cinque absidi. A Collemaggio oggi si tratta di un lunghissimo organismo trinavato, tramezzato da un transetto spezzato, cioè coi bracci più bassi della copertura longitudinale centrale, e terminato in tre absidi, la maggiore inusualmente allungata e voltata a crociere costolonate, a pianta semiottagonale all'interno e rettilinea all'esterno, e le laterali, coperte da calotte cupolari, a pianta quadra all'interno e poligonale, in parte, all'esterno. Il contenitore murario si ostenta nelle sue varie stratificazioni di paramento, in una eterogeneità formale che riflette plasticamente, documentandole, le tormentate vicende subite dalla fabbrica nel corso dei secoli a causa dei ricorrenti terremoti – nel 1315, 1349, 1461, 1703 e 2009 i maggiori – e le successive ricostruzioni e reinterpretazioni stilistiche. La fascia inferiore del fianco meridionale è in robusta pietra conca e, sopra, in conci di minori dimensioni, mentre quella inferiore del fianco settentrionale è nel paramento di *apparecchio aquilano* medioevale a regolari filari di piccoli conci squadrati (foto con la porta Santa), entrambe denunciandosi essere le fasce murarie laterali delle origini. Le sovrastanti murature di entrambi i lati includenti le monofore si vedono conteste in un *apparecchio aquilano* diluito, frutto della ricostruzione post-sismica quattrocentesca. Gli ultimi disadorni strati murari superiori mostrano le nude forme sia della ricostruzione settecentesca sia dei rialzamenti attuati nel noto discusso 'ripristino' attuato dal Soprintendente Mario Moretti nel 1970-72. La facciata e, all'opposto, le due absidi minori semiottagonali, si rivestono di levigata pietra conca gentile – l'abside settentrionale del beato Bassano è solo fino ad una certa altezza, sottotetto, mentre sopratetto emerge a pianta quadra e muratura informe settecentesca. Il bastione absidale di centro infine, e le facce della sacrestia ad essa addossata, si rivestono di cortina in conci ben squadrati di 'travertino' aquilano.

### *Configurazione esterna: la facciata*

La prima immagine che della basilica si ha, all'esterno è il suo splendido bicromato prospetto. Il capolavoro che oggi si ammira sfolgora nelle basole bianche e rosse del disegno compositivo a trapunto di croci e rombi – è la sua più appariscente novità



rispetto alle altre facciate cittadine sia anteriori che successive – e nei tre solenni decoratissimi portali, i ricami scultorei dei capitelli e dei tabernacoli cuspidati di quello centrale, nonché le trine dei trafori dei tre rosoni: meraviglioso fondale scenico della spianata il quale, tra verdi abetaie, pare nascere dal verde del prato. Colpisce il tradizionale schema decisamente orizzontale di terminazione primo-quattrocentesca che assurge ad archetipo delle fronti chiesastiche aquilane, precedenti e successive. A differenza di esempi in altre città, la particolarità aquilana è che mentre altrove è un'eccezione nella regola, qui dal XIII-XIV secolo è regola con solo qualche eccezione, costituendo la caratteristica individuante dell'architettura religiosa aquilana ed il maggior contributo di essa all'architettura sacra italiana. Uno schema, uno stilema, lavorato fino a farne anche strumento di conoscenza simbolica: esso ripropone il binomio cerchio/quadrato quale rappresentazione del cielo e della terra, ancestrale complesso simbolico di carattere cosmico e segno dell'incontro fra il trascendente e l'immanente, e allude al mistero dell'unità e della trinità di Dio nel disegno unitario dell'ordine inferiore, rispetto al superiore tripartito da lesene. Sorprende il fatto che all'Aquila, lo schema squadrato di facciata, venga proposto nei secc. XIII-XIV, nel momento stesso, cioè, del pieno trionfo del verticalismo delle cattedrali gotiche del Nord Europa. Non si tratta per inerzia, di uno stilema attardato sul passato romanico da parte dei nostri mastri ed artisti, bensì di una scelta intenzionale, riflettente cioè una concezione di vita, in Italia, più confacente, sul piano filosofico, alla visione realista di Aristotele e, sul piano teologico, a quanto sopra accennato, la categoria evangelica cioè dell'incarnazione: attraverso proporzioni equilibrate e serene delle masse murarie ancorate alla terra, essa tende, con S. Francesco d'Assisi, a valorizzare le creature, non ad alienare la realtà terrena. Il quadrante architettonico – il più sontuoso tra quelli delle altre fronti cittadine e regionali, esemplificando schemi di facciate chiesastiche complesse, come quella, ma più tarda, del duomo di Todi – è definito da robuste lesene d'angolo e all'ordine superiore dalle due intermedie che inquadrano il rosone maggiore, dall'elaborata zoccolatura di base, il coronamento orizzontale in cima e, al centro, dal massiccio cornicione a mensole e sottocornici con, a questo simmetrico, il sottostante motivo decorativo bicolore a tasselli di ceramica che lo accompagna e si arcua all'incontro con l'archivolto del portale maggiore. La massività del cornicione mediano può apparire sovradimensionata rispetto al disegno generale: essa si giustifica tenendo presente che dal 1508 in cui verosimilmente il cornicione fu realizzato e fino agli anni Trenta del '900 esso doveva supportare la bella balaustrata in ferro battuto che, avendo la funzione di balconata per la tradizionale

ostensione, dall'angolo Nord, delle sante reliquie, in un primo momento fu traslata a terra davanti alla facciata e poi trasferita a chiudere la Fontana delle 99 Cannelle, dove ancora si trova. Sul lato destro la coloristica muraglia aggancia, formando con esso un tutt'uno compositivo nonostante il contrasto tra i rispettivi paramenti lapidei, il singolare torrione ottagonale, preesistente alla basilica e coronato, all'altezza del cornicione grande, da elaborato, bicolore parapetto sbalzante su beccatelli ad archetti sia ogivali che a pieno centro – sul parapetto in parola è affisso lo stemma di Giovanni di Pietro Rivera, il committente che nel secondo '200 lo avrebbe fatto solennizzare col rivestire in pietra squadrata il primitivo torrione e poi i suoi discendenti (nel '400 un suo omonimo, nel 1511 don Apollonio Bucciarelli, figlio di un altro Giovanni Pietro Rivera, allo scopo assegnando 30 fiorini) – abbellire dell'elegante apparato a sporgere predetto. Il disegno architettonico dei portali – il centrale chiuso da infissi lignei del 1688 a corposi intagli barocchi, i laterali pure da infissi lignei ma ancora a chioderia medioevale – è di tipo lombardo neo-romanico, a stipiti rientranti con colonnine cantonali negli sguanci ed architravi coronati da archivolti e lunette su cui, in forma di cordoni lisci o a tortiglione continuano concentricamente le colonnine delle pilastrate. Ognuno di essi è commentato ai lati da due mensole, di cui alcune su cariatidi duecentesche ad autorevole parere di Ferdinando Bologna: una reca un motivo d'origine franco-inglese, il volto d'uomo dalla lunga barba, e tre recano l'inconsueta idea figurativa della mano pensile a dita aperte a sostenere la mensola, che si ritrova nella appunto duecentesca basilica di Assisi. Esse sostenevano statuite di santi, di cui *in situ* ne resta una sola sulla prima a sinistra, ed altre tre si trovano nel Museo Nazionale aquilano, raffiguranti *San Pietro Celestino*, *Madonna con Bambino* e *Santa Maria Maddalena*, tutte di tardo '400. Le lunette dei tre portali recano affreschi del '700: la centrale raffigura una *Madonna e Bambino con Angeli*, quella a manca un *San Pietro Celestino* e quella a dritta un *San Benedetto*. Nei due portali minori pilastri aggettanti dalla muraglia prendono il posto delle colonnine frontali che usualmente nei portali medioevali abruzzesi si pongono a supporto degli archivolti sporgenti. Nel loro disegno architettonico e nei partiti decorativi sono diversi tra loro, giacché quello a manca ha i pilastri frontali fiancheggiati all'esterno da colonnine e, quanto ad ornamentazione scultorea, ha il festone dell'archivolto in forma di candeliera quello a dritta non ha le colonnine esterne e la decorazione si esprime in fasci di viticci e fi gure sul festone dell'archivolto, quasi esattamente che nella Porta Santa. Nel portale maggiore invece, a supporto dell'enorme multiplo archivolto, spartito da cordoni a tortiglione e con nella cornice esterna fasci di viticci e fi gure, nonché teorie di angeli

contornanti la lunetta con al sommo lo Spirito Santo in quella interna, al posto dei consueti fasci di colonnine cantonali si afferma una forma architettonica più unica che rara: piedritti a spalle articolate in due ordini di tabernacoli, oggi quasi tutti privi delle statue di santi che essi ospitavano, disposti su di una zona basamentale a formelle di grandi fiori quadri o di dischi in rilievo, attorno dispiegandosi tutta una minuscola architettura gotica fatta di edicole per statue – 7 per ordine, 14 a dritta e 14 a manca, ammontanti al numero forse simbolico di 28 – turgide di colonnine cilindriche ed a spirale, a tortiglione ed a scaletta, e di pinnacoli e timpani cuspidati ricchi di fogliame rampante (*Fig. 43*). Quanto ai finestroni raggiati, distribuiti su una tripartizione decorativa asimmetrica che attribuisce maggior spazio alla banda destra rispetto alla sinistra, quello di destra ha traforo romanico tipo i rosoni primotrecenteschi di San Silvestro e di Santa Maria del Guasto in città, quelli di sinistra e di centro hanno trafori goticissimi nelle elaborate forme degli archetti a chiglia dei trafori, ad arcatelle rovesce internamente bipartite in altre arcatelle trilobate e, per la ruota minore di sinistra, a 12 raggi. Di quest'ultima si noti l'evidente cultura francese nel tormentoso fogliame della mostra e nell'organismo di chiusura. Invece nel rosone centrale, dal diametro esterno di ben 5 metri e con raddoppio a 24 dei raggi della ruota, caso unico in Abruzzo, nonostante la ripresa del concetto delle arcatelle trilobe a chiglia, con aggiunta di un tortiglione a scaletta sulla vibrante mostra, si denuncia un gotico fiammeggiante ma con tipo di fogliame meno francese e più locale. Non manca di colpire il particolare che le due pilastrate gotiche del portale maggiore e le basi dei pilastri frontali del portale minore a manca sopraffanno bruscamente le cornici di tutt'altro disegno dello zoccolo basamentale della facciata (***Figg. 47, 48***); segnali, questi, attestanti che i manufatti in origine erano stati eseguiti per altra destinazione e funzione, prelevati quindi di peso da altro sito e qui rimontati. Le pilastrate gotiche probabilmente erano state in origine realizzate per il portale dell'attigua Cappella esterna 1351 di S. Celestino di cui si dirà, e il portale minore di sinistra doveva provenire dalla facciata Sud, le cui sculture poterono essere state accantonate quando nel post-sisma del 1461, addossandovisi l'attuale Rettoria, esso divenne ingresso interno; quello di destra, simile al disegno scultoreo della Porta Santa e meglio inserito sulla parete bicroma, sarebbe coevo a queste operazioni di rimontaggio salvo l'archivolto, che per le sue sculture potrebbe provenire dal portale che precedette quello della medesima Porta Santa. Anche la circonferenza rosata della ruota grande in alto, vista la presenza di alcune ricuciture di conci reintegranti il paramento attorno, dev'essere stata inserita in breccia in secondo tempo sulla campitura bicromata del prospetto evidentemente

già realizzata. Si noti altresì che il superbo manto lapideo, «broccato sontuoso che prelude al Palazzo Ducale di Venezia» come scrisse il Serra, non fa che armonizzare l'eterogeneità formale dei singoli elementi componenti la facciata: l'impianto neo-romanico del disegno architettonico dei portali e della localistica semplicità strutturale del primo-trecentesco rosone di destra di contro al gotico della tardo-trecentesca ruota a sinistra e del rosone di centro; la goticissima frastagliatura dell'ornamentazione delle pilastrate del portale maggiore, evocante influssi veneti e lombardi od anche napoletani; il sapore orientale, filtrato attraverso la Puglia, l'Umbria e Venezia, della campitura coloristica e del sesto arabo dei portali di contro alla classicità del cornicione grande; i segnalati elementi scultorei persino duecenteschi federiciani identificati dal Bologna sulle mensole; sopra la terza mensola i due capitellini erratici la cui originaria funzione sulla facciata precedente è ignota. Eterogeneità, queste segnalate, che nel passato avevano prodotto le divergenti opinioni del Serra, del Gavini e del Moretti sia sul disegno complessivo, sia su Domenico da Capodistria che il Gavini sostiene essere l'autore in base all'analogo portale del Tempietto 1456 circa di S. Giacomo a Vicovaro, sia ancora sulla cronologia della facciata. Facendo giungere, alla fine, a stabilire che la meravigliosa invenzione odierna non è che la geniale riutilizzazione nel '400, sul tappeto lapideo bicromato, di ingredienti strutturali e plastici di una o più facciate precedenti due e trecentesche. La geniale idea di una facciata a disegni bicromi come quella che si ammira, sulla testimonianza grafica del Codice Perugino 1430 circa che la riporta sebbene ancora incompleta, dovè realizzarsi nel quindicennio 1424-1439. L'autore non ne è il da Capodistria – i tabernacoli del suo portale a Vicovaro volgono già a forme rinascimentali, mentre quelli aquilani sono ancora pienamente gotici (*Figg. 49, 50*)– ma la si attribuirà al voluto anonimato delle maestranze medioevali, la cui unica aspirazione com'è noto consisteva nel riprodurre in terra per quanto possibile, ad utilità spirituale dei fedeli, la bellezza e perfezione divine.

### ***Configurazione esterna: la Porta Santa sulla fiancata laterale Nord***

A sinistra della basilica ci si fermerà a rimirare l'altro importante pezzo di storia, d'arte e di spiritualità che è la Porta Santa, pregevole manufatto architettonico-plastico che impatta solenne al centro della lunga fiancata muraria Nord, scandita da cinque ben modellate monofore con sesto a trilobo (*Fig. 51*). Per sé la Bolla di Celestino V non prevede, al fine di beneficiare dell'indulgenza plenaria, l'entrata attraverso una speciale porta, ma solo che, pentiti e confessati, si visiti la chiesa di Collemaggio. La 'Porta Santa' costituisce un'innovazione tarda: ben conveniva del

resto, per i pellegrini, un atto rituale formale di entrata in chiesa per la visita indulgenziale. Si compone di un'intelaiatura lombarda neo-romanica, con spalle a risalti in pietra rossa e colonnine cilindriche in pietra bianca che continuano concentricamente nel grande archivolt, la plastica, scrive il citato Gavini, svolgendosi nel «frastagliare minuto e cristallino eseguito con grande maestria» dei motivi decorativi e simbolici del tralcio di vite e grappoli, dell'immortale palma/fenice, e dell'acanto, dei fi oroni e dei tirsi, del leone, dell'agnello, del drago e del serpente, degli uccelli bezzicanti e del bordino di fi ori a punta di diamante. Il tutto è impreziosito dalle policromie della lunetta, una *Vergine e Bambino tra San Giovanni Battista e San Celestino* in affresco, di fine '300, attribuito variamente dai critici. Sul culmine d'arco si estolle l'*aquila cittadina*, ritta su artigli ed ali, simbolo rivelatore del carattere civico della gestione organizzativa della Perdonanza (Fig. 52). Il citato Gavini datò la Porta a fine '300 in base al testamento 1397 di Simone di Cola da Cocullo; datazione fattasi tradizionale, questa, che però non è più sostenibile. Il testo del da Cocullo, infatti, dice che il dipinto avrebbe dovuto essere eseguito su una porta della chiesa aperta 'vicino al campanile'. Ciò fa dubitare si trattasse dell'attuale Porta Santa sia in quanto appare singolare che per indicare un ingresso così importante e noto il testatore abbia dovuto farne precisare l'ubicazione, sia soprattutto perché l'attuale localizzazione vicino la Porta Santa del campanile della basilica risale solo al 1881, mentre in precedenza era sul torrione di facciata. Per di più il Chini, prendendo dall'Antinori, ricorda che il documento testamentario di Simone di Cola disponeva in realtà che la porta «si adornasse piuttosto di marmi, che di pitture», quindi non di dipinto ma di gruppo scultoreo. Il che non è evidentemente attribuibile all'attuale Porta Santa. Comunque la detta tradizionale datazione della Porta al 1397, attesi i caratteri formali e stilistici dell'affresco della sua lunetta, che il Chini avvicinò ai modi di Giacomo da Campi, il Bologna a quelli di Antonio d'Atri e la Paone alla maestranza tardo-gotica della terza e quarta campata dei Santi Giovanni Battista ed Evangelista di Celano, varierà di poco rispetto a quella finora invalsa. Essa si situa fra il 1381 dell'affresco di Sant'Amico e l'ante-1413 degli affreschi di San Silvestro della maestranza tardo-gotica predetta d'indirizzo neo-senese: molto probabilmente, quindi, il 1394, per celebrare cioè il primo centenario dell'istituzione della Perdonanza. Non sappiamo se il precedente duecentesco portale fosse già Porta Santa: non si conoscono finora testimonianze documentali tanto antiche sulla sua esistenza, né ne parla la pur particolareggiata Relazione della Perdonanza quadricentenaria del 1694, e neppure, nel 1967, la supplica alla Penitenzieria Apostolica dell'arcivescovo Costantino Stella

per la conferma dell'indulgenza aquilana esigita dalla riforma delle indulgenze di papa Paolo VI. Evidentemente il passaggio per la Porta e il relativo rito erano sottintesi, dato che non rientravano tra le condizioni dell'indulgenza stessa. Il silenzio delle fonti, d'altra parte, almeno in questo caso non fa prova. In ogni caso per la Porta di Collemaggio si dispone di una testimonianza non documentale ma monumentale inequivocabile: essa nel 1394 Santa lo era di certo, giacché il soggetto iconografico del dipinto, con Celestino V in atto appunto di dispiegare il rotolo della bolla del Perdono mentre nella sua usuale iconografia egli regge un libro, la dimostra senza alcun dubbio collegata all'indulgenza (*Fig. 53*). Tutto ciò pone un non poco interessante quesito rispetto alle Porte Sante delle basiliche romane. Ovvero: se la 68 Porta Santa aquilana stando all'epoca del suo affresco è del 1394 od anche del 1397, essa sarebbe più antica di quelle, dato che delle Porte romane si ha notizia solo coi Giubilei del 1425 e del 1500. Dovrebbe dirsi proprio così fino a quando per le Porte Sante di Roma non si rinverrebbero testimonianze documentali più antiche di quelle oggi a disposizione – il silenzio delle fonti anche qui non fa prova. Ma se non ve ne fossero, dovrà dirsi che all'Aquila l'introduzione della Porta Santa col suo rito di passaggio si sarebbe effettivamente verificata in anticipo rispetto a Roma – come vi si era anticipato il Giubileo universale. E ciò induce a ipotizzare che sia stato S. Bernardino, il quale predicò a Roma il Giubileo del 1423 e dati i suoi rapporti con l'Aquila già a quel tempo, a suggerire a papa Martino V per detto Giubileo, sull'esempio appunto della già realizzata Porta Santa di Collemaggio all'Aquila, di introdurre tale devozione anche a Roma. Nel 2022 eccezionalmente la Porta Santa è stata aperta per prima volta in 728 anni da un papa – l'immagine della Porta da lui appena aperta battendo i tre rituali colpi col ramo d'ulivo portogli dal Sindaco, con davanti solitario il Pontefice in preghiera vestito di bianco, sofferente ma in piedi e con piviale, mitria e pastorale, ha fatto il giro del mondo. Atto epocale del tutto unico, questo aquilano del papa, giacché mai i pontefici fino a Francesco erano intervenuti a presenziare alcuna delle tante altre indulgenze plenarie del mondo cristiano, né mai aperte Porte Sante fuori Roma, ragion per cui in passato anche all'Aquila non si era mai pensato di invitare un papa alla Perdonanza. Stavolta, felicemente, nella sua sollecitudine per la Chiesa Aquilana lo ha fatto e ottenuto il cardinale arcivescovo metropolita dell'Aquila Giuseppe Petrocchi. E papa Francesco, che per il suo stato sofferente aveva cancellato diversi altri impegni, non ha voluto cancellare la visita pastorale all'Aquila, città simbolo dei terremotati del Centro Italia, per venire, anche col suo ripetuto simpaticissimo "Jemo 'nnanzi" in dialetto aquilano, a riconfortare la popolazione dalle tragedie di questi anni ed a rendere

omaggio al suo santo predecessore, facendo giustizia dell'errata dantesca "viltà" di cui Celestino V era tacciato da secoli. Il papa in più, attualizzando una volta ancora la misericordia di Dio, misericordia che con la difesa dei più deboli e con la salvaguardia del creato costituisce l'architrave del suo magistero, ha elargito a sorpresa, eccezionalmente, il prolungamento per un anno dell'indulgenza plenaria di Collemaggio. Per acquisirla, si richiedono le seguenti condizioni: 1. Confessarsi e comunicarsi (negli 8 giorni precedenti o seguenti); 2. Visitare devotamente la basilica di S. Maria di Collemaggio; 3. Recitare il Credo e pregare per le intenzioni del sommo pontefice; 4. Avere disposizione d'animo che escluda affetto al peccato.

*Configurazione esterna: Piazzale della Porta Santa* Col febbrile riassetto a gradonata, nelle settimane anteriori alla visita papale, della scarpata collinare dirimpetto da parte dell'amministrazione comunale, lo spazio e il respiro davanti la Porta Santa sono stati ampliati fino a formare il largo che si vede (Fig. 55). Con tali lavori si può dire portata a conclusione un'opera di sistemazione urbanistica e paesaggistica di Collemaggio iniziata un centosessant'anni fa. Dapprima, 1856 e seguenti, si era realizzato l'attuale viale di Collemaggio colmando il vallone che precipitava da porta Bazzano fin giù alla chiesetta di Santa Maria del Ponte di Rasarolo – a Collemaggio si andava solo per il percorso che risaleva da detta porta urbana. Poi nel periodo tra 1905 e 1913 sul sito collinare a sinistra della basilica si costruirono i padiglioni dell'ex nosocomio col suo vasto recinto murario, intervento che determinò lo sbancamento del pendio fino a livello della chiesa per il tracciamento della strada laterale intitolata a S. Josemaria de Balaguer. Fino ad allora il sito in discorso era privo di edifici e di alberazioni: ecco perché prima della rimozione nel 1880-85 della ringhiera in ferro battuto, che come detto fino agli Trenta del '900 era sul grande cornicione marcapiano della facciata, è documentato in Gian Giuseppe Alferi che almeno dal 1520 le Reliquie si mostravano dallo spigolo Nord della balconata. Il popolo di fedeli e pellegrini, quindi, si assiepava quasi tutto sul lato settentrionale della chiesa, con vista sull'angolo formato dalla Porta Santa e da quella che dovette essere la facciata della già ricordata scomparsa Cappella trecentesca di S. Celestino, della quale l'attuale vano campanario ha preso in parte il posto. Oggi lo spiazzo della Porta Santa si chiude, a Est, col muro facciale del vano campanario medesimo su cui nel 1881 dal torrione ottagonale del prospetto fu traslata la vela campanaria a due fornici sestiacuti che vi si vede svettare. Durante gli ultimi citati lavori alla scarpata sulla gradonata in parola, a sorpresa, è riapparso il *muro basamentale medioevale* dell'edicola sacra rinascimentale che vi si ergeva proprio in asse con la Porta Santa, ma della quale si era persa memoria (Fig. 56). La *cona*, descritta dal Gavini Fig. 55 -

*L'attuale slargo davanti la Porta Santa con, dirimpetto a sinistra, il recente riassetto a gradonata della scarpata collinare che vi era.* DA LAVORARE E RIFARE FOTO 72 come formata «di pilastri portanti candelieri ben modellate, di capitelli corinzi rialzati su zone di palmette, e di trabeazione intagliata minutamente», fu smontata nel 1912 per la costruzione come detto del nosocomio. Dapprima se ne trasferirono i pregevoli elementi scultorei al Museo civico ai Raccomandati, e poi li si rimontarono a Santa Maria del Soccorso all'altare laterale Ovest dove tuttora si vedono incorniciare, con qualche strettezza, il bel Crocifisso ligneo quattrocentesco di recente potuto riconoscere opera di Giovanni Teutornico (Arrigo da Salisburgo). Proprio di fronte alla cancellata a fianco del vano campanario, a circa 9 metri dalla fiancata longitudinale della basilica, sulla pavimentazione sono evidenziati in selci bianchi i segni delle *fondazioni di una scomparsa grande muraglia (Fig. 57)* che continua oltre la cancellata proseguendo parallelamente alla parete Nord del detto vano campanario e chiudendo a pianta semiottagona il tracciato, con tuttora visibili, a terra, zoccolature in pietra, basi di colonnine ottagonali e persino un brano di pavimentazione in basole lapidee. Esse testimoniano l'esistenza ivi, in passato, di uno scomparso corpo architettonico formato da due absidi poligonali di cui la parasta tuttora esistente e visibile all'interno del vano campanario ne era il pilastro di testa divisorio. I resti fondazionali in discorso evocano una importante fase costruttiva, risalente al 1327 e seguenti, che solo di recente si è potuta ricomporre. Il 15 febbraio di quell'anno arrivarono all'Aquila le spoglie di S. Celestino, trafugate il mese prima dalla chiesa di S. Antonio a Ferentino, arrivo che riempì Città e monaci di tale emotività che li portò a decidere di costruire una Collemaggio tutta nuova e grande, impegnandosi subito con atto notarile, il 23 febbraio seguente, a stanziare a tale scopo la cifra di cento once d'oro annuali per otto anni. Si intendeva erigere un *Fig. 57 - L'attuale vano campanario, parte dell'ex Cappella trecentesca di S. Celestino con, sulla pavimentazione stradale in basso a sinistra, i segni in bianco delle riscoperte fondazioni della muraglia longitudinale Nord della scomparsa Cappella trecentesca predetta, muraglia la quale, includendo la base di un robusto contrafforte, mostra di proseguire verso la facciata denunciandosi essere parte incompiuta della nuova ambiziosa chiesa progettata nel 1327 a cinque navate ma poi interrotta col terremoto del 1349.* 74 imponente edifi cio sacro a cinque navate e cinque absidi, di capienza quindi un terzo in più, pressappoco, rispetto al precedente (*Fig. 58*). Progetto megalomane, di cui non v'è da sorprendersi. L'Aquila del Trecento, assurta sul piano religioso a notorietà europea per l'incoronazione papale avutasi in essa di Celestino V, gareggiava ormai con i comuni del centro-



settennazione d'Italia in popolazione – nel 1375 nonostante la grande peste del 1348 e il terremoto del 1349 era risalita, solo in città, a 14.000 'bocche' secondo Antonio di Buccio, il che in quei secoli la faceva una delle importanti città medie italiane – e in potenza politica, culturale ed economica grazie alle industrie della lana e dello zafferano che vi erano fiorentissime, note sui mercati d'Italia e d'oltr'Alpe, permettendovi anche l'affermazione di una quasi autonomia feconda, di una vita civica ricca, comunitaria e solidale, turgida di realizzazioni architettoniche e artistiche; tra esse, appunto, il megalomane progetto 1327 per Collemaggio, similmente a quanto ad esempio si prefissero di fare nel 1330 i Senesi per il loro 'duomo nuovo', onde accrescere il prestigio della città. Tale ambiziosissimo progetto di 'chiesa nuova' si riuscì a realizzarlo in ben limitata parte. Per intero si arrivò ad alzare solamente il corpo presbiteriale ed absidale in pietra gentile, a cinque absidi delle quali restano solo l'involucro esterno ottagonale dell'attuale Cappella di S. Celestino, emergente sopra il tetto della Cappella dell'Abate, e l'alzato fino ad una certa altezza, pure ottagonale, dell'abside laterale del Beato Bassand. Poi i grandi lavori dovettero essere interrotti ed i piani megalomani abbandonati – lo stesso si verificò a Siena nel 1357, con la sua cattedrale – a causa del nuovo sisma distruttore del 1349 il quale, similmente a quelli del 1703 e del 2009, gettò a terra il transetto della chiesa con le strutture del 1327ss. ad esso strettamente organiche ma, come altresì nel 1703 e di nuovo nel 2009, con il corpo trinato del 1280-1295ss. sostanzialmente risparmiato dal sisma. Il cantiere lasciò quindi una grande monca costruzione: il piedicroce rimasto stretto a tre navate, a Nord le due ormai inutilizzate absidole settentrionali sporgenti dall'aula e, alzata a poca altezza a 9-10 metri di distanza dall'attuale, la muraglia di quel che sarebbe dovuto essere il nuovo fianco settentrionale della chiesa. La successiva ricostruzione post-sismica, avviata documentalmente nel 1353, oltre alla realizzazione di una nuova facciata – la terza – e a fine secolo l'innovazione della Porta Santa, nonché, tra 1402 e 1410 a stare ai documenti la necessaria ridecorazione pittorica del tutto (colonne, arcate, tetti lignei e le pareti perimetrali con le loro *Cone*), si limitò a due importanti modifiche dell'impianto: da un lato, mentre nel 1295ss. l'edificio sacro era stato prolungato verso Ovest, stavolta lo si prolungò verso Est, aggiungendo all'abside maggiore una campata come oggi si vede; dall'altro, a realizzare sul lato Nord la prima Cappella di S. Celestino con la colletta fatta dalle Arti cittadine nel 1351 secondo che scrisse Buccio di Ranallo, impostandola sulle strutture murarie delle due predette absidi laterali come detto rimaste inutilizzate e sporgenti dall'aula. L'esistenza della Cappella è provata dall'arco che fu aperto sul suo fianco destro per metterla in

comunicazione con lo spazio della grande chiesa, arco al presente tamponato negli altrove citati lavori ricostruttivi del 2015-17 ma è ancora in parte visibile all'altro lato del muro, sotto il *San Celestino* del Berrettini sull'altare della testata Nord del transetto. Ciò potrebbe spiegare la finora oscura testimonianza documentale riportata dal Colapietra secondo cui la Cappella del Santo era «da affi ancare all'altare maggiore accanto a quella di S. Giovanni Battista»: dato che quest'ultima fu poi l'attuale del Beato Bassand, la cappella del 1351 l'avrebbe appunto 'affi ancata' comunicandovi con l'arco in discorso. La Cappella inoltre dovette anche avere la sua bella facciata, posta ad angolo con la Porta Santa, avendosi, così, un non disprezzabile angolo architettonico. È su tale facciata che in origine, verosimilmente, sfoggiava il portale a spalle di tabernacoli cuspidati che poi nel '500, costruito che fu nel 1517 il mausoleo all'interno e trasferitovi il sacro corpo di Celestino, sarebbero state da lì tolte e rimontate sull'attuale portale grande della basilica. Disusata dopo detta traslazione la Cappella, fu chiuso l'arco di comunicazione con la basilica e, quasi tutto abbattuto il corpo edilizio nel sisma del 1703, fu ridotta al solo vano che attualmente si vede. *Complesso absidale* Conchiude la fruizione degli esterni della basilica, meglio se dalle colline retrostanti, la visione del successivo complesso absidale. Esso è caratterizzato dalla massa parallelepipedica della tribuna centrale la quale, semiottagona all'interno, si proietta in fuori a pianta retta con muraglie piantate sulla scoscesa scarpata collinare, come un bastione. Rivestita in solida cortina di pietre conce dure, con una cornicetta torica marcapiano corrente ad una certa altezza su tutto il perimetro della bastionata, ha il sommitale, ricostruito nel '700, che doveva terminare non come oggi a padiglione ma a timpano o piuttosto a vela campanaria – forse il «campanile picciolo della maggior cappella» di cui si dice nell'Alferi per il 1520 –, in ognuno dei due casi più armoniosamente inquadrando la grande bifora ogivale di fondo (Fig. 59). La solida camicia muraria per sé non è altro che un funzionale ringrosso edilizio apposto all'abside trecentesca per adeguamento anti-sismico ed attesta plasticamente le immense rovine causate dall'altro distruttivo terremoto aquilano del 1461 e la successiva terza grande ricostruzione post-sismica della città e di Collemaggio. Qui come nei successivi scuotimenti tellurici del 1703 e del 2009 il Fig. 59 - *La bastionata absidale della basilica, con la quattrocentesca tribuna di centro in pietra da taglio, che a pianta retta avanza in avancorpo rispetto alla trecentesca abside Sud, semiottagonale, ed a quella Nord ridotta a pianta quadra nel '700.* 78 sisma aveva abbattuto totalmente il transetto e la volta della prima campata dell'abside maggiore, ma dissestando quest'ultima talmente da obbligare a contraffortarla col possente bastione in discorso, facendo

raggiungere alle murature lo spessore di quasi quattro metri. Sbrecciò inoltre così tanto le mura longitudinali del piedicroce da imporre la ricostruzione totale di esse da una certa altezza in su con tutte le monofore del claristorio – queste si vedono infatti di identico disegno di quelle 1469 e seguenti di Santa Maria del Soccorso. Devastò infine a tal punto il monastero da costringere a riedificarlo quasi *ab imis*. Delle affiancate due tribune minori, quella Sud, ridotta a pianta quadra all'interno, all'esterno conserva ancora la sua volumetria semiottagonale onorata da bianca cortina di pietra gentile, da lesene angolari agli spigoli che in origine ovviamente si coronavano di archetti ciechi e cornice terminale, e dall'originaria monofora di fondo con sesto rilevato da cornice, ma ora si vede squarciata dal grosso finestrone rettangolare apertovi in breccia nel '700. Al lato opposto s'alza l'altra abside minore, quella della Cappella del Beato Bassano, caratterizzata come detto, rispetto al trecentesco basamento semiottagonale visibile solo sottotetto, da pianta quadra e da scarsa muratura settecentesca. *Confessione interna: l'impianto planimetrico 'cammino di salvezza'* L'interno ecclesiale, tra i più ampi in Abruzzo (lungo 94,50 metri e largo mediamente 26, alto oltre 20 metri nel piedicroce e quasi 22 al tiburio), si organizza, coperto da tetti lignei in vista, in una lunghissima aula divisa in tre navi da due file di archi sestiacuti, otto per lato, poggianti su fusti ottagonali in pietra dura a basi e capitelli di semplici sagomature, e sfocia, per tre archi trionfali impostanti su pilieri plurilobati a fascio, nello spazio trasversale di un transetto non sporgente, articolandosi infine nell'alveo di tre absidi, di cui la centrale profonda e voltata a crociera costolonate (*Fig. 60*). Colpisce anzitutto la planimetria accentuatamente longitudinale dell'impianto, schema, questo, di gran lunga privilegiato nella tradizione architettonica sacra latina rispetto a quello, preferentemente centrato, della tradizione bizantina. In Abruzzo non mancano realizzazioni chiesastiche a pianta centrale sia paleocristiane sia medioevali sia dei secoli XV-XVII, intese o a rendere presente *in loco* il Santo Sepolcro di Gerusalemme, o a collegarsi al culto mariano, o ad esprimere l'ideale umanistico-rinascimentale dell'uomo centro dell'universo e misura di tutte le cose; ma vi prevale nettamente la pianta longitudinale. La prima architettura cristiana aveva ripreso entrambi gli schemi dall'architettura romana – il longitudinale dalle basiliche, il centrale dai ninfei o da templi come il Pantheon o di Minerva Medica – in quanto erano i soli che si dimostravano atti, per la celebrazione dei 'misteri', ad accogliere una comunità. Il più diretto fondamento di queste due piante pare trovarsi nella curiosamente duplice logistica di accampamento seguita dalle Tribù ebraiche nel deserto nel corso della loro quarantennale peregrinazione dall'Egitto verso la Terra promessa. Il

racconto biblico difatti, senza apparente necessità, parla di due ordini distinti di accampamento da loro adottati: un primo disposto da Mosé, un secondo disposto da Dio, ciascuno strutturato in base alla diversa collocazione da assegnarsi, ad ogni tappa, alla Dimora o Tenda del Convegno contenente l'arca dell'alleanza, segno della presenza di Dio in mezzo al popolo. Nel primo caso Mosé pianta la Dimora a distanza, e il campo risulta montato in senso longitudinale giacché in Esodo 33,7-8 si legge che *«Mosè a ogni tappa prendeva la Tenda e la piantava fuori dell'accampamento. Quando Mosè usciva. per recarsi alla Tenda, tutto il popolo si alzava in piedi, stando ciascuno all'ingresso della sua tenda: guardavano passare Mosè, finché fosse entrato nella Tenda»*. Un percorso direzionato e prospettico, quindi, che inducendo a dirigersi verso un termine rappresenta bene quel 'cammino di salvezza' o di ricerca di Dio, intrapresa dall'uomo. Nel secondo caso interviene Dio e fa invece montare la Tenda al centro del campo (Numeri 2,1ss.; 3,23.29.35.38 e 2,3.10.18.25) con attorno ad essa, ai quattro punti cardinali, prima le famiglie dei Leviti (Gherson ad Ovest, Keat a Sud, Merari a Nord, Mosè e Aronne ad Est) e poi, quale secondo anello, le 12 Tribù a tre a tre: Giuda-Issacar-Zabulon ad Oriente, Ruben-Simeone-Gad a Mezzogiorno, Efraim-Manasse-Beniamino ad Occidente, Dan-Aser-Neftali a Settentrione. Così si ha un accampamento in quadrato, perciò centrico, e che avendo la Tenda Figg. 62, 63 - *Vedute dell'organismo architettonico interno verso Oriente e, viceversa, verso Occidente.* 82 (=Dio) in mezzo, si fa profezia del Dio-con-Noi *Emmanuele*: dell'Incarnazione, insomma, giacché non essendo l'uomo in grado, con le sue sole forze e non senza errori, di raggiungerlo, è Dio stesso che, non più in simboli, viene al suo incontro e *«pianta la tenda in mezzo a noi»* (Giovanni 1,14), facendosi uomo per far di noi, da uomini, dèi. Santa Maria di Collemaggio è orientata ritualmente verso oriente. Ciò perché il sole che sorge ad oriente è simbolo di Cristo, detto appunto 'Sole di giustizia' e 'Oriente'. L'asse principale è dunque da Ovest ad Est; il coro e l'altare dal lato donde vengono i raggi del sole 'visibile'; e la nave rettangolare s'estende da Ovest ad Est: la porta è all'Ovest, all'Occidente, ossia al punto di minor luce, che simbolizza il mondo profano od anche il paese dei morti. Entrando, con vero rito di 'passaggio' da un mondo all'altro, attraverso tale porta – che rappresenta il Cristo conformemente a Giovanni 10,7-9 e può applicarsi appropriatamente anche alla Porta Santa – ed avanzando verso il santuario si va incontro alla luce: cammino sacro longitudinale che rappresenta la 'via della salvezza', quella che conduce alla 'terra dei viventi', alla 'città dei santi', dove brilla il sole divino. Il tempio in tal modo, parallelo all'equatore, si muove con la terra e va incontro al sole e all'Oriente eterno. Nella basilica

aquilana per il fatto che vi si adotta la pianta longitudinale, al di là di ragioni liturgiche e processionali col percorso che va dall'ingresso del tempio al santuario ed all'altare, si intende sottolineare il cammino storico dell'uomo alla ricerca di Dio conformemente a Salmo 84,6-8 – «*Beato chi trova in te la sua forza / e decide nel suo cuore il santo viaggio. / Passando per la valle del pianto / la cambia in una sorgente... / Cresce lungo il cammino il suo vigore, / affinché compare davanti a Dio in Sion*». Oppure, a più alto spirituale e mistico livello, il cammino storico come progressiva deificazione dell'uomo, qui conformemente a 2 Corinti 3,18 – «*E noi tutti, a viso scoperto, riflettendo come in uno specchio la gloria del Signore, veniamo trasformati in quella medesima immagine, di gloria in gloria, secondo l'azione dello Spirito del Signore*». Fig. 65 - Veduta d'insieme dell'organismo trinavato del piedicroce dal presbiterio. 84 Confinazione interna: carattere formale della basilica Si nota anche il lieve sesto acuto dei 16 arconi delle due file longitudinali (Fig. 66) e quello più franco e pronunciato delle volte costolonate dell'abside maggiore (Fig. 67) e dei trafori della grande bifora di fondo (Fig. 69), oltre che di quelli dei tabernacoli cuspidati del portale maggiore e degli altri raggiati dei già visti rosoni di sinistra e di centro sulla facciata; sesto acuto che, unito alle proporzioni dell'organismo, denuncia il carattere architettonico proprio del gotico italiano mediterraneo, corrente all'epoca di fondazione e rifondazione dell'Aquila (1229-54 e 1266ss.). Di qui anche in città, incluso nonostante tutto il più gotico San Domenico, strutture, spazi e volumetrie misurate nei rapporti, senza complessità nel criterio formativo dello spazio, pertanto sostituendo la già nominata ottica incarnazionista al verticalismo del gotico per eccellenza, 'ufficiale', dell'Ile-de-France e nord-europeo in genere. Di qui ancora il qualifica come romanico-gotica l'architettura di Santa Maria di Collemaggio e di tutta l'architettura sacra medioevale aquilana ed abruzzese, ma accentuandone un carattere tradizionalista e ritardatario, attribuito, questo, al preteso isolamento geografico della regione e ad una refrattarietà dei mastri locali a recepire a tempo le novità e rinnovarsi. In realtà, la città tra '200 e '500 non fu affatto isolata ma al contrario, aperta con le regioni viciniori e meno viciniori, anzi persino d'oltralpe, l'isolamento essendosi verificato negli ultimi secoli a partire dal decadere geo-politico della stessa Italia seguito alla scoperta dell'America e dalla dominazione spagnola che ne annientò le libertà civiche. Il gotico aquilano non è altro che un aspetto, unitamente alla coeva architettura mediterranea e crociata, del rapporto tra gotico italiano, che si potrebbe definire 'aristotelico' per il suo realismo, e gotico francese e nord-europeo, che si potrebbe definire 'platonico' per il suo idealismo e spiritualismo. Mentre cioè a Nord con

l'exasperata tensione verticale delle cattedrali pare si puntassero unilateralmente al cielo gli sguardi e gli obiettivi vitali formulandosi un giudizio negativo e pessimista – lo comporta la filosofia platonica e se ne ha l'impressione dalle cattedrali gotiche, che nella loro altissima verticalità pare tolgano il respiro e tentino a fuggire dalla terra più che ascendere al cielo – in Italia con Francesco d'Assisi e Tommaso d'Aquino, pur filosoficamente ed intellettualmente lontani l'uno dall'altro, si divideva sul piano teologico-filosofico Fig. 67 - *Gotico 'aquilano' nell'abside maggiore dopo la rimozione 1970-72 della veste barocca seicentesca.* 86 la concezione aristotelica. Quest'ultima, agli antipodi di quella platonico-agostiniana imperante nella cultura e nell'arte della società europea del tempo, portava a guardare in modo positivo la realtà del mondo e della vita. Il che si trasponeva in campo artistico. Quello italiano e di Collemaggio si dimostra un gotico *sui generis* per la misura e luminosità dei suoi impianti ogivali, la ragionevolezza di rapporti fra altezza e ampiezza degli spazi, il disegno lineare e le autentiche linee delle volumetrie esteriori, tendenti al cielo senza fuggire la terra, conformemente alla parola biblica di Atti 1,11: «*Uomini di Galilea, perché state a guardare il cielo? Questo Gesù, che è stato di tra voi assunto fino al cielo, tornerà un giorno allo stesso modo in cui l'avete visto andare in cielo*» (Fig. 68). È la ragione per cui detta proprietà 'aristotelica' del gotico italiano la si scopre in grado quasi paradigmatico nello schema quadrangolare della facciata di Collemaggio e di quelle chiesastiche aquilane in genere. Ben poche delle invenzioni architettoniche religiose medioevali potrebbero qualificarsi 'aristoteliche' come la fronte aquilana medioevale e rinascimentale di chiesa per la serena concretezza, razionalità, proporzione, armonia e ordine che la contraddistinguono, riflesso, in fondo, della serenità psicologica di un popolo che, non a caso, non soggiacque agli orrori tenebrosi della credulità nelle streghe come imperversati nel Nord Europa medioevale e moderno. Contrapponendosi anzi al rischio di alienazione spiritualista dalla realtà terrestre, insito come detto nella esasperata tesi verticale del gotico nordico, all'Aquila si lancia a sistema appunto la facciata chiesastica quadrangolare, così misurata e armonica nel suo ben definito schema che, superando anche quel che potrebbe essere polemico anti-gotico, pare già appagarsi in scelte estetiche e ideali distinte, sì che non si esiterebbe a segnalarla come una delle prime emersioni artistiche, nell'Italia trecentesca, dello spirito umanista-rinascimentale sopraggiungente. *Configurazione interna: simbolismi architettonici* Messaggi simbolici di carattere teologico non li si ha solamente sulla facciata ma sono nascosti anche nello stesso impianto planimetrico della basilica. Fig. 69 - *Esempio anche di tardo-gotico nella*

*bifora al fondo dell'abside maggiore. 88* Non si mancheranno intanto di notare, nelle strutture e negli spazi di questo interno due-trecentesco, curiose particolarità: la diversa luce dei varchi a destra (tutti di circa 5 metri) rispetto a quelli a sinistra (tutti di circa 6 metri, eccetto l'ultimo che ne misura 7), donde la sghemba rispondenza trasversale; il dislivello di quota della sequenza dei piloni di destra rispetto a quelli di sinistra che son quasi affogati nel pavimento (l'altezza dell'attuale pavimentazione dicromata è difatti maggiore rispetto alla minor quota di un 30 cm. di quella antica, ancor visibile attorno al pilone polistilo di sinistra); la difformità degli strombi interni dei portali e dei loro disegni architettonici (per portale maggiore e Porta Santa si tratta di profondi fornici ad archi sbassati e cornice piana – il fornice della Porta Santa fu poi ridotto in spessore – e per i portali laterali di spalle divaricate per quello Sud e semplici strombi a fi l di muro per quello Nord). Si noterà specialmente l'anomalia nelle misure planimetriche delle navatelle: quella sull'asse della cappella di S. Celestino è più ampia della nave a manca (*Figg. 70, 71*); inoltre, l'asse dell'abside maggiore si inclina leggermente verso sinistra (destra per il popolo). Per queste due ultime anomalie, al contrario delle precedenti che derivano chiaramente da ragioni tecniche o dai rifacimenti succedutisi nel corso del tempo, si è obbligati, pena la non comprensione anche tecnica del fenomeno, a trasferirsi a tutt'altro piano concettuale. Abituati come siamo alle planimetrie rigorosamente simmetriche della generalità delle cattedrali progettate su rapporti aurei, a Collemaggio irregolarità come la maggiore ampiezza della navatella Sud rispetto a quella opposta a Nord, nonché l'inclinazione verso destra dell'abside grande, eran sempre state considerate soluzioni attribuibili al mero risultato di adattamenti dovuti alla citata convulsa vicenda edilizia della basilica, che ha visto crolli, ricostruzioni, ampliamenti e ridimensionamenti; lettura fi siologica, questa, del tutto ragionevole. Il fatto è che ci si imbatte in irregolarità del genere in molti più casi: sia in città (Santa Giusta, San Pietro di Coppito, la Cattedrale trecentesca di San Massimo misurata dal Redi, il demolito San Francesco a Palazzo rilevato dal Bartolini Salimbeni), sia nel Contado (San Michele a Villa S. Angelo, Sant'Agata a Tussillo), sia anche fuori Contado (Santa Maria della Tomba a Sulmona, la distrutta Santa Maria della Vittoria a Scurcola), fuori regione altresì (chiesa abbaziale di Chiaravalle in Lombardia ed altre), e persino fuori Italia, nella stessa *Nôtre Dame* a Parigi. Non si può quindi credere a circostanze casuali. Si tratta di planimetrie anomale scaturite da motivazioni architettoniche nascoste di cui s'era persa cognizione e coscienza: i criteri cioè dell'unica razionale chiave interpretativa possibile, non ricorrendosi alla quale non si riesce a deciptare tali enigmi costruttivi dallo stesso punto di vista

tecnico. Ci si riferisce alla conoscenza simbolica in architettura, prassi comune, com'è noto, delle associazioni di costruttori nell'antichità cristiana e pre-cristiana, di cui ci si serviva nell'architettura nell'intento di trasmettere iniziaticamente ai fruitori, attraverso spazi, misure e numeri determinati concetti cosmologici e/o teologici e biblici. Simbolismo, questo architettonico in discorso, che in questo caso è di tipo teologico-biblico, nulla a che vedere con le letture esoterico-alchemiche e templari tanto gradite oggi ai post-moderni riscuotendo grande *audience*. Le irregolarità registrabili nell'impianto planimetrico di Santa Maria son fatte apposta per attrarre l'attenzione su determinati eventi di salvezza che in una planimetria chiesastica regolare passerebbero inavvertiti. Nella fattispecie: tenuto presente che la planimetria della chiesa esprime il corpo in croce di Gesù, nel fuori-asse o inclinazione dell'abside (= il capo del crocifisso) si riconoscerà il reclinamento del capo di Gesù quando morì sulla croce (*et inclinato capite tradidit spiritum*, si legge in Gv. 19,30) e nello sfogo su un fianco di tutta la planimetria (espressa nella maggiore ampiezza della navatella) il costato di Gesù trafitto e aperto dalla lancia del soldato (cfr. Gv. 19,34). Ferita, apertura, da cui sgorgano sangue e acqua, simboli a loro volta dell'eucarestia e del battesimo, i due sacramenti grazie a cui la comunità cristiana, la Chiesa, nasce e si alimenta; sicché come Eva (=la vecchia umanità) fu formata da una costola di Adamo 'addormentato' (Genesi 2,21-22), così la Chiesa novella Eva (=la nuova umanità) scaturisce dal costato del novello Adamo, Cristo, 'addormentato' sulla croce. In tal modo acquista pieno valore la profezia, secoli prima, del Cantico dei Cantici, quando il Diletto invoca la presenza della Sposa: «*O mia colomba (= la Chiesa) che stai nelle fenditure della roccia, nei nascondigli dei dirupi (=il costato aperto di Gesù-roccia), mostrami il tuo viso, fammi sentire la tua voce, perché la tua voce è soave, il tuo viso è leggiadro*» (Cantico 2,14). Detti simbolismi del capo reclinato e del costato trafitto erano correnti nel Medioevo, rimontando al XIII-XIV secolo: l'epoca, guarda caso, della fondazione dell'Aquila e delle sue prime chiese, nonché, altro dato importante, l'epoca dello sviluppo della cistercense devozione all'umanità di Gesù, particolarmente di quella al sacro Cuore come espressa nelle forme del tempo da S. Caterina da Siena e da altri mistici. Le istanze culturali si collegano: l'Aquila era nata 92 in piena cultura cistercense, e i Cistercensi erano appunto portatori di quella spiritualità e della cultura del simbolismo architettonico, incarnata dai Templari, costruttori di cattedrali. La spiritualità del sacro Cuore, a quel tempo, si esprimeva attraverso il simbolo del costato trafitto e aperto, non ancora attraverso quello, magari oggi più noto ma seicentesco, del cuore infiammato come diffuso da Santa Margherita M. Alacoque. V'è da chiedersi se



all'Aquila i singolari simbolismi di cui sopra non possano vedersi anche quale codice sacro determinato da una vista diretta dell'Uomo della Sindone nel santo *Mandylion* di Costantinopoli il quale, trafugato nel 1204 nella città bizantina da un mercante veneziano, andò a finire in Francia, guarda caso nell'Anjou degli Angioini, i ricostruttori dell'Aquila nel 1266ss., sebbene la sua ricomparsa dati al 1353, nelle mani del cavaliere Goffredo de Charny. Come si vede, la chiesa non è un contenitore architettonico qualsiasi, da architettura collettiva. «Per la comprensione profonda di un monumento medievale – scrive Maurizio D'Antonio – non appare sufficiente individuarne e studiarne gli stili architettonici, analizzare l'architettura, i particolari decorativi, l'iconografia, ricostruire il processo evolutivo della struttura, le vicende storiche ed altro ancora. Fatto tutto questo occorre cercare di capirne il significato profondo, la ragione per cui è stato costruito, entrare nel modo di ragionare dei protagonisti della sua edificazione, indagare i significati che si nascondono nell'architettura e nell'arte, i simboli che racchiude, in altri termini interpretare il messaggio di cui il monumento è portatore». La chiesa di pietra rappresenta il corpo stesso di Cristo, è immagine di un'altra chiesa, quella spirituale di cui sono pietre vive i fedeli, tempio di Dio, strumento di catechesi e di evangelizzazione. È dal Rinascimento in poi, quando la centralità dell'uomo iniziò a dominare e l'artista tese a rappresentare più sé stesso, che si cominciò a perdere il senso e l'uso dei simboli che aiutano ad entrare in rapporto con Dio, per privilegiare la perfezione della forma. Ciò che altresì colpisce appena si entra nello spazio sacro è l'attuale totale nuda essenzialità dell'organismo architettonico portante delle lunghe navate, che se è più consona alla spiritualità e sensibilità odierna non è però l'originaria. La faccia vista delle muraglie parietali, delle arcate ogivali e dei piloni ottagonali non era intesa: è il materiale risultato dei diversi interventi di radicali trasformazioni apportati alla fabbrica dal Seicento ad oggi, che ne scarnificarono gli intonaci. La prima radicale alterazione si avviò con le iniziative ascrivibili all'abate Pietro Mari nel 1636 e 1639 dell'acquisto, in ciascun anno, di 100 "quartara di bona calce", pari, scrive il Pasqua, ad un 20.000 mattoni «verosimilmente destinati ad avviare la trasformazione spaziale della chiesa, dall'ingrossamento dei pilastri alla realizzazione della cupola». Il Mari inoltre con atto notarile 21 settembre del 1647 fece apporre i due grandi altari alle testate del transetto. Iniziative, queste, che però suppongono già avvenuto, qualche tempo prima del 1647 succitato, un primo radicale intervento nella struttura: la trasformazione cioè del medioevale transetto dalla forma continua ed a capriate lignee ad una modellazione tripartita, due bracci voltati a botte con, al loro centro, una cupola che ora si saalzata non a semplice calotta interna come

quella settecentesca crollata nel sisma del 2009, bensì scenograficamente estradossata (*Fig. 75*). Da supporre già avvenuto altresì un secondo radicale intervento strutturale: il taglio a quota minore – caso inedito nella storia edilizia aquilana di chiesa – di tutte le muraglie longitudinali, finalizzato a raggiungere l'obiettivo architettonico e formale-stilistico deducibile dal documento del 1673 appresso citato. Nell'effervescente ondata cioè di ammodernamenti stilistici in chiave barocca che stava interessando tutti o quasi i monumenti sacri e pubblici della città, anche a Collemaggio sopravvenne la temeraria decisione di operare una radicale reinterpretazione dell'intero spazio ecclesiale. Nel ventennio precedente il 1669 – è la data che era dipinta sul cornicione perimetrale della sontuosa soffittatura sulla controfacciata della basilica – una massiccia operazione inglobò le colonne ottagonali di pietra entro pilastri cruciformi e ridusse le ogive ad archeggiature di pieno centro scorniciate alla maniera classica, mentre paraste frontali salirono a sorreggere un cornicione con sovrastante attico, mosso da angeli e putti e conchiglie e festoni, che la luce di finestrate ovali, integrate nell'ordito decorativo, faceva risaltare. Al sommo di questa incrostatura, un soffitto piano a cassettoni ottagoni cromati in azzurro-rosso-oro ornati a rosoncini coronava il nuovo sfarzoso spazio; uno spazio senza requie, che contrariamente alla soluzione medioevale, ha ben osservato il Benedetti, «ne risultava attivizzato alla rovescia: intenso e vibrante in alto, pacato e ritmato nelle articolazioni basse delle archeggiature». Qualche anno dopo, 1673, Francesco Bedeschini disegnava e sovrintendeva alla stuccatura dell'abside maggiore «insino a l'arco della cuppola», in un lavoro eseguito, per 320 ducati, da Ercole Ferradini milanese e Bernardino Benigni aquilano che avevano già stuccato nel 1671 il vasto piedicroce su disegni del Bedeschini medesimo – di essi disegni è stato pubblicato uno ad inchiostro tratteggiante il dettaglio di due arcate. La foggia delle stucature della navata grande, della controfacciata del tempio, delle pareti della Cappella di S. Celestino, della campata di fondo dell'abside grande e dell'interno dell'annessa Cappella dell'Abate tuttora esistente, è quella di manufatti turgidi e plastici, polposi, ridondanti, 'tridimensionali' ed inesauribilmente fantasiosi. Si trattava di cultura ispirativa settentrionale, lombarda, la stessa condivisa in altre aree abruzzesi ma anche in quell'area artistica strettamente collegata all'Aquila per ragioni economiche: la Puglia del '600 ad esempio, e più di preciso la Lecce dell'ugualmente celestina Santa Croce, con le abbondanti ed esuberantissime invenzioni decorative dello Zimbalo. In breve, è chiaro che fu per la presa di tali e tanti apparati decorativi in stucco sulle antiche pareti che queste, e specialmente i pilastri e le paraste in

liscia pietra conca, occorse decorticarle degli intonaci, sicché, ad eccezione di quelli più interni negli arcosoli di cui però andarono perduti tutti gli aggetti scultorei gotici, sparirono i coloristici cicli di affreschi tre-quattrocenteschi e cinquecenteschi anche vasti e d'alto pregio, distrutti o picconati allo scopo di farvi aderire la decorazione a stucco. L'assetto barocco di Collemaggio non cambiò con le distruzioni del successivo devastante terremoto del 1703 Fig. 75 - Pag. precedente: *Particolare di un finora del tutto ignoto San Celestino in tela, parte di collezione privata dei quattro Santi Protettori dell'Aquila, rappresentante la basilica di S. Maria di Collemaggio a cupola estradossata. Che si tratti della basilica celestina e non di San Bernardino lo si evince dal campanile a vela eretto sulla torre, come noto trasferito nel 1881 sul retro della chiesa, e da quella che sembra anche la balconata delle reliquie sul cornicione mediano della facciata. A sinistra si vede un prospetto che potrebbe indicare l'edificio della ex Cappella trecentesca di S. Celestino ristrutturata ad altro uso dopo il trasferimento in basilica del corpo del Santo e dove forse l'abate Mari nel 1645 aveva progettato di fare la documentata 'noua Cappella' esterna finanziata da Fabrizio Colantoni ma poi non realizzata. La tela, d'ignoto autore, dovrebbe datarsi entro il 1640 circa dell'erezione della suddetta cupola estradossata e il terremoto del 1703 che la fece crollare per poi essere ricostruita nella forma a calotta inviluppata entro tiburio ottagonale la quale, rifatta nel 1958, è anch'essa crollata nel sisma del 2009.* 98 se non nel tipo delle opere a stucco: ridondanti, corpose e fantasiose quelle seicentesche bedeschiniane, fi liformi e meramente decorative le settecentesche. Il sisma atterrò totalmente il transetto con tutta la sua cupola, la prima campata a crociera dell'abside grande, gran parte dell'abside laterale del Beato Bassand e dell'attigua trecentesca ex Cappella sporgente di S. Celestino, la volta dell'abside di S. Celestino all'altro lato, tutti e tre gli archi trionfali e gli ultimi archi e pilastri ottagonali su di essi scaricanti, due per parte, con le muraglie che tenevano sopra, inoltre l'involucro superiore dell'abside maggiore col 'campanile picciolo'; per il resto, fu gravemente danneggiato il monastero. Sotto l'impulso del co-abate Ludovico Grassi nel corso del governo abbaziale di Ludovico Quatrari si procedé sollecitamente alla ricostruzione o risarcimento e restauro delle strutture crollate. Il transetto fu ricostruito totalmente da una certa quota in su, con cupola su pennacchi non più estradossata ma a calotta, tra due bracci voltati a botte; subito appresso nell'aula, occorse riedificare pressoché *ab imis* le ultime citate archeggiature, due per parte, delle file a ridosso dei due grandi piloni polistili atterrati del tutto, sui quali ultimi, rialzati in forma di grosse pilastrature corinzie a croce, furono impostati i tre nuovi archi trionfali. Nelle absidi, a parte la non

riproposizione della vela campanaria 'picciola' sulla tribuna maggiore esterna, si dovette rifare la volta alla prima campata del coro, per la quale si scelse la forma a botte e non a crociera ogivale come nella seconda campata, e ricostruire la zona alta delle absidi minori coprendole a pseudo-cupole (Fig. 77). Inoltre, risarcendosi e rafforzandosi le mura lesionate, con atto notarile del 30 ottobre 1705 si ordinava ai 'fabricatores mediolanenses' di Francesco Pozzo «di fare le otto lamie, per ciascheduna parte alle due nauì picciole della Chiesa di questo Monasterio, che sono in tutto sedici lamie», e rifare e decorare gli altari e 'cappelloni' relativi, opera che ovviamente si spalmò nel corso del secolo, Fig. 77 - *La zona cupolare sopra l'attico della Cappella di S. Celestino, ricostruita dopo il sisma del 1703 sopra le pareti seicentesche da esso risparmiata. 100* atteso che tra i grandi altari laterali tardo-barocchi con annesse pesanti ornamentazioni eliminati nel ripristino morettiano, ve n'era almeno uno firmato e datato 1755. In più, con distinto strumento, si commise il risarcimento di «tutto il soffitto mancante a forma e con similitudine del soffitto rimasto» – di qui la ragione della data d'occasione 1709 che era apposta in chiave all'arco trionfale maggiore, riferentesi al risarcimento della sola parte di tetto e soffitto caduta nel 1703. Contestualmente, nell'obiettivo di restituire alla città un monumento che non sfigurasse a confronto del precedente, si passava all'opera più delicata, impegnativa e più lunga: il rifacimento degli apparati decorativi, sia plastici che pittorici, opera che difatti restituì alla città una basilica decorata «eleganti opere et singolari magnificientia» come il vescovo Tagliatela scrisse nella sua *Relatio ad Limina* del 1722. Tutti lavori infatti, gli anzidetti, documenta il Colapietra, sfavillanti, «con marmi lavorati forestieri e nostrali, giallo veneziano, bigi, bardigli, broccatelli bianchi e neri nella cappella del Santo, da compiersi entro 7 mesi per una spesa di 1785 ducati», realizzati però in 6 anni (Fig. 78). Infine nel 1736, dopo che nel 1715 e seguenti la si era ricostruita e decorata a stucco, si inseriva nell'abside minore Nord il ricchissimo altare di Aniello Gentile per le spoglie del beato Bassand (Figg. 79, 80). Completò gli interventi l'apposizione di un coro in noce attorno alle pareti dell'abside maggiore; coro il quale, quantunque non ricco e decorato quale quello 1751 del Ranalli in San Bernardino, fu, nel tardo secolo XVIII, degno coronamento alle stucature bedeschiniane 1673 del fondo dell'abside. Fig. 80 - *Bel particolare decorativo dell'altare del Beato Jean Bassand. 102* Nuova radicale trasformazione della spazialità interna di Santa Maria si ebbe nel 1970-72 quando si ricancellò la chiesa sei-settecentesca per recuperare la due-trecentesca soggiacente con i drastici contestati interventi di liberazione dal barocco decisi dal Soprintendente Mario Moretti. Dato però che una volta eliminata la 'fodera' architettonico-plastica

barocca l'organismo medioevale ad essa ancora sottostante fu rinvenuto solo per tre quarti circa, furono necessari rifacimenti *ex novo* di parte delle strutture. Ossia i seguenti: la sola parte a traforo della grande bifora al fondo dell'abside centrale; l'intera volta, a crociera ogivale, della prima campata della stessa sopra l'altar maggiore; solo alcune delle monofore sulle pareti laterali; l'intero alzata dei due grandi pilieri polilobati coi tre grandi archi trionfali e gli ultimi arconi sestiacuti ad essi agganciati, due per parte, delle file longitudinali all'imbocco del transetto al termine delle navi con quanto reggono sopra, assieme ai loro sostegni ottagonali eccetto i rispettivi tronchi basamentali che sono autentici fin all'altezza di un metro circa da terra; il sensibile rialzo delle pareti murarie sia della navata centrale che delle laterali, per re-includere nello spazio chiesastico la luce dei tre rosoni – sulle pareti emergenti della nave centrale non si sono riprodotte le antiche monofore, che v'erano certamente ma si erano perse nei citati sbassamenti 1640 e seguenti delle muraglie delle navi. Con tali grandi lavori non si può dire, come si è detto, che si sia riportato l'organismo architettonico alla sua morfologia pre-barocca: a rigore lo si è solo riportato al suo 'rustico', alla mera materialità muraria dell'edificio sacro, senza più cioè le superfici intonacate ed affrescate, scrostate nel '600 allo scopo di rivestirle coi nuovi apparati decorativi consoni al gusto allora corrente. Il discorso riguarda solo le navate: transetto cupolato ed absidi laterali non furono interessate al 'ripristinato' e restarono nella loro veste decorativa sei e settecentesca. L'ultima ricostruzione post-sismica, iniziata nel 2015 ed inaugurata il 20 dicembre 2017, ha sostanzialmente lasciato la monumentale costruzione sacra celestina allo stato morfologico in cui l'aveva riportata il Moretti eccetto le sezioni abbattute nel sisma del 2009 – pressappoco quasi le stesse di quelle crollate nel 1703. È stata ricostruita totalmente la zona alta del transetto (*Fig. 81*), rialzati su i due grandi pilieri polilobati coi tre archi trionfali crollati e di nuovo le ultime arcate, due per parte, dei varchi divisorii longitudinali su di essi scaricanti, riapplicata la volta a crociera sulla prima campata dell'abside maggiore sopra l'altare, riparati i dissesti alle volte e alle decorazioni a stucco nelle tribune minori, nonché lo schiacciamento dei piloni ottagonali delle arcate nelle navi, recuperato, restaurato e ricollocato l'organo monumentale seicentesco, già restaurato nel 1709 ma nel 2009 travolto dai crolli. Ovviamente lasciando le pareti longitudinali delle navate nella loro nudità muraria. In breve anche a Collemaggio, come in genere nelle altre chiese cittadine e nell'Europa mediterranea fin al '600, la materialità muraria era finalizzata non alla faccia vista bensì all'applicazione degli intonaci per la pittura, sicché altresì lo spazio chiesastico medioevale della basilica di Collemaggio deve essere immaginato nel

totale tripudio dei colori degli affreschi. Lo dimostrano i resti, pressoché tutti di fine '300 e primo decennio del '400, visibili non solo negli arcosoli cappellari dove la sovrapposizione delle strutture barocche non poté arrivare, ma anche in più punti sulle pareti, su alcune paraste sia dell'aula che del coro, ai lati della Porta Santa, sul resto di strombo nel passaggio di comunicazione tra navata destra e Rettoria, le fasce nero e oro e il fogliame stilizzato dipinto delle sagomature delle cimase superstiti in alcuni fusti, qualche avanzo di colore su altri. In più, nello smontaggio dei tetti nel 1970-72 si rinvennero travi dipinte e, tra le macerie del terremoto del 2009 anche mattonelle in terracotta bianca dipinte ad aquile e a gigli angioini blu, che abbellivano le coperture lignee degli antichi tetti a capriate. Il vero carattere della Collemaggio romanico-gotica era insomma quello delle chiese sia paleocristiane che del nostro Medioevo in genere: «Un'architettura non nuda, spoglia e in bianco/ nero come oggi piace – scrive il Barral I Altet –, errata convinzione invalsa nel secondo Novecento, ma policroma, scintillante di pitture, mosaici, arazzi e tappeti, e con gli altari e la suppellettile liturgica rutilanti di ori e incrostati di gemme e pietre preziose». Anche qui si trattava di una esigenza simbolica: la chiesa di pietra doveva essere, per i fedeli, epifania di Dio-Bellezza e Dio-Bontà, e ciò si manifestava appunto attraverso il colore, nonché attraverso la luce delle fi nestre monofore o bifore. Quando saranno riposizionati sulle pareti e nelle loro incorniciature absidali rimanenti, dopo restauro dal sisma, le tele del Cavaliere e 'Governatore' dell'Aquila Giacomo Farelli – prestigioso autore di cui il Raucci e specialmente Biancamaria Colasacco e il Lattuada hanno di recente ricostruito l'inesauribile neo-michelangiolesca produzione pittorica tra l'Aquila, Napoli e Roma – e di Bernardino Rodriguez, nonché quelle del napoletano Andrea Malinconico e le altre di Carl Borromäus Ruthart di Danzica (1630-1703), autore oggi in riscoperta, l'impressione di eccessiva nudità parietale nel piedicroce si attenuerà alquanto.

105 C A P I T O L O 3 Partiti decorativi e arredo Lo sguardo, alzato inizialmente sull'organismo architettonico complessivo, scende poi sulla *pavimentazione tre-quattrocentesca* della navata centrale, del transetto e del santuario avanti l'altar maggiore (Figg. 82, 83). Disseminato di lastre tombali di abati e di cavalieri, nonché di tombini quadrati ancora da esplorare e di pietre che han fatto pensare alcuni al santo Graal od altri simboli 'alchemici', il vasto litostrato dell'aula si compone di campiture oltre quelle a scacchiera delle navi laterali e del presbiterio ed ha lastricato con basole caratterizzate dal Figg. 82, 83 - *La ricca pavimentazione tre-quattrocentesca antistante il santuario, sito forse dell'antico coro prima del suo trasferimento nel 1448 al fondo dell'abside maggiore.* 106 tipico

gioco coloristico rosso e bianco – i colori della città fi no al 1703 – ad eccezione della navatella Nord che fi no alla Porta Santa non ha particolare disegno. Si diversifica in ben sette settori. Nella prima metà dell'aula e nella nave traversa si stende la sezione a semplice omogeneo paramento di rombi dicromati, nella seconda metà la sezione ricca di motivi decorativi: il labirinto, il serpente a sette cerchi concentrici, le croci a quadrifoglio su fondi di risulta chiari e, al centro della navata e con al suo cuore la croce bianca a quattro petali inscritta in un quadrato in pietra rossa, il ricco arabescato disegno di facciata. Quanto ai tempi di esecuzione, se la zona a losanghe può attribuirsi ad una pavimentazione dei lavori ricostruttivi del *post-sisma* 1349 applicandola su quella precedente duecentesca di 30 cm circa più bassa come detto, la zona dai disegni più complessi è certamente opera quattrocentesca. Sulla parete interna della facciata restano affreschi forse eseguiti da Giovanni da Sulmona nella prima metà del XV secolo: a destra entrando, una *Testa di San Giovanni Battista* sulle spalle del portale grande, un *Volo d'Angeli* sull'intradosso d'arco dell'attigua nicchia e, sulla parasta d'imposta della prima arcata della fi la Nord a sinistra dell'ingresso principale, la fi gura intera di *Santa Margherita*. Sulla parasta in discorso, si noteranno sopra il capitello due divergenti monconi d'imposta di arcate (*Fig. 84*) di cui è più condivisibile la lettura data dal Moretti, per il quale costituivano le imposte di archi a supporto pensile di uno *scomparso ballatoio*. Ballatoio sorretto da mensole, questo, a cui, parimenti che ancora oggi in Santa Giusta, si saliva per una scalea montante dalla navatella Nord, con svolta in corrispondenza della monoforetta d'angolo che vi si nota e la continuazione in piano attraverso la porticina che, tamponata, si legge sul muro divisorio tra navatella Nord e navata centrale. Da qui, in antico verosimilmente si usciva all'esterno tramite altro portalino, sfociante su un pulpito sbalzante per la predicazione all'esterno e l'ostensione delle sante reliquie come appunto pure si vide in Santa Giusta fi no al 1905 quando, restaurandosi la facciata, purtroppo si abolirono portalino e pulpito esterni. A Collemaggio il tutto fu demolito quando da fine '400 a inizio '500 si realizzò l'attuale facciata bicromata e si appose il grande cornicione marcapiano con la relativa balaustrata in ferro battuto per l'ostensione delle reliquie, di cui si è detto. Inoltre sull'arco d'imbotte del portale minore Sud si affaccia un *Mascherone* cinque-seicentesco. Sul primo pilastro ottagonale a destra resta la stupenda immagine di *Santa Monaca* (*Fig. 85*), affresco attribuito ad Antonio d'Atri. Quindi, procedendo lungo la parete destra si ammireranno i preziosi affreschi riscoperti nel citato restauro del 1970- 72 negli incavi ricavati nello spessore murario: nella prima nicchia, una *Madonna ed Angeli tra Sant'Agnese e Sant'Apollonia*, nella seconda una

*Dormitio Virginis e Incoronazione*, eseguiti a fine '300 da uno dei pittori del prestigioso gruppo di scuola gotica neo-senese del Maestro di San Silvestro; tra esse, una *Santa Martire* su un brano murario di sbieco della porta di passaggio tra navata destra e Rettoria, brano murario sbieco che dev'essere il resto degli strombi del portale laterale che vi si aprì fino al post-terremoto del 1461 quando, essendosi addossata la volumetria della Rettoria medesima sulla fiancata Sud rendendolo interno, i suoi elementi scultorei a fine '400 e inizio '500 furono smontati e trasferiti ad abbellire o ad aprire il portale minore a manca della facciata. Nella nicchia successiva è l'affresco di *Crocifissione con Madonna, San Giovanni e San Giuliano*, anch'essa attribuita ad Antonio d'Atri (Fig. 88). Oltrepassato il ricostruito arco trionfale minore Sud dopo il pure rialzato pilone polilobato, si sfocia nella *nave traversa*, interamente rifatta nella sua zona alta (Fig. 89). Come si vede, la soluzione scelta nel 2015-17 per la sua ricostruzione post-sismica ha, al centro, sostituito la calotta cupolare crollata col semplice tetto ligneo a due spioventi che si vede, di livello lievemente più alto rispetto al tetto della navata centrale, mentre ai lati, più in basso, ha riproposto i due bracci in volte a botte precedenti al sisma ma a liscio e bianco, senza i decori a riquadrature e medaglioni mistilinei in stucco Fig. 89 - *Altra veduta del transetto costruito ex novo sulla sua zona alta dopo le distruzioni del 2009*. 110 settecenteschi sbriciolati nei crolli del terremoto del 2009. Soluzione ricostruttiva di compromesso, questa, che non ripropone la più articolata ed elegante tipologia architettonica tradizionale aquilana e angioina che vuole il transetto continuo e più in alto rispetto alle coperture longitudinali; all'interno tuttavia, grazie anche al fatto di aver riproposto detti bracci di transetto in bianco neutro senza re-infiorarli delle decorazioni barocche, si ottiene un sostanziale amalgama stilistico fra la gotica trecentesca abside maggiore e il romanico-gotico duecentesco corpo longitudinale del piedicroce. Del transetto in parola s'incontra subito, sulla testata di destra, *il grande altare* in pietra mischia, a profilo templare ed edicola di fastigio tra frammenti di timpano e, nel riquadro, una *Mistica Colomba* di Spirito Santo. È firmato e datato sulla cornice sommitale *Tomaso Van(nesc): Hi O:F: 1650*, opera commissionata, nota il Colapietra, per «800 ducati in due anni per gli scalpellini Tommaso Vanneschi da Cortona e Giacomo Lambruzzi romano in pietra bianca di Pizzoli e S. Silvestro» (Fig. 90). Qui in mamorea nicchia si espone alla venerazione l'eccelsa statua in terracotta dorata e dipinta in policromia di *Madonna con Bambino*, una delle maggiori opere dello stesso Rinascimento italiano, che Saturnino Gatti eseguì nel 1502-1503 o dopo il 1506, «dipendente dalla Madonna di Silvestro a San Bernardino» come scrive Ferdinando Bologna. Danneggiata ma per



ventura non distrutta dal terremoto del 2009, è stata egregiamente restaurata e restituita alla pubblica venerazione la domenica 21 agosto 2022 prima della venuta del papa (Fig. 91). Di fronte s'apre l'*abside minore Sud*, ospitante il rinascimentale mausoleo di S. Celestino V. Chiusa da balaustrata in pietra mischia dei marmorari Ranalli e Ferradini commessa con atto notarile del 1715 e un dì viva dei colori di Francesco da Montereale sostituiti nel '700 dalle tele di Giacomo Farelli (le incorniciature laterali) e di Giuseppe Passeri romano (tela del riquadro davanti del mausoleo), vi si accede per l'arcone che sfonda l'intavolatura degli intradossi di volta del braccio del transetto e si offre in un profluvio di marmi nelle alte zoccolature «che ci rapiscono lo sguardo – scriveva il Leosini – per certi paesaggi e vedute impressevi dall'operosa natura» (Fig. 92). La differenza di ornati tra l'involucro parietale inferiore e la zona Fig. 91 - *La citata eccelsa scultura rinascimentale di Saturnino, ricollocata in nicchia marmorea sul predetto altare del 1650 dopo attento restauro la domenica 21 ottobre 2022 prima della visita pastorale all'Aquila di papa Francesco*. 112 cupolata sopra il cornicione grande indica come il primo sia opera ancora seicentesca – nella specchiatura marmorea della zoccolatura a manca v'è infatti l'insegna dell'abate Muzio Alferi Ossorio, generale dei Celestini dal 1692 al 1695 – e la seconda come intervento di riparazione post-sismico del 1715; gli ornati seicenteschi, caratterizzati da turgida tridimensionale stuccatura negli incorniciamenti plastici delle grandi tele «offerti da raffi nati angeli adulti sempre in stucco, che riecheggiano le analoghe soluzioni inventive di Gianlorenzo Bernini, per esempio nella chiesa di S. Maria del Popolo a Roma», e quelli settecenteschi della zona alta cupolata diramantisi in disegni vegetali fi liformi, radi e delicati, fi nalizzati ad una funzione meramente decorativa. Il tutto inquadra a festa l'*Arca o Mausoleo di S. Celestino* emergente dalla ricca pavimentazione a tarsie marmoree pluricolori e disegni di gusto napoletano, dei suddetti marmorari Ranalli e Ferradini 1715. Non si ha notizia del precedente deposito per il corpo del santo pontefice, ma dovè trattarsi di un sarcofago collocato in un primo tempo nell'originario Oratorio ipogeo di cui si è detto – il vano dell'Oratorio è proprio qui sotto la pavimentazione – e, dal 1351 al '500, nella citata cappella costruita dalle Arti nel 1351 a fianco della basilica. L'attuale fu realizzato nel 1517, a spese dell'Arte della Lana, da Girolamo da Vicenza, offrendo all'Aquila un altro dei capolavori rinascimentali. Come quello bernardiniano, anche questo consta di un corpo architettonico quadrilatero isolato nel vano racchiudente il ricettacolo dell'urna del Santo, le cui quattro pareti son coronate davanti e dietro da trabeazione e aggettanti frontoni. Le pareti predette all'esterno si attivizzano in partiti a colonnine e pilastri decorati da finissimi fregi a

candelabre e grottesche entro girali vegetali e storie bibliche, nonché da due medaglioni di un *David Rex* sull'alta zoccolatura a manca e di un *Salomon Rex* su quella a dritta, forse i due re 'celesti' che lo accompagnano alla gloria come i due re terrestri – Carlo II d'Angiò e Carlo Martello – accompagnarono Celestino V all'Aquila per l'incoronazione papale tenendo il cavallo per le briglie. Esaminato già dal Serra, dal Chini e dal Gavini, ed ancora descritto dal Fig. 93 - *Mausoleo di S. Celestino V (Girolamo da Vicenza 1517, con altare del 1622)*. 114 Moretti, la sua ispirazione, anzi la 'nobile derivazione' dal mausoleo bernardiniano – così per il Serra ed il Moretti – sembra innegabile, ma il Gavini ritiene che «pochi tratti comuni abbiano le due opere», benché «somiigliante sia lo schema architettonico». In breve, l'invenzione architettonica è la medesima, ed in ciò l'arca di S. Celestino dipende da quella di S. Bernardino; tuttavia, questa di Collemaggio presenta delle varianti significative che consistono in una «diversa distribuzione delle parti» come si esprime ancora il Gavini, nel senso di una sensibilità plastica più spiccata data dall'aggetto dei binati di colonnine a tutto tondo, e di una maggior leggerezza e snellezza di volumi. In essa Arca, adagate sotto plafone lapideo decorato a cassettoni e rosoncini, sono esposte alla venerazione, in un'urna d'argento sbalzato donata nel 1972 da mons. Mario Pimpo di Tempera e realizzata dall'orafo aquilano Luigi Cardilli, le spoglie mortali del Santo (*Fig. 94*) come ricomposte nella ricognizione canonica del 2013, con volto in argento ricostruito da Marino Di Prospero dalle reliquie del cranio grazie alle moderne tecnologie, i nuovi paramenti sacri della LAVS ed il pallio di papa Benedetto XVI da lui donato il 28 aprile 2009 nel corso della visita alla città martoriata dal sisma distruttore. L'urna, che sostituisce quella del 1410 requisita dagli Spagnoli nel 1529 e l'altra predata dai Francesi napoleonici nel 1799, è visibile sia dal davanti, grazie ad una finestra divisa da elegante sostegno isolato e grata in ferro, sia dal retro, attraverso l'artistica cancellata in ferro battuto, d'accesso al ricettacolo. Il credente vi si fermerà in raccolta preghiera: «*Signore Iddio, che elevasti al sommo pontificato il Beato Pietro Celestino da cui lo facesti per umiltà abdicare, concedi, Ti preghiamo, che dietro il suo esempio, sprezzando tutti i beni mondani, possiamo raggiungere felicemente il premio promesso agli umili. O Pietro Celestino, assistici e con la preghiera allontana e disperdi le impurità dello spirito, le malattie, le stragi. Per Gesù Cristo nostro Signore. Amen*». Il marmoreo altare innestato sul davanti è un'elegante aggiunta del 1617-1622 come vi è scritto, in sostituzione del precedente originario. Segue il grande, profondo spazio dell'abside centrale, a cui si sale per una scalea chiusa da elegante balaustrata e cancello in ottone lucido, di elegante foggia mistilinea,

firmato e datato co-abate Ludovico Grassi 1716. Ha il coro insolitamente allungato, conchiuso dall'invaso absidale poligonale. Imponendosi per la sua luminosità e coperto, a differenza del piedicroce, da volte a crociera costolonata, ha carattere d'evidenza più gotico di quello dell'aula per la sua tensione verticale, lo slancio della grande bifora, delle paraste e delle colonnine d'angolo sull'ottagono di pianta. Il coro termina a cellula scandita da quattro colonnine angolari e con, al fondo in alto, la detta agile grande bifora trilobata su cui oggi piace tornare a godersi il formarsi il 15 agosto, festa di Maria Assunta titolare della basilica, dei simbolici giochi solari. Ingentilita da plastica mostra lanceolata ornata a fogliame, la bifora, scrisse pure il Gavini, è divisa da «colonnina centrale con fusto a fascio di tre o quattro cordoni, riuniti da un unico capitello e da una sola base». Le paraste e, agli angoli dell'ottagono di pianta, le colonnine predette, salgono fino alle imposte delle volte ogivali ove generano, sopra capitelli turgidamente lavorati e collegati da semplice perimetrale cornice a gola, il caratteristico ombrello di nervature formanti crociera sulle campate, imbrigliate in chiave da medaglioni scolpiti – il solo originale, recante una *Madonna con Bambino*, è assegnato dal Moretti al tardo Trecento (*Fig. 97*). Il santuario è solennizzato, sorgendo sulla pavimentazione bianco-rosa quattrocentesca, dall'altare maggiore in pietra e marmi pluricolori ad intarsio «con un bellissimo lapislazzuli nel mezzo», osservò il Leosini, e la mensa a grande supporto bombato. Esso rientrava nella citata commessa 1715 del predetto co-abate a Panfilo Ranalli di Pescocostanzo ed al milanese Berardo Ferradini assieme alla balaustra mistilinea, ai sei grandi candelieri di bronzo *Fig. 97 - Il medaglione tardo-trecentesco di Madonna e Bambino, chiave della volta a crociera costolonata della seconda campata del coro. 118* con croce purtroppo dispersi, al pavimento della cappella di S. Pietro Celestino e alle tre balaustre lapidee avanti le cappelle absidali: il disegno, come ben si vede, è in schiette linee napoletane come tutta la coeva produzione della famosa scuola fanzaghiana di marmorari di Pescocostanzo. Fino al terremoto del 1703 che lo travolse tutto, al suo posto s'alzava l'imponente macchina lignea e dorata di un *retablo* iniziato prima del 1581 sulla maniera di quello più modesto tuttora esistente in Santa Giusta e che, come scriveva l'Alferi nel 1589, «a guisa di arco triunfale» a serliana, posato su basi di pregiatissima pietra rossa e lavorato sui due lati, si coronava di edicole timpanate tra frammenti di timpano dritti e ricurvi ed angeli, a coprire il coro gotico con colonne corinzie e trabeazioni ad architravi, fregi e cornici, bassorilievi ed altorilievi, statue a tutto tondo ed arche. L'opera, terminata da Guillaume Poyeret con la fornitura di sette statue e *quietatio* di Notar Porzio del 14 marzo 1585 per 57 ducati e 33 grana, era opera del famoso

intagliatore svizzero-francese Flaminio Boulanger, ben attivo a Roma in prestigiosa bottega con Giacomo della Porta e poi morto all'Aquila nel 1581, sepolto proprio in basilica. Sul retro s'apre il coro, lungo per lo spazio di due campate – l'arcata traversa intermedia nasce da peducci, invece che da paraste – avanti l'emiciclo absidale vero e proprio il quale, oltre che esser forato dalla bifora predetta, in basso dischiude la nicchia, dipinta in una intrigante *Croce su Calvario tra San Giorgio e San Celestino* secondo il Bologna anteriore al 1425; nicchia, questa, che oggi è a fil di muro, ma in antico poteva svilupparsi in un'architettura gotica a colonnine, cuspidi e pinnacoli, un po' come le arche angioine a Santa Chiara di Napoli (*Fig. 98*). Questa di Collemaggio era vetrata – nel '700 l'Antinori annota infatti che la 'cappella grande' di Collemaggio devastata dal terremoto del 1461 era «adornata di un'ampia Cona o sia nicchia riquadrata di quattro braccia ed ornata di vetri con sopra anche finestrone fornito di vetri». Si noti poi il carattere stilistico tardo-gotico del fondo del coro: la grande bifora di fondo, insertata elegantemente ma a forza tra le colonnine e lo spicchio di volta, il giro ogivale ma lanceolato della sua mostra a fogliame e l'elaborato disegno della sua colonnina centrale a fascio, nonché l'inedito profilo a mandorla delle quattro colonnine cantonali contro quello ottagonale dei resti basamentali dell'absidiola Nord. L'intervento tardo-gotico in parola si verificò attorno al 1448, quando i monaci, «*indigentes pecuniis pro constructione chori noviter incepti retro tribunam*», vendettero terreni con atto notarile stipulato il 9 aprile di quell'anno per realizzare il coro ligneo al fondo dell'abside. Attesa la data, quel coro, poi forse sostituito in occasione della trasformazione in chiave barocca dell'abside nel 1673, di certo fu simile stilisticamente a quello, appunto tardo-gotico, ancora esistente in Santa Giusta in città. A lato, s'apre il vuoto quadrangolare di un ricettacolo in pietra, ad architrave decorato di archetti trilobi anch'essi di foggia tardo-gotica 120 e con, su dipinta, la data pare di 1427, mentre al lato opposto, a piè della parasta che sale alla volta, è superstite l'affresco cinque-seicentesco di altra *Croce su Calvario* ma senza immagini. Subito dietro l'altare due portali del 1605 – la data, p a r z i a l m e n t e abrasa, è dipinta soltanto sul fregio di quello settentrionale (*Fig. 99*)– si aprono ai lati, a mostre sagomate classicamente ed orecchiate, alti fregi e cornice su volute su cui s'alzano frammenti di timpano inquadranti stemmi celestini. Essi furono commessi dall'abate Pietro d'Aielli il 2 dicembre 1600 e il 12 gennaio 1601 per notar Carlantonio Pandolfi per l'apertura, in parole del Colapietra, «di 4 porte in pietra nel coro entro 4 mesi per 36 ducati, che Orazio e Giuseppe Damiani di Poggio Picenze prendono impegno di realizzare con maestranze lombarde in un mese e mezzo». Il portale a Sud immette in quel che ora è l'oblungo

*Vestibolo di oltre metà sec. XV* – lo si riconosce tale dai peducci piatti e cimasa delle sue volte a crociera, elementi di primo Rinascimento tipici di quel periodo artistico all'Aquila (Fig. 100) – e mostra due altri portali identici ai due già detti, raggiungendo il numero di quattro dell'atto notarile. Di questi ultimi, uno introduce nella seicentesca *Cappella dell'Abate*. Consiste in una sala rettangolare foderata di scanni lignei sulle due file ancate e coronata da volta a schifo turgida di festosi frementi partiti decorativi barocchi degni di un Francesco Bedeschini (Fig. 101). Plastici tendaggi sul suo intradosso di fondo s'aprono a sipario sulla parete presbiteriale disegnata in un arco trionfale di mensa d'altare decorato sugli strombi a fregi di stucchi e medaglioni, con ai lati due setti intercolumnari a porticine rettangolari e sovrastanti ovali dipinti. L'arco trionfale in parola, dovuto nel '700 occultarsi per metà spessore dall'apposizione di un contrafforte murario antisismico, offre alla venerazione un *San Benedetto* settecentesco in tela. Tornando nel coro, il portale a manca dà accesso alla *Sacrestia*. Di essa Marcello Pezzuti ha informato che nei lavori per il Giubileo del 2000 è stata rinvenuta «la precedente quota pavimentale in cotto a poco più di due metri sotto quella attuale», non solo, ma altresì che «nella stessa sacrestia, sulla parete Sud a un metro al di sopra del pavimento odierno ed ora invisibili dietro gli stalli del coro sul muro Nord son riemerse tracce di ammorsatura di una volta unghiata impostata su peducci in pietra»; in più, «sulla stessa parete, il cui spessore supera i tre metri e mezzo, è presente una porta murata incorniciata da larghi stipiti in pietra a superfici lisce grossolanamente lavorate e la cui quota di soglia è intermedia fra il pavimento attuale e quello precedente e non reca tracce di collegamento tra i due». Pare indubbio che nei primi scavi rinvenimenti si riconosca una sacrestia quattrocentesca più in basso dell'attuale – sul suo lato Est, all'esterno si vede ancora, tamponata, la traccia inferiore dell'antica monofora o bifora – e stilisticamente di primo Rinascimento come le sale a padiglione lunettato dei palazzi aquilani di quell'epoca. Nella porta murata invece, non risultando essa congrua né alla quota pavimentale quattrocentesca né a quella odierna, settecentesca, è da supporre costituire l'antico passaggio di comunicazione tra sacrestia e coro quando la parte anteriore di quest'ultimo doveva essere del medesimo basso livello delle absidi minori. Dalla sacrestia inoltre, entrando nel *Vano delle Campane* a metà circa della parete Nord si nota la parasta trecentesca in pietra, a basi sagomate e con accenno di successive zoccolature parietali, che ora si addentra nel muro ma in antico costituiva la parasta di testa divisoria con l'altro

vano di pianta semiottagonale, ora scomparso ma testimoniato, di fuori, dalle zoccolature in pietra che si vedono a terra, con basi di colonnine ottagonali e persino resti di pavimentazione lapidea di cui si è detto altrove. Sulla parete dirimpetto, invece, esiste tuttora, sebbene tamponato e coperto d'intonaco nel più volte citato ultimo restauro del 2015-17, l'arco in pietra che fino al '500 metteva in comunicazione questo vano con lo spazio della basilica. Di qui la deduzione che il tutto – attuale vano campanario e attiguo vano scomparso – costituiva, in origine, quella che dovette essere la prima Cappella-deposito del sacro corpo di S. Celestino elevata nel 1351 dalle Arti cittadine. Continuando il percorso, a sinistra dell'abside maggiore si sosta davanti all'arco d'ingresso dell'abside minore Nord che ospita la *Cappella del Beato Jean Bassand*, celestino francese inviato all'Aquila per riformare la comunità di monaci e che morì nel monastero aquilano nel 1445 in concetto di santità (*Fig. 103*). Il vano conserva esteriormente – visibile solo dal sottotetto della sacrestia – la pianta semiottagonale del 1327 in bella levigata pietra conca e lesene angolari fi no a quota monofora. Essendo stata quasi distrutta dal terremoto del 1703 fu ricostruita a pianta quadra, offrendola nella versione architettonico-plastica barocca che si vede, a paraste, incorniciature e specchiature con cornicione maestro e coronamento pseudo-cupolare simile al disegno parietale e cupolare della Cappella di S. Celestino all'altra parte, ma con tipo di stuccatura filiforme e meramente decorativo, diverso dall'aggressiva esuberante stuccatura seicentesca di quella. Introdotta anch'essa da marmorea balaustra 1715 del Ranalli e del Ferradini, le sue superfi - ci si decorano di modanature e riquadrature attorno alle grandi tele del monaco celestino aquilano Giuseppe Martinez. Al centro vi spicca il ricco altare di Agnello (Aniello) Gentile del 1736 in pietra e marmi intarsiati, «mensa 'alla romana' (cioè sorretta da mensole) – dice Mimma Pasculli Ferrara – lo scudo centrale ad altorilievo sul paliotto, gli stessi identici cantonali, i motivi scultorei a conchiglia sul secondo gradino, la presenza di teste alate di puttini come capialtare» ed urna del Beato. Segue, sulla testata Nord del transetto, l'altro grande altare in pietra mischia, a disegno templare ed edicola sul frontespizio come l'altro dirim- *Fig. 105 - Dipinto cinquecentesco, attribuito a Francesco da Montereale o sua scuola, di Madonna e Bambino con San Massimo e San Giorgio nella nicchia della parete longitudinale Nord. 126* petto della *Madonna* di Saturnino ma diverso nel disegno, alquanto pesante, dell'edicola di fastigio posta in mezzo non a frammenti di timpano ma a doppi plinti ed acroteri, come a prosecuzione dei colonnati sottostanti (*Fig. 104*). L'altare, che verosimilmente è di analoga data 1650 dell'altro, ma non è documentato se sia opera degli stessi scultori, offre alla venerazione un

*settecentesco San Celestino* su tela di Lorenzo Berrettini, con, sull'edicola in discorso, una *Decollazione di San Giovanni Battista* attribuita alla scuola di Mattia Preti. È sotto la tela del San Celestino in parola che si vedono, tamponati, la parasta e il mezzo giro su capitello a gola dell'arco più volte menzionato il quale, all'altro lato ben visibile prima del 2009 per metà spessore e in tutto il suo giro, fino al '500 metteva in comunicazione lo spazio dell'aula basilicale con quello dell'attigua scomparsa trecentesca Cappella di S. Celestino. Sostando poi davanti alla successiva Porta Santa interna, si noteranno i resti di freschi decorativi tre-quattrocenteschi a destra e a sinistra delle muraglie e, a destra, una nicchia ogivale priva di dipinti. Inoltre, dalle scalpellature alla base si rileverà che il fornice della porta fu in tempo imprecisato ridotto in profondità negli strombi, donde il perché si vedono alquanto scombinati i gradini della scalea. Tra i conci di quest'ultima se ne riscontra uno tagliato a semicerchio, che per alcuni indicherebbe la delimitazione di un'anta del primitivo più piccolo portale di cui scriveva nel 1664 l'abate Vincenzo Spinelli. Più oltre sulla parete s'apre altra nicchia a pieno centro nello spessore del muro, recante una cinquecentesca *Madonna con Bambino, S. Massimo e S. Giorgio*: probabilmente si tratta della 'cappella' presa dai Baroncelli nel '500, nella quale lavorò Francesco da Montereale, al quale o al suo ambito può appunto attribuirsi la pittura. Infine, tornati nella nave centrale, si ammirerà la dorata macchina barocca dell'*organo monumentale* riposizionato sotto l'ultimo ogivale varco della fila sinistra delle arcate scaricanti sul ricostruito rispettivo grande piliere polilobato trionfale. Posto su colonne lapidee, ha parapetto mistilineo dalle estrose opere d'intaglio, pregevoli dorati pannelli istoriati con scene della vita di Gesù a stilemi tardo-cinquecenteschi – da sinistra a destra: *Orazione nell'Orto, Flagellazione, Pilato si lava le mani, Sepoltura, Gesù trascinato al Sinedrio, Crocifissione, Deposizione dalla croce* – e il nuovo castello delle canne, ornato fantasiosamente a colonne scanalate, capitelli corinzi e fastigio a mensoloni, con statue, anfore, fiaccole, festoni e corona finale. Lo strumento, al di là della data 1709 apposta sul cartiglio centrale e concernente il suo restauro dopo il terremoto del 1703, nella sua parte meccanica e fonica, anche se non nel castello delle canne purtroppo semidistrutto nel 2009 ma ora egregiamente ricomposto, è di fattura seicentesca, opera forse di Luca Neri, mentre i 7 pannelli istoriati, sembrando essere di fattura rinascimentale, aprono alla possibilità di essere appartenuti ad altro scomparso monumento cinquecentesco della basilica. Fig. 106 - *Il fastoso organo seicentesco forse di Luca Neri, restaurato nel 1709 dopo il terremoto del 1703 e di nuovo magistralmente ricomposto dopo il sisma del 2009 che lo ha totalmente travolto.* 128 Fig. 107 - *La griglia edilizia a volo*

*d'uccello del monastero attorno al chiostro, con annessa altra piccola oblunga corte. Di esso, degli spazi contemplati dalla tipologia monastica oggi conosciamo con certezza solo la chiesa sul lato Nord, che in origine si allungava limitatamente alla planimetria claustrale non sopravanzandola come fu già da fine '200 e inizio '300, e il refettorio su lato Sud (ora Sala Celestiniana). Si spera che con i prossimi lavori di ricostruzione post-sismica e di recupero si possano individuare bene anche gli altri tradizionali spazi: il dormitorio, la sala capitolare, la biblioteca, lo scriptorium, l'ospizio, l'infermeria, la cucina, la dispensa, la foresteria, i magazzini, le officine e i locali per i lavori artigianali.*

129 C A P I T O L O 4 Il monastero Le masse edilizie monasteriali, al presente ancora inagibili dopo il terremoto del 6 aprile 2009, si addensano, addossate a griglia, alla quota dell'antico Oratorio, alcuni metri più in basso rispetto al livello planimetrico della basilica (Fig. 107). La struttura quadrilatera fino ai possenti ambienti a volta dei seminterrati comunicanti con grotte, aggiungendosi al primo nucleo cenobitico-eremitico del 1274, dev'essere stata costruita contestualmente all'erezione dell'edificio sacro, affacciata sul declivio con caratteristico aspetto fortificato per le due torri segnalate, ancora in essa incorporate (Fig. 108). Della configurazione architettonica medioevale si vedono ancora residui brani di murature in *apparecchio aquilano* antico sull'ala esterna orientale e piccole luci oblunghe sull'ala occidentale, più cospicui portali archivoltati in Fig. 108 - *Lato Est del monastero, con visibili, alla base, i brani di murature ad 'apparecchio aquilano' di regolari filari di selci e, più su, il resto di torre da esse sporgente, appartenenti alla costruzione originaria due-trecentesca, mentre i piani superiori riflettono gli interventi innovativi quattrocenteschi e quelli, più in alto, dei Sei e Settecento.*

130 grandi conci di robusta pietra squadrata, in parte tamponati da aperture minori, visibili da sotto la corsia Sud del chiostro. La collocazione planimetrica di tali resti medioevali sulle due ali estreme orientale e occidentale indica come l'impianto due-trecentesco del chiostro medesimo corrispondesse alle stesse misure planimetriche odierne. I vari terremoti e gli adattamenti nel corso dei secoli ne cambiarono solo la *facies*. Un notevole intervento dopo il terremoto del 1349, ad esempio, dovè aver luogo nel 1383 e seguenti grazie al legato testamentario di Luigi d'Angiò per 200 lire di rendita destinate appunto a «rifare il monastero», quindi dopo il grande sisma del 1349. Altra ristrutturazione a fondo seguiva nel *post-sisma* del 1461: donde la parte, appunto quattrocentesca e connotante buona parte del complesso, a vani voltati sui tipici peducci conici a volutine di primo Rinascimento i quali, mescolati a strutture trecentesche superstiti, sono godibili specialmente nelle volte dell'androne d'ingresso supportanti l'odierna



Rettoria, nell'ala occidentale del chiostro e nei vani comuni attorno ad esso. Questi ultimi si coprono di ampie volte a crociera, alcune ancora con le decorazioni di costolatura, ove i peducci del Rinascimento, come a Santa Maria del Soccorso, denotano la ricostruzione improntata ai nuovi canoni subentrati in città dietro l'esempio 1447 e seguenti della Beata Antonia (Fig. 111). Il più bello di questi vani, muto testimone di fatali vicende per la storia dell'Aquila – nel 1529 vi furono incatenati i maggiorenti cittadini che si videro imporre da Filiberto d'Orange la taglia di 100 mila scudi “ad reprimendam audaciam aquilanorum” in punizione della loro ribellione anti spagnola – è il *Refettorio dei monaci ora Sala Celestiniana*, vano di quattro campate a crociera nascenti da paraste lapidee a muro che hanno sagomature di cimase di foggia trecentesca. Le quattro campate in discorso sono spazialmente alterate dagli archi intercalari con cui le si dovette rafforzare presumibilmente dopo il citato sisma del 1461 (Fig. 112). Festoni decorativi coloristici seguono le linee di costolatura fino alle chiavi di volta dipinte a stemmi, aquile civiche nere decorano pittoricamente le vele (Fig. 113) e grandi affreschi impreziosiscono le pareti di fondo: una *Crocefissione e Santi a capo*, una *Pietà* a piedi sopra la porta d'ingresso – opere d'ancora ignoto autore: dapprima li si è attribuiti a Saturnino Gatti, ma Mario Chini a Giacomo da Campi, assieme al citato intrigante affresco di *Calvario* nel coro, che invece il Bologna ritiene opera di Antonio d'Atri ante-1425; pitture, queste del Refettorio che, se il monaco in ginocchio a dritta è il beato Jean Bassand senza aureola, potrebbero risalire a prima del 1445 della sua morte. Il chiostro a pianoterra ha i quattro lati aperti da portici ad archi ogivali impostati su piloni a sezione quadra dalle cimase modanate, anche qui di foggia trecentesca. Nel '700 Fig. 114 - *Veduta del chiostro, ad arcate ogivali su pilastri quadri, con al centro di ogni lato un arco a tutto sesto e il primo piano di celle aperte in teorie di finestre scorniciate sei-settecentesche, di cui alcune successivamente ingrandite.* 134 le arcate furono variate nei ritmi con un arco più ampio e a tutto sesto al centro di ogni serie. Il primo piano, invece, oggi non è aperto nel consueto loggiato ma chiuso con una serie di piccole luci rettangolari di foggia sei-settecentesca (Fig. 114). Delle quattro corsie del portico quella ad Ovest, coperta da volte a crociera leggermente più basse delle altre, è l'unica rimasta del rifacimento quattrocentesco dopo il sisma del 1461, riconoscibile come detto dal disegno da primo Rinascimento dei peducci conici e volutine, d'imposta alle volte stesse. Le altre tre corsie appartengono alla ricostruzione *post-sismica* settecentesca, a volte più alte ed ampie impostate su peducci a cuore, in stucco, appesi a cimase lapidee più antiche. Sotto le volte dell'ala Nord si notano i segni di

precedenti più bassi peducci per arcate traverse, di cui alcuni a taglio netto, poi tamponati a mattoni (*Fig. 31*). In origine dunque si trattò di archi traversi destinati, gli uni, a sorreggere dei solai a tavolato – la versione, quindi, più antica del chiostro, ascrivibile all'epoca di Pietro del Morrone – e gli altri a sorreggere le crociere di volte, più basse, del rifacimento *post-1461* del monastero, come quelle che si vedono conservate sulla menzionata corsia Ovest. Al termine Est della corsia Nord si entra nel primitivo Oratorio celestino che si è detto più sopra, e attraverso quest'ultimo ci si immette, sulla destra, nella cosiddetta cripta sottostante la cappella di S. Celestino, cripta la quale, preceduta da stretta campata rettangolare a volticella unghiata, consiste in un'absidiola di pianta semiottagonale con volta a botte laterizia, riposante su tre arconi in pietra di pieno sesto su cimase. Sul fondo poligonale essa lascia abruptamente il posto ad una più antica volta a materiale e ad ogiva, di cui restano soltanto i peducci d'appoggio, formando lunetta per inquadrare, su due altri più alti peducci, l'imbotte sestiacuto di fondo di quella che era un'oblunga monofora rettangolare cistercense, al presente squarciata per lavori in corso (*Fig. 30*). Detti arconi a sesto intero sono in diretta rispondenza al sovrastante rinascimentale mausoleo di S. Celestino: dunque l'absidiola ipogea in questione in origine era voltata interamente ad ogiva, impostando sui peducci ancora *in situ* ma ormai inoperosi, poi ad inizio '500 fu rimaneggiata con l'apposizione degli arconi in parola – di qui le forme non medioevali di questi ultimi – e della volta a mattoni, allo scopo di farne solido sostegno al sovrastante massiccio monumento 1517 di Girolamo da Vicenza. La 'cripta' in parola immette poi, tramite archetto rampante, in un'altra absidiola anch'essa di pianta semiottagonale ma che è divisa in due da un arco: quello girato nel *post-sisma 1349* a sostenere il nuovo muro di testa divisorio fra la sovrastante tribuna maggiore e quella minore predetta di S. Celestino; dopo di che bruscamente la costruzione ipogea s'interrompe, senza mostrar segni di esistenza di altri eventuali vani sottostanti il superiore pavimento del transetto della basilica. Si noti peraltro, sempre al primo piano della fiancata della basilica su cui l'ala Nord del monastero si addossa, *Fig. 115 - Veduta del chiostro, ad arcate ogivali su pilastri quadri, con al centro di ogni lato un arco a tutto sesto e il primo piano di celle aperte in teorie di finestre scorniciate seicentesche, di cui alcune successivamente ingrandite. 136* che dalle absidi fino alla Rettoria del monastero la parete si riveste dello stesso paramento a grandi conci quadrati della sottostante basamentale corsia di portico. Essa anzi è definita per tutta la sua lunghezza lungo il corridoio da una zoccolatura profilata a quarto di toro e, in alto poco sotto l'odierna tettoia, ancora per un certo tratto dall'originaria

cornice marcapiano a spigoli vivi, che non è altro se non la 'mantellina' lapidea di protezione dell'originaria più bassa tettoia che vi si innestava (Fig. 115). Fig. 116 - *La vera tardo-trecentesca del pozzo, a pannelli rosa e colonnine angolari bianche, il cui decentramento verso la basilica ha fatto avanzare da qualcuno l'ipotesi di un originario chiostro più piccolo dell'attuale, avente il pozzo al suo centro. Ipotesi, questa, ancora da verificare e che dovrà giustificare i resti due-trecenteschi pur presenti sui lati estremi del chiostro attuale.* Il fatto infine che all'interno della costruzione vi siano finestre medioevali che danno sul corridoio affacciato sul chiostro, mentre dovrebbero aprire all'esterno (Fig. 110), fa intendere che quel che oggi è un corridoio chiuso, ricevente luce dalla serie di finestre aperte sul chiostro stesso, in antico era loggiato aperto, probabilmente con architravi lignei poggianti su sostegni magari lapidei. Sito fuori centro del chiostro sul lato più vicino alla basilica, e pare scaturente da sotto il santuario come si vede in molte chiese romaniche e gotiche d'Europa, è *il pozzo*, scendente «sotto il lato destro del tempio» della visione del profeta Ezechiele, con vera lapidea dodecagonale a pannelli rosa e colonnine angolari bianche, d'evidente fattura tardo-trecentesca, sormontata da carrucola in ferro battuto a due archi incrociati e riccioli (Fig. 116). Infine, una tardo-cinquecentesca *loggetta a tre archi* occhieggia sul lato breve orientale dello stretto cortile a ridosso dell'ex refettorio, e addizioni sei e settecentesche mostrano celle affrescate ad ornati barocchi ed una non banale fuga di saloni. I prossimi lavori di restauro post-sismici al complesso potrebbero restituire altri elementi strutturali decisivi per una più esauriente ricostruzione della vicenda edilizia del monastero celestino.

BIBLIOGRAFIA DEGLI AUTORI CITATI NELLA GUIDA S. DI CARLO-I. DI IORIO, *La Vita C. Ritorno alle fonti celestiniane*, trad. di Ilio di Iorio, L'Aquila 2002 A. CERVELLI, *Fonti di diritto nella Perdonanza Aquilana*, L'Aquila 1991 T. R. MANNETTI, *La Perdonanza di Collemaggio patrocinata dal Magistrato Aquilano*, L'Aquila 1982 E. VALERI, *Celestino V*, in *Terra Laboris felix Terra*, Atti delle Prime Seconde e Terze Giornate Celestiniane edite in onore della Peregrinatio Celestiniana in Terra di Lavoro, a cura di Domenico Caiazza, Quaderni Campano-Sannitici, X, Piedimonte Matese (CE) 2010 E. VALERI, *Papa Celestino V. Storia di Pietro del Morrone (1209-1296) che fu papa nel 1294*, Pescara 2020 D. PINTON, *Il concetto di indulgenza nel XIII secolo in S. Francesco, S. Pietro Celestino e Bonifacio VIII*, L'Aquila-Roma 2002 R. COLAPIETRA, *Il Quarto di S. Giorgio (S. Giusta di Bazzano): il mondo agropastorale di S. Pietro Celestino ed i palazzi del fondaco e della spada*, in *Arte Città*, Supplemento al n. 0 della rivista d'Arte e Architettura "ARTETRA", Anno 1 - Settembre '87 P. HERDE, *Celestino V (Pietro del Morrone) 1294. Il Papa angelico*, L'Aquila 2004 E. SANTANGELO, *Castelli e tesori d'arte nella Media Valle dell'Aterno. Fossa, Ocre, San Demetrio Ne' Vestini, Sant'Eusanio Forconese, Villa Sant'Angelo. 'Gli Scrigni'*. Guide al patrimonio storico-artistico d'Abruzzo, Pescara 2002 E. SANTANGELO, *Per l'Arte in Abruzzo*, Teramo 2017 E. SANTANGELO, *Per l'Arte in Abruzzo*, Teramo 2017 I. C. GAVINI, *Storia dell'Architettura in Abruzzo*, ried. Costantini in 3 voll., Pescara 1980 *Cronaca Aquilana rimata di Buccio di Ranallo*, a cura di Vincenzo Di Bartholomaeis, Istituto Storico Italiano, Fonti per la Storia d'Italia, Roma 1907 O. ANTONINI, *La scomparsa trecentesca Cappella di S. Celestino a Santa Maria di Collemaggio*, DASP, Incontri culturali dei Soci IX, L'Aquila 2002 A. L. ANTINORI, *Annali degli Abruzzi dall'epoca*

*preromana sino all'anno 1777 dell'era volgare*, ms. sec. XVIII, Biblioteca Provinciale dell'Aquila A. LEOSINI, *Monumenti storici artistici della città di Aquila e suoi contorni*, Aquila 1848 M. MORETTI, *Architettura medioevale in Abruzzo (dal VI al XVI secolo)*, Roma s.d. (è 1971) ID., *Collemaggio*, Roma 1972 ID., *Restauri d'Abruzzo (1966-1972)*, Roma 1972 F. BOLOGNA, *La Fontana della Rivera detta delle 'Novantanove Cannelle*, L'Aquila 1997 L. SERRA, *Aquila*, Bergamo 1929