

# LA VIA DEGLI ABRUZZI E LE ARTI NEL MEDIOEVO

(SECC. XIII-XV)

a cura di  
Cristiana Pasqualetti







# LA VIA DEGLI ABRUZZI E LE ARTI NEL MEDIOEVO

(secc. XIII-XV)

a cura di  
Cristiana Pasqualetti

Presentazione di  
Valentino Pace

Con una nota di  
Francesco Sabatini

Volume stampato con il contributo del  
DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANE - UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELL'AQUILA  
con il sostegno di  
FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO PROVINCIA DELL'AQUILA  
e con il patrocinio della  
DEPUTAZIONE DI STORIA PATRIA NEGLI ABRUZZI

*In copertina:*  
Maestro di Campo di Giove,  
*I messi di Traiano conducono Eustachio dall'imperatore (1380 circa).*  
© Collezione privata, Milano - vietata la riproduzione

ISBN 9788889568392

## SOMMARIO

- 7 *Presentazione* di VALENTINO PACE
- 11 *Premessa*
- 13 *Nota* di FRANCESCO SABATINI
- 17 L'arte del Medioevo abruzzese tra Ottocento e Novecento:  
una scoperta straniera, una riscoperta locale  
VINNI LUCHERINI
- 27 Cultura materiale e insediamenti lungo la Via degli Abruzzi  
FABIO REDI
- 35 Contaminazioni extraterritoriali in croci processionali d'Abruzzo.  
Gli esempi trecenteschi di Rosciolo, Borbona, Sant'Elpidio, Forcella  
IRENE SABATINI
- 49 Sculture lignee lungo le "vie degli Abruzzi"  
GAETANO CURZI
- 59 Il *San Nicola* di Monticchio e i tabernacoli monumentali come pale d'altare.  
Considerazioni sulla pittura e sulla scultura del Trecento tra Spoleto e L'Aquila  
ALESSANDRO DELPRIORI
- 75 Sulle tracce della custodia di Campo di Giove:  
fortuna critica e di mercato dei frammenti delle *Storie di Sant'Eustachio*  
LUCA PIETRO NICOLETTI
- 87 Modi, modelli e moduli. Le *Storie di San Francesco*  
nella cappella dei conti di Celano a Castelvecchio Subequo  
WALTER ANGELELLI
- 105 «Nicola Olivieri della Pietranziera pinxit». Ritorno a Campo di Giove  
CRISTIANA PASQUALETTI
- 117 Miniatori all'Aquila nell'ultimo quarto del Trecento:  
il corredo liturgico della chiesa di Santa Maria Paganica  
FRANCESCA MANZARI
- 131 Il serpente nei portali aquilani  
FRANCESCO GANDOLFO
- 141 Tradizione e innovazione nell'iconografia  
dei santi patroni in Abruzzo nel corso del Quattrocento  
VITTORIA CAMELLITI
- 155 Da Siena all'Aquila:  
il *San Bernardino* di Sano di Pietro per Giovanni da Capestrano  
GABRIELE FATTORINI
- 165 *Riferimenti bibliografici*
- 187 *Indice dei nomi e dei luoghi*

L'ARTE DEL MEDIOEVO ABRUZZESE  
TRA OTTOCENTO E NOVECENTO:  
UNA SCOPERTA STRANIERA, UNA RISCOPERTA LOCALE

1. *Il Medioevo meridionale visto con occhi tedeschi*

La storiografia sull'arte del Medioevo in Abruzzo<sup>1</sup> si apre nell'autunno del 1833, nel momento in cui un giovane gentiluomo sassone, Heinrich Wilhelm Schulz (1808-1855),<sup>2</sup> si recava nelle province più settentrionali del Regno delle due Sicilie, raggiungendo le montagne su cui alta sorgeva L'Aquila, affascinato non solo o non tanto da un paesaggio appenninico di grande suggestione, allora come ora, quanto dalla ricchezza delle testimonianze artistiche medievali in cui via via si imbatteva durante il percorso. Soltanto due anni prima, incoraggiato dall'allora già celebre Carl von Rumohr, Schulz aveva infatti preso la decisione di dedicarsi a un'indagine sull'arte medievale dell'Italia meridionale alla quale consacrare una grande pubblicazione.<sup>3</sup>

Avviato dunque il progetto, non senza un consapevole intento di contrapposizione ad alcuni degli studi apparsi fino a quel momento sulla produzione artistica del Regno (soprattutto le vite degli artisti scritte dall'erudito settecentesco Bernardo De Dominici su modello delle *Vite* di Vasari); dopo aver perlopiù illustrato in lungo e in largo l'intero Sud della Penisola, Sicilia compresa; e dopo aver fatto eseguire dal pittore Anton Hallmann i rilievi di monumenti meridionali fino ad allora sconosciuti a chi non li avesse visti di persona; finalmente nel settembre del 1838, dopo cinque anni dal suo primo viaggio, Schulz si volgeva nuovamente verso gli Abruzzi, accompagnato questa volta dall'architetto Saverio Cavallari, che aveva conosciuto in Sicilia fin dal 1836. In quell'occasione, partiti da Tivoli, Schulz e Cavallari raggiunsero dapprima Carsoli, e poi, attraverso Tagliacozzo e Scurcola, si recarono ad Alba Fucense, e da qui a Sulmona. Dopo una deviazione in direzione di San Vincenzo al Volturno e Santa Maria delle Grotte,

---

1. Sulla definizione toponomastica di 'Abruzzo' e sull'area geografica che nel corso dei secoli, dal periodo imperiale romano al Medioevo fino all'Unità d'Italia, ha corrisposto a questa espressione si vedano in particolare (oltre alla carta topografica annessa a SELLA 1936), FLORIDI 1976, COLAPIETRA 1977, LEPRE 1984, COLAPIETRA 1986, CLEMENTI 1988, BRANCACCIO 1991, BRANCACCIO 2005 (con ampi riferimenti alla bibliografia specialistica e alle questioni della suddivisione regionale dell'Italia meridionale). Sui confini territoriali della regione cfr. FARAGLIA 1892, FARAGLIA 1893 e *Il confine nel tempo* 2005. Fondamentale per il Medioevo è FELLER 1998; più in generale, sulla situazione amministrativa dell'Abruzzo medievale nella compagine del *Regnum Siciliae*, GALASSO 1992. Di grande modernità e apertura metodologica è l'introduzione di Sofia Boesch Gajano al primo volume di una raccolta di saggi dal titolo *Civiltà medioevale negli Abruzzi* (1990), nella quale sono affrontate le principali questioni che una regione come l'Abruzzo pone a chi intenda studiarla, dal problema della costruzione di una realtà regionale alla denominazione, alle relazioni con i territori vicini; quel che la studiosa scrive sul problema di definire i confini dell'Abruzzo, la sua cultura e la sua storia medievale, potrebbe costituire la base di qualsiasi saggio che si accinga a studiare aspetti puramente storico-artistici della cultura abruzzese; segnalano anche DEL TREPPO 1990 (già pubblicato nel 1987 e condizionato dalla situazione di quegli anni, ormai molto lontani, ma tuttora attuale in molte sue parti) e VIGNUZZI 1990.

2. Sulla figura di H. W. Schulz e le sue relazioni con gli ambienti intellettuali italiani: ZINGARELLI 2002, ZINGARELLI 2011.

3. Il resoconto del viaggio in Abruzzo si legge nella prefazione che lo studioso redasse nel 1847 in vista della pubblicazione del suo lavoro di ricerca: *Einleitung des Verfassers* (1847), in SCHULZ 1860, pp. 1-16. L'incontro con Carl von Rumohr (1785-1842), autore delle *Italienische Forschungen* (edite tra il 1827 e il 1831), era avvenuto in Toscana nel 1832. Sul rapporto tra Schulz e Rumohr, e sul ruolo che questo incontro svolse nelle decisioni prese da Schulz all'indomani del suo arrivo in Italia e nella formulazione del suo progetto, mi si consenta di rinviare a LUCHERINI 2007, anche per un confronto tra il volume di Schulz e quello di HULLARD-BRÉHOLLES 1844.

tornarono indietro verso Sulmona, dove visitarono la Cattedrale di San Pelino, innalzata sulle rovine dell'antica *Corfinium*, della quale trassero rilievi soprattutto dell'architettura e dell'arredo liturgico.

Secondo quanto auspicato già da tempo, la ricognizione in Abruzzo fu intensa e fruttuosa per Schulz e il suo compagno di viaggio: dal «Kunstcentrum» di San Clemente a Casauria a San Giovanni in Venere, dalle chiese di Pianella e Moscufo a Santa Maria di Collemaggio, nulla che fosse ritenuto suscettibile di attenzione fu trascurato dai due studiosi, ed entrambi realizzarono accurati disegni di ciò che visitarono in quella circostanza, dai quali in séguito furono tratti i rami da destinare alla stampa. Di lì a breve, dopo un altrettanto agognato soggiorno napoletano, trascorso interamente negli archivi alla ricerca di documenti che facessero luce sulla produzione artistica medievale dell'antico *Regnum Siciliae*, Schulz fece ritorno in patria per assumere alti incarichi amministrativi che assorbirono le sue energie finché non fu sorpreso dalla morte. Il suo lavoro sull'arte dell'Italia meridionale, rimasto incompiuto, fu poi pubblicato postumo, con il titolo *Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, a cura di Ferdinand von Quast di Re-densleben, un illustre aristocratico che fin dal 1842 era divenuto il responsabile dell'inventariazione delle opere d'arte prussiane.

Trovatosi a far fronte al non facile incarico di pubblicare il contenuto dei taccuini di Schulz, von Quast decise di suddividere il testo in tre volumi: il primo, dedicato ai monumenti della Terra di Bari, della Capitanata, della Terra d'Otranto e della Basilicata; il secondo, ai monumenti di Abruzzo, Molise, Terra di Lavoro, Principato e Calabria; il terzo alla città di Napoli. Nell'Atlante, destinato a contenere una selezione di incisioni in grande formato degli innumerevoli disegni che Schulz aveva fatto eseguire, una parte piuttosto esigua dei molti rilievi abruzzesi di cui lo stesso Schulz ci dà testimonianza nella prefazione che aveva fatto in tempo a scrivere nel 1847, fu pubblicata nelle tavole dalla LIII alla LXIII, dove appaiono soprattutto architetture, in alzato e in pianta, e arredi scultorei.

Sebbene Herr von Quast avesse illustrato i criteri usati nel pubblicare il materiale lasciato manoscritto dallo studioso scomparso, non è sempre agevole capire le ragioni di alcune delle scelte da lui compiute. Per esempio, nel secondo volume compaiono degli accenni a Santa Maria ad Cryptas a Fossa, ma non vi è neanche un rigo su Bominaco,<sup>4</sup> e questo discorso vale per molti altri casi. A prescindere, comunque, da quelle che oggi a noi appaiono come lacune della pubblicazione, il metodo con cui Schulz si avvicinò ai monumenti medievali dell'Italia meridionale e dell'Abruzzo (le ricognizioni e le descrizioni *de visu*; la ricerca di documenti d'archivio che suffragassero le ipotesi dello storico; la necessità di rilievi grafici precisi), ben diverso da quello di un viaggiatore sia pure colto e curioso,<sup>5</sup> lo rese non solo un pioniere della nascente storia dell'arte come disciplina autonoma, ma più di tutto un pioniere nello studio delle opere d'arte meridionali.

## 2. *L'arte medievale abruzzese attraverso lo sguardo degli eruditi locali*

Negli anni in cui Schulz attraversava il Sud della Penisola, e mentre le sue osservazioni e i suoi disegni rimanevano del tutto inediti, l'attenzione degli eruditi abruzzesi per il proprio patrimonio artistico cominciava a farsi strada, sia pure a partire da diverse finalità. Nel 1829, ad esempio, si stampava a Napoli un'operetta encomiastica dal titolo *Sant'Angelo d'Ocre descritto e illustrato*, nella quale Giovan Battista Micheletti, accademico dell'aquilana Colonia Aternina, si compiaceva di illustrare il monastero di Ocre a uno dei suoi figli più illustri, «Sua Eminenza Don Francesco Saverio Gualtieri da Ocre, già vescovo di Aquila, ora vescovo di Caserta, regio consigliere del re Francesco I».<sup>6</sup> La descrizione del sito di Ocre, alla quale si accompagnava una digressione sulla chiesa di Santa Maria ad Cryptas a Fossa, sulle sue

4. Sulle pitture che decorano entrambi questi siti mi si permetta di rinviare a LUCHERINI 1999 e LUCHERINI 2000. Segnalo che è in corso di stampa una mia ricerca monografica sulle pitture di Bominaco e le loro relazioni con la cultura figurativa romana di primo Duecento.

5. A titolo esemplificativo: CRAVEN 1837. Sui viaggiatori: LEHMANN-BROCKHAUS 1975, *Viaggiatori francesi* 1989, *Grand Tour* 2005, *Voyages* 2012.

6. MICHELETTI 1829.





1a-b. Fossa,  
Santa Maria  
ad Cryptas,  
*Seno d'Abramo*,  
particolari.

pitture murali e sul *Giudizio finale* dipinto in controfacciata, non aveva però alcuna pretesa storico-artistica (fig. 1a-b): proprio come nei resoconti di tanti viaggiatori stranieri, ma in questo caso con la variante, e non di poco conto, della strenua volontà dell'autore di decantare i vantaggi dei luoghi nati, Micheleletti, dopo aver descritto le pitture, riservava ampie e liriche pagine ai formaggi freschi di Fossa, ai muggiti amorosi che risuonavano nelle stalle, alle lepri e alle volpi e agli storni e alle pernici che nel paese si trovavano abbondanti, o ai funghi, ugualmente saporiti, e soprattutto «sicuri, perché nascono tutti alle radici de' pioppi».<sup>7</sup>

Bisognerà in effetti attendere il 1848 perché Angelo Leosini, funzionario del Regno e membro della Commissione per la conservazione dei monumenti artistici dell'Aquila,<sup>8</sup> pubblicasse uno dei primi lavori specificamente dedicati alle opere d'arte abruzzesi.<sup>9</sup> Si tratta di un caso perfetto per comprendere lo stato degli studi in questi anni e in questi territori: Leosini dichiarava di voler trattare un tema di storia patria prendendo come punto di partenza la storia dei singoli monumenti locali, ma è significativo della modernità del suo approccio che per datare un'architettura facente uso di archi ogivali, quella della più sopra ricordata Santa Maria ad Cryptas, lo studioso si servisse, già a quella data, dell'autorità e degli insegnamenti dell'abbé Jean-Jacques Bourassé, il cui manuale di archeologia cristiana era stato edito a Tours soltanto pochi anni prima, nel 1841. Ci troviamo evidentemente di fronte a un'attenzione precoce alle pubblicazioni specialistiche che in Francia, fin dagli anni venti dell'Ottocento, avevano prodotto importanti risultati nello studio dell'architettura medievale,<sup>10</sup> un'attenzione inedita in Italia meridionale anche nei decenni successivi, quando, soprattutto nella città di Napoli, già capitale del Regno, saranno soprattutto gli archivisti a tenere il campo nell'illustrazione dei monumenti medievali, senza punta considerazione per gli sviluppi che lo studio dell'arte medievale aveva altrove conseguito.<sup>11</sup>

Nel frattempo, a Unità d'Italia faticosamente raggiunta, e cancellato ormai per sempre dalla geografia politica del Mediterraneo il Regno delle due Sicilie, nel 1862 Camillo Minieri Riccio pubblicava la *Biblioteca storico-topografica degli Abruzzi*,<sup>12</sup> la prima bibliografia riguardante la sola regione abruzzese

7. Ivi, p. 7.

8. Sulla Commissione e i suoi membri: PEZZI 2005.

9. LEOSINI 1848. Nello stesso anno appariva anche SIGNORINI 1948.

10. BARRAL I ALTET 1991.

11. LUCHERINI 2009, pp. 53-55 e note corrispondenti sulla figura dell'erudito archivistico napoletano Bartolommeo Capasso. Discorso a parte meriterebbe l'approccio al Medioevo meridionale di Demetrio Salazar, autore tra le altre cose di SALAZARO 1871, sovente sottovalutato dalla storiografia, sul quale ora SPECIALE 2005.

12. MINIERI RICCIO 1862 (già pubblicato in «Il Giambattista Vico» nel 1857).

(ispirata alla *Biblioteca storico e topografica del Regno di Napoli* di Lorenzo Giustiniani edita a Napoli nel 1793), un testo che è da considerarsi come l'opera che diede l'avvio alla bibliografia meridionale.<sup>13</sup> La *Biblioteca storico-topografica* nasceva dalle passioni personali di Minieri Riccio, ed era basata quasi esclusivamente sui libri in suo possesso (1299 a stampa e 633 manoscritti). Ciò nonostante, si trattava di un'operazione che funse da stimolo a una sorta di competizione regionale, tanto che fu ampliata con tre supplementi: il primo, nel 1876, a opera di Adolfo Parascandolo (con l'aggiunta di 654 titoli pure tratti dalla propria collezione); un secondo, nel 1884, curato da Vincenzo Bindi che modificò il titolo in *Fonti della Storia Abruzzese* (e accrebbe l'opera di 323 voci); un terzo, infine, nel 1891, intitolato *Biblioteca storica degli Abruzzi*, redatto dallo storico sulmonese Giovanni Pansa, che ai libri a stampa aggiunse, per ogni località elencata, un'appendice di manoscritti.

Con queste pubblicazioni si era ancora lontani da una bibliografia artistica dell'Abruzzo, eppure l'attenzione degli studiosi per la storia della regione filtrata attraverso la compilazione delle bibliografie storiche costituì il segnale di una partecipazione consapevole al più generale movimento di riscoperta delle patrie memorie a cui l'Italia unita assisté in questa seconda metà dell'Ottocento. Vincenzo Bindi, che fu appunto il curatore del secondo supplemento alla bibliografia di Minieri Riccio, si dedicò da parte sua attivamente alla riscoperta e alla divulgazione del patrimonio artistico dell'Abruzzo, raccogliendo materiali (fu collezionista di opere d'arte, soprattutto quadri di artisti originari dell'Abruzzo), e pubblicando testi che ancora si pongono come fonti imprescindibili di notizie sui monumenti abruzzesi.

Tra gli scritti di Bindi va ricordato innanzitutto il breve *La coltura artistica delle Province Meridionali d'Italia dal IV al XVIII secolo*, nato sulla scia dell'Esposizione Nazionale di Napoli del 1877, con lo scopo di «rendere una giusta e ben meritata testimonianza di lode e di gratitudine a quei generosi, che con animo nobilissimo, rivendicarono alle provincie del Mezzogiorno la gloria di aver coltivata l'arte durante il Medio-evo»<sup>14</sup>. In questo caso assistiamo a quel particolare fenomeno culturale che, in relazione allo sviluppo post-unitario degli studi regionalistici, è stato a ragione definito come «una sorta di ammirazione a senso obbligato»<sup>15</sup>, ma il volumetto di Bindi nasceva anche dalla volontà di mettere le opere d'arte a confronto con i documenti d'archivio medievali che vi potessero fare riferimento.

Tale proposito fu perseguito da Bindi anche nelle più ponderose pubblicazioni successive, tra le quali, oltre ad *Artisti abruzzesi* (edita a Napoli nel 1883), va posto l'accento sulla poderosissima (quasi mille pagine in 4°) *Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi*<sup>16</sup>, la prima pubblicazione consacrata unicamente alle opere d'arte della regione, nella quale di ogni edificio o monumento, quasi nessuno escluso, Bindi illustrò la storia, l'architettura, la decorazione scultorea e quella pittorica, trascrivendo tutte le epigrafi e le iscrizioni che gli riuscisse di rintracciare; pubblicando i documenti d'archivio relativi a ciascun sito, laddove esistenti o noti; e analizzando i principali codici manoscritti nei quali si potessero trovare notizie sulle opere e sui monumenti<sup>17</sup>. L'analisi condotta da Bindi su quanto le opinioni di Vasari avessero inciso, in Italia, sulla mancata attenzione alla produzione artistica non toscana, e nello stesso tempo la giusta critica alle falsificazioni di Bernardo De Dominici, ma anche l'individuazione, nei documenti d'archivio, degli artisti che avevano lavorato nel Regno di Napoli (si pensi soltanto all'attenzione prestata

13. FUCINESE 1978, p. XIV.

14. BINDI 1878, *Prefazione*.

15. TOSCANO 1966, p. 6.

16. BINDI 1889. L'opera è dedicata al re Umberto I. Quando licenziò il lavoro, Bindi era preside dell'Istituto "Pietro della Vigna" di Capua.

17. Il volume di testo è accompagnato da un volume di tavole, che costituisce un bell'esempio della concezione che Bindi aveva della storia dei monumenti abruzzesi. Egli stesso si vanta, nella sua prefazione al lettore, delle 225 tavole di cui questo secondo volume era costituito, sottolineando che vi erano comprese sia fotografie che incisioni. Le fotografie erano state riprodotte in fototipia, venendo così a definire un insieme di immagini piuttosto eterogeneo dove accanto a riproduzioni grafiche dei monumenti apparivano anche foto di fiere che si erano tenute alle porte degli edifici di culto, e poi contadini, animali, paesaggi pittoreschi, il tutto ben lontano sia dai disegni che V. Baltard aveva eseguito per il Duca di Luynes, sia dai rilievi precisi e scientifici fatti fare da Schulz ad A. Hallmann e a S. Cavallari (sui quali cfr. *supra*, nota 3).

alla figura di Pietro Cavallini), rendono le pagine all'inizio del capitolo XVI di questo volume un esempio molto interessante di storia della critica d'arte dell'Italia meridionale. Inoltre, seppure non di rado si incontrino sviste o errori<sup>18</sup>, Bindi, proprio nel considerare le opere, i monumenti e gli artisti che nel corso del Medioevo avevano lavorato in Abruzzo come parte della produzione artistica dell'antico Regno di Napoli, allargava di molto l'orizzonte che si era prefisso e rompeva i confini regionali da cui le sue ricerche avevano preso l'avvio: i tempi erano ormai maturi perché l'Abruzzo si inserisse a pieno titolo nel dibattito storico-artistico italiano ed europeo.

### 3. Esperienze di valorizzazione e salvaguardia del patrimonio medievale abruzzese

Negli stessi anni in cui Bindi pubblicava i suoi scritti, un ruolo di primo piano nella valorizzazione del patrimonio artistico dell'Abruzzo, oltre che nella sensibilizzazione dell'opinione pubblica locale e nazionale sui problemi di conservazione di cui quel patrimonio soffriva,<sup>19</sup> fu svolto da una serie di riviste erudite di carattere storico o letterario o storico-artistico, che aggregarono intorno a sé le migliori energie intellettuali del territorio.

Nel gennaio del 1889 si pubblicava, all'Aquila, il primo numero del «Bollettino della Società di Storia Patria "Anton Ludovico Antinori" negli Abruzzi», con l'obiettivo di pubblicare i numerosi documenti rari o inediti che «preda a' topi ed alle tignole, giacciono sotto la negletta polvere de' nostri pubblici e privati archivii». <sup>20</sup> In quel momento, la regione contava almeno due periodici di carattere erudito: la «Rivista Abruzzese» (fondata a Teramo nel 1886), che lasciava ai suoi redattori un margine di libertà nella scelta degli argomenti lontano dallo scrupolo documentario del «Bollettino»;<sup>21</sup> e la «Palestra Aternina» (1883-1892), pubblicata all'Aquila a cura dell'Accademia di San Tommaso d'Aquino, di impronta sostanzialmente religiosa.

Con finalità ben diverse nacque invece nel 1897 la «Rassegna Abruzzese di Storia ed Arte». Creata per volontà di Giovanni Pansa e Pietro Piccirilli, protagonisti d'eccellenza di questa stagione di studi che da soli meriterebbero speciale attenzione, la «Rassegna» fu pubblicata per soli quattro anni, ma segnò una vera svolta negli studi storico-artistici regionali. Il primo numero uscì a Sulmona il 15 aprile del 1897 e annoverò articoli di autorevoli studiosi abruzzesi quali Giuseppe Celidonio e Antonio De Nino.<sup>22</sup>

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

19. La Commissione conservatrice aquilana dei Monumenti e oggetti d'Arte e d'Antichità si convocò per la prima volta l'8 febbraio del 1877: la componevano personaggi che avevano già fatto parte della precedente Commissione per la Conservazione dei monumenti artistici dell'Aquila (il prefetto Giulio Capponi, Michele Bonanni, Giulio Dragonetti e l'autorevole Angelo Leosini), a cui si unirono altri otto membri di nomina governativa e provinciale, tra i quali l'archeologo Antonio De Nino. «La pluralità di temi e località geografiche di cui la Commissione si interessa è favorita da varie circostanze: in primo luogo, dalla competenza in materia d'arte di alcuni suoi membri (Leosini e De Nino su tutti); in secondo, dalla presenza fin dall'inizio di sottocommissioni nei centri di Avezzano, Sulmona e Cittaducale; infine, dall'aver prontamente caldeggiato al Ministero la nomina di ispettori nei vari circondari»: PEZZI 2005, p. 21 e note corrispondenti. Rinvio al volume di Pezzi anche per una documentata ricostruzione delle attività di tutela che ebbero luogo in Abruzzo nella seconda metà dell'Ottocento: vi si vince bene come non vi fosse alcun ritardo dell'Abruzzo in materia di tutela dei monumenti, in quanto la regione disponeva di studiosi di primo piano e usufruì di tutte le possibilità che la nuova legislazione post-unitaria poté fornirle.

20. CAPEZZALI 1993, pp. 9-10.

21. Sul clima culturale di questo periodo: DANTE 1990, pp. 50 ss.

22. Di Celidonio, studioso di argomenti storici e agiografici, va ricordato soprattutto il lavoro sulla diocesi di Valva e Sulmona in cui, con l'ausilio di un ampio numero di documenti per lo più inediti contenuti negli archivi episcopali della regione, ricostruiva un'importante fetta di storia abruzzese, fornendoci, ad esempio, notizie fondamentali sul monastero a cui apparteneva

Nonostante mancasse di un'introduzione programmatica, la rivista rivelò già nel titolo i suoi principali intenti, differenziandosi di molto dal «Bollettino», sul quale fu in origine sostanzialmente modellata, proprio per lo spazio accordato alla descrizione, alla storia e alla tutela dei monumenti locali. Di Pansa, studioso poliedrico dai molteplici interessi, la biblioteca personale testimonia l'ampiezza dei suoi interessi.<sup>23</sup> Quanto a Piccirilli, al quale si deve tra l'altro la prima vera e puntuale descrizione delle pitture di Santa Maria ad Cryptas a Fossa e di San Pellegrino a Bominaco, dall'affettuoso ritratto tracciato alla sua morte da Federico Hermanin si delineano bene le molteplici attività a favore della tutela e della promozione del patrimonio artistico abruzzese (il ricordo dello studioso è seguito da un elenco bibliografico di circa 50 voci).<sup>24</sup>

Alcune osservazioni di Piccirilli sulla chiesa madre del convento benedettino di Bominaco, esposte nel 1899 nella rubrica *L'Abruzzo monumentale*, dimostrano, ad esempio, quanto lo studioso fosse attento ai problemi di tutela dei monumenti:

Ed i restauri? Una vera miseria! Si è rifatto solamente il tetto, senza punto tener conto dell'indecente pavimento, delle basi delle colonne mutilate, delle volte a crociera mal ridotte, e di tante e tante altre cose. Veramente *geniale*, poi, è stata la trovata di rialzare di parecchi centimetri i muri della navata mediana per l'adattamento delle incavallature, alterando così la linea del frontone della facciata e le proporzioni della cornice ad archetti dei fianchi. Non era possibile una più logica soluzione?<sup>25</sup>

Nel 1912 vedeva la luce, per volontà di Vincenzo Balzano, la «Rassegna d'Arte degli Abruzzi e del Molise»,<sup>26</sup> che accolse importanti interventi sullo stato del patrimonio artistico e architettonico regionale. Nel marzo del 1913 pubblicava una lunga lettera di Ignazio Carlo Gavini, lo studioso che nel giugno del 1912 aveva già presentato, sulla stessa rivista, un elenco di monumenti da salvare dalla rovina incombente, deprecando la situazione in cui si trovava tutto il patrimonio della regione: «Dovremo noi assistere indifferenti», scriveva in quella occasione, «a questo fato inesorabile che sembra pesare su una delle regioni d'Italia fra le più ricche di opere d'arte? Potremo nulla noi contro difficoltà di ogni genere che si oppongono alla conservazione del nostro patrimonio artistico?».<sup>27</sup>

Gavini indicava tre cause principali di rovina dei monumenti: innanzitutto i restauri, che avevano indotto le popolazioni locali a rimodernare esterni e interni di case, chiese, palazzi, livellando le differenze

---

la cappella di San Pellegrino a Bominaco e sui rapporti che i monaci intrattennero con la diocesi della quale l'abbazia faceva parte: CELIDONIO 1909-1912. Su Antonio De Nino e i suoi interessi cfr. MOSCA 1974 e 1975, con la bibliografia completa dello studioso (più di 500 titoli); MATTIOCCO - PAPPONETTI 1987.

23. Sulla sua attività si veda anche CAPEZZALI 1993, pp. 25-29, che illustra l'ambiente intellettuale in cui lo studioso operò per gran parte della sua vita non senza contrasti con la stessa Società di Storia Patria, dalla quale si allontanò senza spiegazioni nel 1911, vuoi per la decisione di eliminare l'antichità classica dal «Bollettino», vuoi per dissapori sorti con alcuni dei membri dirigenti. Nel marzo 1931, in occasione dell'importante *Convegno storico abruzzese-molisano* tenutosi a Roma, si presentava un'ampia bibliografia dei suoi scritti: PICCIRILLI 1933.

24. Dopo il violento terremoto che colpì l'Abruzzo nel 1915, «la sua alta figura compariva dappertutto, come ammonimento ai timidi perché non tardasse l'opera di salvamento delle belle cose d'arte, travolte sotto la rovina delle chiese e dei castelli. la stagione rigidissima, i nubi di neve, i disagi quotidiani, nulla lo arrestava e noi guardavamo a lui come ad una guida fedele, che ci indicava la via più sicura per scoprire e salvare»: HERMANIN 1921. Il terremoto del 13 gennaio 1915 fu devastante. In quell'occasione Antonio Muñoz, soprintendente di Roma e dunque responsabile anche della provincia dell'Aquila, organizzò subito una squadra d'emergenza per la verifica dei danni: *I danni all'arte* 1915, MUÑOZ 1915, *Terremoto nella Marsica* 1999.

25. PICCIRILLI 1899, p. 19.

26. Sugli intenti della rivista: BALZANO 1912; sulla figura di Balzano e le sue numerosissime pubblicazioni attestanti la vastità di interessi: COSTANTINI 1952: «sua – ed ormai validamente accettata – è la teoria che la nostra decadenza artistica [cioè quella abruzzese] è dovuta alla nostra decadenza politica sotto il dominio spagnolo, mentre il periodo precedente è altrettanto fulgido come nelle limitrofe provincie, umbria e toscana»; su questo ambiente: *Intellettuali e società* 1989. Costantini aveva conosciuto Balzano a Chieti, nel 1905, in occasione della mostra *Arte antica abruzzese*, che per quanto presentasse soprattutto ceramiche, merletti e oreficerie, fu percepita da molti abruzzesi come una forma di risarcimento del ritardo accumulato dagli studi nella riscoperta del patrimonio artistico regionale: PICCIRILLI 1905, pp. 436-437, GUARINI 1905, COLASANTI 1905.

27. GAVINI 1912, GAVINI 1913.

di stile; in secondo luogo, l'imperversare degli antiquari venuti a cercare opere d'arte trasportabili;<sup>28</sup> e infine, un terzo male, costituito da un'usanza dei bambini, la sassaiuola, consistente nel lanciare una pietra in direzione di una cornice o di una sporgenza di un edificio, di preferenza le cimase delle porte o gli architravi più aggettanti. Alla fine del gioco, del bersaglio non rimaneva che polvere, anzi, ironizzava Gavini, «con tale sistema, il distacco degli affreschi riesce in modo veramente sicuro e non c'è l'incomodo del trasporto in un museo!».<sup>29</sup> Quel che oggi fa quasi sorridere, vista anche la precisione tecnica con cui Gavini narra il procedimento della sassaiuola (quasi che da bambino avesse preso parte a questo pericoloso gioco, o quanto meno l'avesse osservato con attenzione), doveva essere un problema ben grave per lo stato dei monumenti medievali abruzzesi, nonostante non fossero mancate importanti iniziative di tutela a livello locale.<sup>30</sup>

Quando riflettiamo sulla storiografia dell'arte medievale abruzzese, ci accorgiamo in verità che la riscoperta ottocentesca e primo novecentesca di quel patrimonio non aveva nulla da invidiare a ciò che negli stessi anni avveniva in altre regioni dell'Italia ormai unita. D'altronde sarebbe improprio pretendere che si sviluppasse in Abruzzo un'autocoscienza regionale dal punto di vista storico-artistico ancor prima che in Italia si fosse sviluppata una vera e propria storia dell'arte intesa come disciplina autonoma, con un proprio statuto epistemologico. Perché stigmatizzare, come talora si è fatto, il ritardo nella riscoperta dell'arte medievale abruzzese, se la prima cattedra di storia dell'arte nacque nella Penisola soltanto nel 1896?<sup>31</sup>

Non sembra peraltro che l'Abruzzo facesse eccezione a quanto era avvenuto in relazione all'intero Meridione: non dobbiamo dimenticare, infatti, che quando parliamo di Abruzzo, parliamo appunto di *Regnum Siciliae* prima e di Regno delle due Sicilie poi, a voler tacere naturalmente delle fasi che si pongono tra queste due potenti entità statali. E nell'Ottocento, la scoperta e lo studio della pittura medievale abruzzese procedettero in effetti di pari passo, dal punto di vista storiografico, con lo studio dell'arte dell'antico Regno di Sicilia, di cui l'Abruzzo aveva fatto parte integrante quale confine settentrionale. Si trattava di uno studio che forse aveva qualche ritardo rispetto a quanto si era fatto in Francia o in Germania o in Inghilterra all'inizio dell'Ottocento, ma che non era né provinciale in sé, né ritardatario rispetto al resto dell'Italia unita. Eppure, quasi paradossalmente, all'ampiezza di orizzonti che aveva caratterizzato la storiografia abruzzese tardo-ottocentesca e primo-novecentesca, fece seguito, proprio a partire dal primo Novecento, una tendenza storiografica, non locale ma di impronta nazionale ed europea, che si indirizzò, potremmo dire, quasi in senso contrario.

#### 4. *Émile Bertaux e i pregiudizi storiografici del Novecento*

Nel 1903 lo studioso francese Émile Bertaux aveva pubblicato la sua celebre e monumentale *Art dans l'Italie méridionale*.<sup>32</sup> Nella distribuzione della materia oggetto del suo studio, Bertaux aveva posto

28. Il riferimento al mercato antiquario introduce un problema che affliggerà a lungo l'Abruzzo, come Gavini bene evidenziava nello stesso articolo: «Gli antiquari comperano tutto ciò che trovano di buono per pochi soldi come per grandi somme. Sono di Firenze, di Venezia, di Napoli, di Roma, d'America hanno forti mezzi e spesso l'incarico di fornire materiale autentico ai musei esteri. Hanno incettatori locali o semplici mediatori che li chiamano ad ogni scoperta. Il materiale medievale è ricercatissimo ed ha sul mercato valore forse superiore del materiale classico e preromano, che pure abbonda in Abruzzo. Ho un esempio di questi giorni di un frammento di portale dell'undicesimo secolo rappresentante uno dei soliti leoncini con la vittima tra le zanne venduto per *duemila* lire!». A tal riguardo si veda anche il racconto di Edward B. Garrison sulle vicende occorse alla *Madonna di Sivignano*, una tavola duecentesca, ora al Museo Nazionale dell'Aquila, che un prete aveva tentato di vendere già negli anni Trenta. Quando lo studioso americano nella primavera del 1949 si mise in cerca dell'opera, apparsa sul mercato sotto forma di copia, e riuscì finalmente a raggiungere il villaggio in cui la *Madonna* era stata segnalata, venne a sapere che solo l'attaccamento degli abitanti all'immagine venerata aveva consentito di salvarla dagli antiquari. La ritrovò nascosta in una soffitta, dove giaceva da anni per il timore che fosse rubata o venduta. Persino l'allora parroco locale non l'aveva mai vista, perché la maggior parte degli abitanti del villaggio erano comunisti, come ci tenne a precisare Garrison, e non intendevano fargli alcun favore: GARRISON 1953-1962, II, p. 46.

29. Fu proprio Balzano a compilare tra il 1916 e il 1927 gli *Elenchi* dei monumenti delle province di Teramo, Chieti e L'Aquila, per conto del Ministero della Pubblica Istruzione del Regno, e fu Gavini a pubblicare, tra il 1927 e il 1928, la prima grande e completa storia dell'architettura in Abruzzo.

30. AVENA 1902, DE ANGELIS 1903, MIARELLI MARIANI 1979, FUCINESE 1991 b, PEZZI 2005.

31. Venturi 2008.

32. BERTAUX 1903.

l'Abruzzo, insieme con il Molise, tra i «pays de montagne», situando la pittura medievale abruzzese, anche quella tardo-duecentesca, lungo una scia che trovava il suo punto di partenza nella Montecassino dell'abate Desiderio, tanto che il capitolo nel quale si analizzano le pitture eseguite in Abruzzo dall'XI al XIII secolo ha per titolo *L'influence de l'école du Mont-Cassin*.

Profondamente convinto che l'Abruzzo si ponesse come una sorta di provincia culturale e artistica della *Terra Sancti Benedicti*, la cui collocazione geografica montana non poteva non aver pesato sulla sua produzione artistica, Bertaux si era però trovato di fronte alla necessità di giustificare la presenza, sullo stesso territorio abruzzese, di opere i cui caratteri non sembravano avere nulla in comune con l'arte benedettina. E fu così che tutto quel che lo studioso non era riuscito a inserire nel contenitore benedettino andò a finire di diritto in un altro contenitore, quello del transalpino, del francese, dello straniero, e le presunte deviazioni dalla norma cassinese non potevano dunque che essere attribuite ad artisti girovaghi che avrebbero portato con sé le novità d'Oltralpe. In questo quadro così delineato, l'Abruzzo si veniva configurando come una sorta di terra di frontiera, o se si preferisce come una terra di conquista, e nella parte più originale della produzione figurativa di questo territorio si riconosceva il frutto di un fenomeno d'importazione.

Le opinioni di Bertaux, che si originavano nel preciso contesto culturale francese nel quale lo studioso concepì la sua opera, hanno esercitato nel corso del Novecento un influsso molto importante sulla storiografia dell'Abruzzo medievale, soprattutto in relazione alla pittura,<sup>33</sup> anche quando si è rifiutata radicalmente l'ipotesi dell'esistenza di un'arte benedettina. Isolata però la proposta di Bertaux dal contesto in cui si era formata, e una volta applicata questa idea all'arte del Medioevo abruzzese quasi come se fosse una certezza acquisita, la convinzione che tutto quel che non si riuscisse a spiegare come prodotto locale fosse stato dipinto da un artista straniero transalpino si è man mano fatta strada nella storia dell'arte dell'Abruzzo. Ma accanto a questo canone interpretativo se ne è fatto strada anche un altro, contrapposto, vale a dire quell'insieme di concetti di arte campagnola, montuosa, popolare, popolareasca o periferica che, malgrado le rilevanti variabili insite in ognuno di questi aggettivi, si insinuerà quasi capillarmente nella storiografia novecentesca sulla pittura, e non solo, dell'Abruzzo medievale.

Quando nel 1969 apparve la prima trattazione generale della pittura medievale nella regione,<sup>34</sup> Guglielmo Matthiae individuò in queste manifestazioni un'impronta artigianale derivata dalla costante ricerca di una concretezza popolare e frutto delle condizioni geografiche di un territorio che «non ebbe mai dei grandi maestri innovatori, ma piuttosto artisti operanti per ragioni ambientali alla maniera artigiana». Persuaso che un territorio montuoso non potesse produrre che una pittura provinciale, lo studioso riconobbe ad esempio nei maestri di San Pellegrino a Bominaco elementi come «una certa spregiudicata spavalderia paesana» o «una nobiltà paesana un poco pretenziosa», definizioni che non è detto che avrebbe usato se quelle pitture non si fossero trovate in montagna (figg. 2-3).

Si tratta di un'interpretazione che godrà di ampia fortuna, dal momento che la troviamo più volte riproposta, fino all'affermazione di una sostanziale uguaglianza società agricola-montuosa/committenza locale-paesana/rappresentazione figurativa fresca e immediata:

Die Malerei der Abruzzen ist eklektisch und von verschiedenen Kunstrichtungen inspiriert. Trotzdem kommt es zu einem lokalen Stil mit typischen Merkmalen. Die der Bibel und der Legenden entnommen Szenen werden ohne Überhöhungen als etwas Natürliches betrachtet, und ihr Inhalt wird mit einfachen Formen ver-

33. Su questo tema mi si consenta di rinviare a LUCHERINI 2010.

34. MATTHIAE 1969. Per ragioni di spazio non posso qui trattare gli studi che altre importanti figure della storiografia sull'Abruzzo dedicarono a questi temi, primo tra tutti Enzo Carli, del quale ricordo almeno CARLI 1998. È però opportuno ricordare che anche in Carli l'equazione sito montano/isolamento territoriale/isolamento culturale si proponeva con la forza di un'evidenza geografica, e l'apporto dal centro verso la presunta periferia non era interpretato come il risultato di un'apertura della periferia stessa verso il centro, ma come un suo immutabile ritardo. Non mancava inoltre il riconoscimento, nell'arte medievale abruzzese, ritenuta il prodotto di una società di contadini e pastori, di una sostanziale rozzezza associata a un carattere innegabilmente popolare.

ständig gemacht. Die göttliche Welt ist im Bannkreis der menschlichen Erfahrung angesiedelt. Daraus resultiert eine ungebrochene Treuherzigkeit und eine sich aus vielen Einzelbeobachtungen speisende natürliche Frische der Schilderung.<sup>35</sup>

2-3. Bominaco,  
San Pellegrino,  
*Annunciazione,*  
*Visitazione,*  
*Adorazione*  
*dei Magi.*



Dal punto di vista del metodo, questo processo che definirei di periferizzazione storiografica della pittura abruzzese del Duecento non sembra però aver avuto connessione alcuna con lo sviluppo dei cosiddetti studi regionali. Questi ultimi, infatti, che devono esser fatti rientrare sotto l'etichetta più generale di storia locale, nascevano sulla spinta di istanze (fondate in buona parte su presupposti ideologici di radice marxista) volte ad analizzare programmaticamente i fatti anche dal punto di vista delle classi popolari e subalterne, delle periferie, dei contesti geografici e sociali estranei ai poteri dominanti.<sup>36</sup> L'etichetta di periferico, di popolare e di montuoso mi sembra invece che sia stata applicata a una parte anche piuttosto consistente dell'arte e soprattutto della pittura medievale abruzzese in maniera del tutto autonoma da quella linea storiografica, privilegiando al contrario un'interpretazione dei fatti pittorici derivata da gerarchie di valore puramente estetiche: il bello, il nuovo, il moderno nelle città; il brutto, il rozzo, il paesano, il popolare, il dilettantesco nelle aree collocate topograficamente a qualche centinaio o a un migliaio di metri sul livello del mare, e tutto questo non senza immettere nel discorso storiografico anche il contraltare delle incursioni solitarie di artisti girovaghi qui giunti dall'altro lato delle Alpi (laddove spesso ci troviamo semplicemente di fronte a riferimenti formali di origine essenzialmente romana, importati da artisti romani o rielaborati localmente).<sup>37</sup>

35. «La pittura dell'Abruzzo è eclettica e prende ispirazione da diverse tendenze artistiche. Nonostante ciò, perviene a uno stile locale con delle sue tipiche peculiarità. Le scene tratte dalla bibbia o da leggende vengono trattate in modo naturale, senza eccessi, e il loro contenuto è reso comprensibile attraverso forme semplificate. Il mondo divino è collocato nell'ambito dell'esperienza umana. Da ciò deriva un'ininterrotta ingenuità e un'immediata freschezza di rappresentazione, alimentata da molteplici osservazioni particolari» (traduzione mia): LEHMANN-BROCKHAUS 1983, p. 176. Sugli studi dedicati all'Italia meridionale nel contesto della Bibliotheca Hertziana: KAPPEL 2013.

36. Su questo contesto di studi: CIRESE 1973, DI NOLA 1976, *Storia locale* 1982, GENSINI 1984, GINZBURG 1985, BOESCH GAJANO 1990, pp. 13-14.

37. Sulla scia dell'interpretazione di É. Bertaux non è raro che nel corso del Novecento si siano attribuite ad artisti transalpini pitture abruzzesi che dal punto di vista formale si spiegherebbero molto meglio se le re-immettessimo in un quadro regionale che molto di frequente fu caratterizzato da relazioni di prestito e di scambio con la città di Roma. Mi riferisco, per brevità e solo a titolo esemplificativo, al caso delle pitture di Bominaco (per le quali cfr. LUCHERINI 2010), ma non escluderei affatto che si possano leggere in chiave romana anche le celebri pitture di Santa Maria di Ronzano. Sebbene assegnate alla mano di artisti transalpini di XII secolo (da BOLOGNA 1983, che le datava al 1181; per una datazione al 1281: PACE 1969, PACE 1994), queste ultime (sulle quale già BERTAUX 1899) mi sembrano mostrare più di un'affinità di stile con le pitture romane dell'Oratorio di Onorio III in San Sebastiano fuori le mura (sulle quali si veda ora RICCIONI - QUEIJO 2012).

Anche a voler prescindere dalle questioni di metodo che pone questa lettura a lungo dominante negli studi, il dato di fatto ineludibile è invece che l'Abruzzo nel Medioevo fu tutt'altro che un territorio periferico. Dei molti studi che potrei citare in merito, ne scelgo uno da cui traggio un passo che per la sua chiarezza mi sembra esemplare:

L'Abruzzo in nessun periodo della sua storia poté considerarsi regione isolata. Non poteva consentirlo, oltre tutto, la sua posizione geografica, che occupa la parte mediana della penisola, così che la sua funzione storica, nell'ambito della storia nazionale, è quella di essere una regione di transito, una via obbligata tra N e S e tra O ed E [...]. I corsi fluviali, le vallate, le vie tracciate all'interno e lungo la costa saranno i veicoli di penetrazione delle varie correnti culturali, linguistiche, di arte e di letteratura.<sup>38</sup>

È proprio la situazione geografica dell'Abruzzo a impedire l'applicazione di un'interpretazione riduttiva della montagna abruzzese (quale, ad esempio, quella implicita nella concezione di Fernand Braudel riguardo all'area montuosa mediterranea, «mondo a parte dalle civiltà», privo «dei contatti e degli scambi fuori dai quali non c'è civiltà rinnovata»). «Nel caso dell'Abruzzo», infatti, «sono quasi inservibili le tradizionali categorie che fin qui hanno governato la riflessione storiografica relativa al Mediterraneo, e sono difficilmente applicabili senza correttivi anche quelle valide per il complesso del nostro Mezzogiorno», in quanto, come opportunamente e con serrate argomentazioni è stato messo in rilievo, la montagna in Abruzzo ha costituito e costituisce

la ragione profonda della vita regionale. Nel seno di questa però la compartimentazione e lo spezzettamento delle cellule fisiografiche, a ben vedere, non si traducono affatto nell'isolamento, come Braudel e [Ignazio] Silone vorrebbero, se non a scala intraregionale. A scala interregionale, all'opposto, esse si convertono nella più energica immissione nello spazio abruzzese all'interno dei grandi circuiti economici e culturali mediterranei ed europei, oltre che italiani. Esempio è la fondazione dell'Aquila, la nascita cioè, intorno alla metà del Duecento e nel cuore del dominio montano (ma appunto lungo la «via degli Abruzzi»), di un vero comune d'impianto borghese.<sup>39</sup>

La dialettica tra le diverse componenti prima di tutto geografiche e nel contempo economiche del territorio abruzzese non c'è dubbio che abbia segnato in profondità la storia dell'Abruzzo<sup>40</sup>, e continui a segnalarla soprattutto in tempi recenti, ma per quanto la lettura in chiave popolareggiante e periferica abbia rappresentato una delle principali chiavi di lettura nella storiografia artistica sull'Abruzzo medievale, i primi decenni del nuovo Millennio stanno assistendo a un cambiamento lento ma radicale di questa prospettiva.

---

38. GIAMMARCO 1969, p. 8; sulla geografia dell'Abruzzo e i sistemi viari storici: GASPARINETTI 1964-1966, MANCINI 2006.

39. Per questa citazione e per la precedente, per le citazioni da Braudel, e per un'approfondita analisi della geografia abruzzese e dei suoi condizionamenti sulla storia e sull'economia della regione: FARINELLI 2000, pp. 128-129.

40. «Contraddizioni che si intrecciano e si rafforzano vicendevolmente: come l'isolamento enfatizza l'ideale naturalistico dell'Abruzzo silvo-pastorale – che, come tutti i miti, ha una sua razionalità e in questo caso anche una storicità così forte da aver contribuito a plasmare l'Abruzzo, ma può prestarsi a un uso strumentale in chiave nostalgica e oggettivamente reazionaria –, l'integrazione sembra sciogliersi senza residui nel modello capitalistico, del quale vengono esaltate le indiscutibili virtualità senza segnalarne i gravissimi limiti»: COSTANTINI 2000, p. 118.

---

ABSTRACT. This article retraces the principal historiographic stages on mediaeval Abruzzese art in the nineteenth and early twentieth century. It begins with the outstanding figure of H. W. Schulz, the first to travel around the Abruzzo to study its mediaeval art to which he devotes a substantial part of the great work he intended to publish on mediaeval monuments in Southern Italy. It continues through an analysis of early scholarly historical research by local historians, from Angelo Leosini to Vincenzo Bindi, up to the interpretation given by É. Bertaux to Abruzzese art in his work on mediaeval art in Southern Italy. The article aims mainly at highlighting the reasons for its roundabout, provincial, popularizing tone, which dominated the twentieth century.