

ALESSANDRO TOMEI

PER UNO STATO CRITICO SULLA SCULTURA
LIGNEA MEDIEVALE IN ABRUZZO

A fronte di un patrimonio uniformemente diffuso sul territorio e notevolmente rilevante sia dal punto numerico, sia da quello qualitativo, la scultura lignea dell'Abruzzo medievale (ma anche di quello rinascimentale e seicentesco) attende ancora oggi una trattazione ad ampio raggio e una adeguata sistemazione critica.

Il lavoro di chi scrive e di coloro che lo hanno affiancato negli ultimi sei anni nell'ambito del gruppo di ricerca costituitosi presso il Dipartimento di studi medievali e moderni dell'Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara¹ ha però cominciato a colmare qualche lacuna, soprattutto per quanto riguarda il Duecento e il primo Trecento, con particolare attenzione ai rapporti con il mondo gotico².

¹ Costituito *in primis* da Gaetano Curzi, a cui si sono aggiunte in seguito Stefania Paone e Claudia D'Alberto, i quali hanno prodotto importanti contributi – alcuni presenti in questi Atti –; essi hanno svolto una capillare ricognizione delle opere presenti nel territorio e hanno guidato il lavoro dei giovani laureati che qui pubblicano i testi dei *posters* presentati nei giorni del Convegno.

² Alcuni contributi specifici recenti sono quelli di G. CURZI, *Statue da palcoscenico. La Madonna della Natività di Assergi*, in *L'Abruzzo in età angioina. Arte di frontiera tra Medioevo e Rinascimento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Chieti 2004), a cura di D. Benati, A. Tomei, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2004, pp. 125-145; ID., *Un crocifisso trecentesco a Chieti Scalo*, in «Studi medievali e moderni», 9, 2005, 17, p. 171-180; ID., *Arredi lignei medievali. L'Abruzzo e l'Italia centromeridionale, secoli XII – XIII*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007; ID., *Intagliatori e scultori del legno in età normanno sveva*, in *Antiche Madonne d'Abruzzo. Dipinti e sculture medievali dal Castello de L'Aquila*, catalogo della mostra (Trento 2011), a cura di L. Arbace, Torino, U. Allemandi & C., 2010, pp. 15-21; ID., *Le Madonne della Maiella: struttura e culto*, in *Scultura lignea. Per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi*, Atti del 1° Convegno della Società Italiana di Storia delle Arti del Legno (Serra San Quirico-Pergola 2007), in corso di stampa; S. PAONE, *Pittura e scultura lignea: dal trittico di Alba Fucens a Giovanni da Sulmona*, in S. Paone, A. Tomei, *La pittura medievale nell'Abruzzo aquilano*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2010, pp.153-165; A. TOMEI, *Sculture lignee in Abruzzo. Linee di ricerca e qualche novità*, in *L'arte del legno in Italia: esperienze e indagini a confronto*, Atti del convegno (Pergola 2002), a cura di G. B. Fidanza, Perugia, Quattroemme, 2005, pp. 185-192; ID., *Le Madonne lignee della prima età angioina*, in *Antiche Madonne d'Abruzzo* cit., pp. 22-27; ID., *Materia e colore nella scultura lignea medievale*, in *Scultura lignea. Per una storia* cit..

ALESSANDRO TOMEI

Eppure è abbastanza lungo il percorso storiografico riguardante la scultura lignea d'Abruzzo, la cui scoperta da parte degli scrittori d'arte fu pure abbastanza precoce.

Di fatto fu la mostra sull'*Antica Arte Abruzzese*, tenutasi a Chieti nel 1905³ a mettere in evidenza alcune delle più significative sculture lignee della regione, nel contesto di una più generale – e intelligentemente costruita – panoramica del suo patrimonio d'arte e di artigianato.

Seguirono, negli anni immediatamente successivi, sintetiche quanto sporadiche menzioni di opere in legno da parte di studiosi come Vincenzo Balzano⁴ o Federico Hermanin⁵ il quale fu impegnato nell'opera di recupero delle opere danneggiate dal terremoto del 1915 che devastò l'area della Marsica.

Si deve a Vincenzo Mariani⁶ un primo sguardo d'insieme sui prodotti dell'arte lignaria abruzzese tra XIII e XV secolo, che ebbe il merito di rendere note molte opere sino ad allora completamente sconosciute agli studiosi, cercando di individuarne i caratteri stilistici originali – nella fattispecie una certa severità formale – e i collegamenti con le tendenze della scultura gotica centroitaliana. Ormai classico ma da sottoporre ad una puntuale revisione è l'accostamento, proposto dallo studioso, tra la Madonna della Vittoria di Scurcola Marsicana e quella di San Silvestro a L'Aquila⁷.

Decisamente marginale, ma da ricordare comunque, nel contesto storiografico di cui ci occupiamo, fu un breve contributo di Mariarosa Gabrielli⁸, nel quale si delineava un profilo basso della scultura lignea abruzzese, considerata una sorta di riecheggiamento, in termini qualitativamente inferiori e "paesani", di esperienze figurative superiori riferibili soprattutto all'area toscana e umbra.

Nel 1937 vide la luce il fondamentale studio di Géza de Francovich sui crocifissi gotici "dolorosi"⁹; pur prendendo in esame solo pochi esemplari abruzzesi, esso continua ad essere un punto di riferimento imprescindibile

³ *Catalogo generale della Mostra d'Arte Antica Abruzzese in Chieti*, Chieti, Tipografia Nicola Jecco, 1905.

⁴ Cfr. V. BALZANO, *L'arte abruzzese*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1910.

⁵ Cfr. F. HERMANIN, *Gli oggetti d'arte nelle regioni colpite dal terremoto*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 1915, II, pp. 42-50.

⁶ V. MARIANI, *Sculture lignee in Abruzzo*, Bergamo, Istituto Nazionale L.U.C.E., 1930.

⁷ V. MARIANI, *op. cit.*, pp. 3-4. Su questo specifico punto cfr. A. TOMEI, *Materia e colore* cit.

⁸ M. GABRIELLI, *Plastica lignea abruzzese*, in «Rassegna Marchigiana», marzo-aprile 1933, pp. 114-123.

⁹ G. DE FRANCOVICH, *L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», II, 1938, pp. 143-261.

per lo studio di questa tipologia di manufatti, che proprio nell'Abruzzo di tardo Duecento e di primo Trecento conobbe particolare fortuna¹⁰.

Nel quinto decennio del XIX secolo cominciano ad apparire i primi studi di Enzo Carli sull'Abruzzo. Il giovane e brillante storico dell'arte era stato infatti Ispettore presso la Soprintendenza dell'Aquila dal 1937 al 1939¹¹ e aveva colto le opportunità che il territorio a lui affidato, ancora tutto da indagare, offriva dal punto di vista della ricerca storico-artistica. In particolare, il saggio pubblicato nel 1941, incentrato sulla produzione tardoduecentesca e trecentesca¹², segnò di fatto il punto partenza di una più equilibrata e criticamente consapevole opera di indagine sul variegato e originale patrimonio della scultura lignea abruzzese. E sono proprio gli accenni del Carli ad una effettiva originalità stilistica del linguaggio degli intagliatori attivi nell'area a costituire il primo dato di novità nella valutazione delle opere là individuate e in molti casi letteralmente scoperte dallo studioso.

Merito dello studioso è stato soprattutto quello di aver collocato la produzione abruzzese lungo il *mainstream*, per così dire, delle declinazioni stilistiche del Gotico italiano, che attraversava l'Italia centrale – Toscana e Umbria in particolare – e la poneva in contatto con la produzione artistica, a volte schiettamente francese, che cresceva, espandendo la propria influenza, nel Meridione angioino¹³.

Il Carli vedeva dunque l'Abruzzo come una sorta di territorio-cerniera, compreso tra due aree di forte connotazione gotica, il che lo portava ad affermare che: «la cultura artistica abruzzese divenne particolarmente sensibile ad ogni accento che le giungesse dal di fuori, e più precisamente da quei centri ove più vivo e laborioso andava maturandosi il trapasso tra il vecchio mondo

¹⁰ Cfr. inoltre A. TOMEI, *Sculture lignee* cit., e G. CURZI, *Un Crocifisso trecentesco* cit.. È inoltre in corso di pubblicazione uno studio da parte di chi scrive su un esemplare inedito conservato nella chiesa di San Giovanni Battista a Lucoli.

¹¹ A. GHISSETTI GIAVARINA, *Enzo Carli e l'Abruzzo*, in «Rivista abruzzese», 53, 2000, pp. 44-46.

¹² E. CARLI, *Per la scultura lignea del Trecento in Abruzzo*, in «Le Arti», III, fasc. VI, agosto-settembre 1941, pp. 435-443. A questo saggio fecero seguito altri contributi, tutti di estremo interesse: ID., *La scultura lignea italiana dal XII al XVI secolo*, Milano, Electa, 1960, pp. 44-49; ID., *Per il Maestro della Santa Caterina Gualino*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, I, Roma, Multigrafica Editrice, 1984, pp. 59-63; ID., *La scultura lignea*, in «Abruzzo. Rivista dell'istituto di studi abruzzesi», XXXVI-XXXVIII, I, gennaio 1998-dicembre 2000, pp. 307-325. Questi ed altri scritti di argomento abruzzese sono stati ripubblicati in ID., *Arte in Abruzzo*, Milano, Electa, 1998, a cui si fa riferimento per i successivi rimandi.

¹³ Su questi argomenti, cfr. l'ancora fondamentale lavoro di F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414 e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 1969, i cui temi principali sono stati ripresi da P. LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze, Cantini, 1986. Si vedano inoltre *Il Gotico europeo in Italia*, a cura di V. Pace, M. Bagnoli, Napoli, Electa, 1994; *Roma, Napoli, Avignone. Arte di curia, arte di corte 1300-1377*, a cura di A. Tomei, Torino, Seat, 1996.

ALESSANDRO TOMEI

romanico e le nuove forme imposte dal crescente dilagare verso Mezzogiorno della civiltà gotica d'Oltralpe»¹⁴. Il progressivo allontanamento dalla tradizione benedettina e cassinese diviene dunque il dato caratterizzante del tardo Duecento e del Trecento abruzzese, con opere come la Madonna della Vittoria a Scurcola Marsicana, ritenuta la più antica del "gruppo gotico", anche se non riferibile al tempo di Carlo I d'Angiò, come vorrebbe la tradizione¹⁵, e considerata opera dai marcati caratteri gotici, mediati a un tempo sia dalla Toscana e sia dalla Napoli angioina. Ad esso fanno seguito, nella ricostruzione del Carli, altre opere, tra cui la Madonna di San Silvestro a L'Aquila, indicata come il capolavoro della plastica lignea abruzzese, la Madonna con il Bambino della chiesa di San Bernardo a Pescina, posta in rapporti formali con quella di Scurcola Marsicana, ma a differenza di quest'ultima ritenuta opera di uno scultore locale, la Madonna di Fossa, datata all'inizio del XV secolo e vista come esemplata su quella di San Silvestro, la Santa Balbina di Pizzoli, dall'evidente intonazione gotica, la Madonna di Pacentro, simile alla Santa Balbina. Ed infine la Madonna di Assergi¹⁶, che il Carli per primo rende nota, ritenendola una Santa Elisabetta, dai marcati e genuini tratti francesizzanti.

In quegli stessi anni, un ruolo importante fu svolto da una singolare figura di studioso locale, Giuseppe Verlengia, che nel 1930 fu nominato Ispettore della Regia Soprintendenza dell'Arte degli Abruzzi, divenendo poi Ispettore onorario per le opere d'arte nella città di Chieti¹⁷. A lui si deve la conoscenza e la salvezza di moltissime opere lignee, soprattutto nell'area vestina; in particolare egli riunì nel costituendo Museo diocesano di Chieti un considerevole numero di opere provenienti dal territorio, salvandole in tal modo da una dispersione certa¹⁸.

Importantissima, nonostante solo di sfuggita toccasse opere abruzzesi, per la conoscenza della scultura lignea di area centromeridionale, fu la mostra organizzata e curata nel 1950 da Raffaello Causa e Ferdinando Bologna con il titolo *Sculture lignee della Campania*¹⁹, nel cui catalogo venivano poste in

¹⁴ E. CARLI, *Per la scultura* cit., rist. in Id., *Arte in Abruzzo* cit., p. 50.

¹⁵ Su questo punto specifico cfr. ora A. TOMEI, *Materia e colore* cit.

¹⁶ Su questa importante scultura cfr. G. CURZI, *Statue da palcoscenico* cit.

¹⁷ Sul Verlengia cfr. AA.VV., *Cultura e arte nell'opera di Francesco Verlengia*, Villamagna, Tinari, 2000 (con un elenco degli scritti).

¹⁸ Cfr. C. D'ALBERTO, S. PAONE, *Il Museo Diocesano d'Arte Sacra di Chieti. Una schedatura inedita della collezione lignea medievale*, in *Beni culturali della chiesa. Un rinnovato impegno per la loro tutela e valorizzazione*, Atti del Convegno Nazionale di Studi (Roma 2005), a cura di R. Luciani, P. Silvan, Roma, Prospettive, 2008, pp. 75-86.

¹⁹ *Sculture lignee della Campania*, catalogo della mostra (Napoli 1950), a cura di F. Bologna, R. Causa, Napoli, Tipografia Montanino, 1950.

relazione le due Madonne in trono con il Bambino di Santa Maria delle Grazie a Pugliano e di San Silvestro a L'Aquila, evidenziando i rapporti, al tempo non troppo scontati come oggi possono apparire, tra la capitale del regno angioino e le aree periferiche da essa dipendenti. Il Bologna, partendo dalla Madonna di Pugliano, nella quale vedeva "l'innesto della cultura francese sulle forme locali", scriveva che «al nobilissimo esemplare di Pugliano – che era sin qui sconosciuto alla critica – bisognerà riferire la più bella delle Madonne trecentesche d'Abruzzi quella di San Silvestro all'Aquila della quale giustamente il Mariani sottolineò l'importanza artistica. Con quella di Pugliano e non con quella di Scurcola certamente posteriore e già informata ai risultati di Tino, trova rapporto la Madonna di San Silvestro ed in questa dipendenza va chiarito il primo diffondersi della cultura francesizzante all'Aquila determinandosi analogamente anche la posizione della più debole Madonna di San Berardo a Pescara. E di quella, tardissima nel secolo, ma non ancora quattrocentesca di Fossa.»²⁰.

Questi studi stimolarono l'interesse di alcuni studiosi attenti ai fenomeni della nascente scultura gotica centroitaliana; tra questi un ruolo rilevante ebbe Giovanni Previtali, con una serie di articoli pubblicati nell'arco di circa un ventennio, tra la metà degli anni Sessanta e gli anni Ottanta del Novecento²¹.

Al Previtali si deve, innanzitutto, il merito di aver individuato un gruppo stilisticamente abbastanza omogeneo di sculture, riunite sotto il nome convenzionale di Maestro della Santa Caterina Gualino; si tratta nella fattispecie di una Santa Caterina, già nella Collezione Gualino, la scultura eponima del gruppo, della Madonna in trono con il Bambino nel Duomo di Teramo, di una Sant'Agnese e di altre opere in collezioni private o transitate sul mercato antiquario. Attorno al Maestro della Santa Caterina Gualino veniva così costruito un *corpus* di sculture, dipendente dall'area umbra e in particolare dal cantiere della facciata del duomo di Orvieto, guidato da Lorenzo Maitani nei primi tre decenni del XIV secolo. Il Maestro dunque, secondo lo studioso, si sarebbe formato in area umbra; affermazione fondata sull'inegabile cadenza gotica delle sculture del gruppo ma anche sul fatto che «un'arte del Trecento abruzzese degna di tal nome è ancora da definire, e la qualità eleva-

²⁰ *Ibidem*, scheda n. 23, pp. 76-77.

²¹ G. PREVITALI, *Sulle tracce di una scultura umbra del Trecento*, in «Paragone», 181, marzo 1965, pp. 16-25, a cui fecero seguito ID., *Una aggiunta al 'Maestro della Santa Caterina Gualino'*, in «Paragone», 197, luglio 1966, pp. 51-53; ID., *Maestri 'espressionisti' tra Assisi, Foligno e Spoleto*, in «Prospettiva», 38, luglio 1984, pp.30-35; ID., *Verso Ascoli e Teramo: il 'Maestro della Santa Caterina'*, in «Prospettiva», 38, luglio 1984, pp. 36-41; ripubblicati in ID., *Studi sulla scultura gotica in Italia*, Torino, Einaudi, 1991.

ALESSANDRO TOMEI

tissima di queste opere ci vieta di spostarle verso aree culturalmente depresse che potevano, sì, importare opere o artisti da zone più colte, ma non già dar luogo al nascere, di sul nulla, di una individualità poetica così genialmente originale»²². Questo duro giudizio è solo in parte giustificabile con la relativamente scarsa conoscenza dei prodotti figurativi abruzzesi allora a disposizione degli studiosi e in effetti gli studi successivi hanno rovesciato radicalmente questa visione così fortemente negativa, per quanto riguarda sia la scultura, in pietra e legno, sia la pittura²³.

Nel 1984 vide la luce un breve ma puntuale saggio di Enzo Carli, volto a fare il punto sulla questione della formazione del Maestro della Santa Caterina Gualino, avviatasi ormai a divenire un vero e proprio nodo critico abbastanza arduo da sciogliere²⁴. In sostanza il Carli, ripercorrendo il *corpus* attribuito al Maestro, volle ribadire, con cognizione di causa, l'origine abruzzese di questo gruppo di sculture, fondando le proprie affermazioni sulla provenienza di più d'una delle opere in questione.

In questo giro di anni fu pubblicato l'unico lavoro monografico a tutt'oggi apparso sulla civiltà figurativa d'Abruzzo, il famoso *Abruzzen und Molise* di Otto Lehmann-Brockhaus²⁵, nel quale però la scultura in legno non fu oggetto di particolare attenzione, se non nelle sue testimonianze maggiori; venne invece per la prima volta affrontata nella sua complessità, fornendone un profilo storico ancora oggi assai utile, la scultura in pietra, che nella regione tra XII e XIV secolo conobbe una fecondissima stagione.

Negli anni Ottanta del Novecento si collocano anche alcuni studi di Maria Andaloro la quale, con taglio critico aggiornato, affronta temi specifici della produzione lignea²⁶, fornendo interessanti aperture in particolare sul

²² ID., *Sulle tracce di una scultura umbra del Trecento*, in «Paragone», 181, marzo 1965, p. 20.

²³ Per un quadro aggiornato e ampio delle specificità stilistiche della produzione figurativa dell'Abruzzo medievale, basterà qui ricordare F. GANDOLFO, *Scultura medievale in Abruzzo. Letà normanno-sveva*, Pescara, Carsa, 2004; i numerosi contributi presenti nell'importante volume *Universitates e baronie. Arte e architettura in Abruzzo e nel regno al tempo dei Durazzo*, a cura di P. F. Pistilli, F. Manzari, G. Curzi, Atti del convegno (Guardiagrele-Chieti 2006), 2 voll., Pescara, Edizioni ZIP, 2008; G. CURZI, *Dall'Alto Medioevo all'età angioina*, in *Abruzzo. Terra di meraviglie*, Firenze, Giunti, 2008, pp. 197-198; A. TOMEI, *Il Duecento e il Trecento*, ivi, pp. 203-227.

²⁴ E. CARLI, *Per il 'Maestro della Santa Caterina Gualino'* cit.

²⁵ O. LEHMANN-BROCKHAUS, *Abruzzen und Molise. Kunst und Geschichte*, München, Prestel, 1983.

²⁶ Cfr. M. ANDALORO, *Premessa al "Corpus" della scultura lignea in Abruzzo e una primizia: Il Cristo deposto di Penne*, in *Quadrifluus Amnis*, Chieti 1987, pp. 9-20; ID., *Le porte lignee medievali in Abruzzo e nel Lazio*, in *Le porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Trieste 1987), a cura di S. Salomi, Roma, Enciclopedia Italiana, 1990, pp. 325-340; ID., *Connessioni tra Umbria meridionale e Abruzzo nel Trecento*, in *Dall'Albornoz all'età dei Borgia. Questioni di cultura figurativa nell'Umbria meridionale*, Atti del Convegno (Amelia 1987), Todi, Ediert, 1990, pp. 305-346; ID., *Le porte lignee medievali in Abruzzo e nel Lazio*, in *Le porte di bronzo dall'antichità al secolo XII*, Atti

Cristo deposto di Penne; argomento quest'ultimo ripreso in seguito da Iole Carlettini²⁷.

Tra il 1983 e il 2006, infine hanno visto la luce i sette volumi dei *Documenti dell'Abruzzo Teramano – DAT*, collana coordinata da Ferdinando Bologna e finanziata dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Teramo, con schede ragionate che hanno affrontato alcune delle più importanti sculture lignee dell'Abruzzo Ultra.

A conclusione di questo breve intervento, il cui scopo non è quello di entrare nel merito delle questioni attributive, mi limiterò ad avanzare una osservazione di carattere generale, soprattutto per quanto riguarda i rapporti con la scultura gotica centroitaliana. Fino a quando non sarà a disposizione degli studiosi un lavoro complessivo sulla produzione lignea abruzzese, sarà opportuno sospendere il giudizio su argomenti cruciali quali l'appartenenza o meno al territorio regionale del Maestro della Santa Caterina Gualino o sui rapporti, comunque innegabili, con la Napoli angioina, come è stato recentemente dimostrato dagli studi sulla pittura aquilana di Trecento e primo Quattrocento²⁸. La delicatezza “gotica” dei tratti facciali delle statue del gruppo Gualino, acutamente a suo tempo descritta dal Previtali, trova una sua più cogente giustificazione nel diffondersi nell'area settentrionale del Regno di una *koinè* linguistica decisamente indirizzata dalle presenze francesi nella Napoli angioina²⁹.

Vorrei infine rilevare che l'Abruzzo – insieme all'adiacente Lazio, peraltro – continua ad essere una delle ormai pochissime regioni italiane a non aver ospitato una mostra monografica dedicata alla scultura lignea nella sua generalità tipologica e cronologica, nonostante l'ingente quantità di opere conservate e il numero davvero rilevante di interventi di restauro su di esse eseguiti dagli organi istituzionali di tutela; i risultati di questi interventi, a volte davvero interessanti, rimangono in gran parte inediti e scarsamente accessibili agli studiosi.

del Convegno Internazionale di Studi (Trieste 1987), a cura di S. Salomi, Roma, Enciclopedia Italiana, 1990, I, pp. 325-340.

²⁷ Cfr. I. CARLETTINI, *Scheda n. 6, L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo, Deposto*, in *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, catalogo della mostra (Montone 1999) e Atti del Convegno (Montone 1999), a cura G. Saporì, B. Toscano, Città di Castello, Electa Editori Umbri Associati, 2004, pp. 121-123.

²⁸ Cfr. S. PAONE, *L'Aquila magnifica citade. Pittura gotica e tardogotica a L'Aquila e nel suo territorio*, Roma, Campisano Editore, 2009.

²⁹ Osservazioni analoghe valgono anche il territorio molisano su cui cfr. D. CATALANO, *Sculture in legno policromo dal territorio molisano: qualche novità e qualche riflessione*, in *L'Abruzzo in età angioina* cit., pp. 147-165 (con bibliografia precedente).

ALESSANDRO TOMEI

Soltanto a seguito del disastroso terremoto che ha colpito l'Aquila e il suo territorio il 6 aprile 2009, sono state organizzate esposizioni, più o meno estemporanee³⁰, che hanno cercato di rendere più visibili la straordinaria qualità e la varietà di questa tipologia di opere, insieme ai danni che l'evento sismico ha causato loro, però con assai scarsi risultati critici; è giunto dunque il momento di affrontare con più saldo rigore metodologico lo studio del patrimonio dell'arte lignaria d'Abruzzo e gli Atti di questo convegno sono un importante passo in questa direzione.

³⁰ Mi riferisco in particolare a *L'Aquila bella mai non po' perire*, a cura di A. Nicosia, Roma, Gangemi, 2009.