



Arte medicinale

IV serie - anno VI, 2016

Arte medievale

IV serie - anno VI, 2016



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

SilvanaEditoriale



Questo numero della rivista
è stato stampato con il parziale
contributo finanziario
del Comune di Villongo (Bergamo).

Arte medievale

Periodico annuale

IV serie - anno VI, 2016 - ISSN 0393-7267

© Sapienza Università di Roma

Direttore responsabile

Marina Righetti

Direzione, Redazione

Dipartimento di Storia dell'arte e Spettacolo

Sapienza Università di Roma

P.le Aldo Moro, 5 - 00185 Roma

Tel. 0039 06 49913409-49913949

e-mail: artemedievale@uniroma1.it

www.artemedievale.it

I testi proposti per la pubblicazione dovranno essere redatti secondo le norme adottate nella rivista e consultabili nel suo sito. Essi dovranno essere inviati, completi di corredo illustrativo (immagini in .tif o .jpg ad alta risoluzione di 300 dpi in un formato adatto alla leggibilità) e riassunto, per essere sottoposti all'approvazione del Comitato Scientifico al seguente indirizzo: artemedievale@uniroma1.it.

La rivista, impegnandosi a garantire in ogni fase il principio di terzietà della valutazione, adotta le vigenti procedure internazionali di peer review, con l'invio di ciascun contributo pervenuto, in forma anonima, a due revisori anch'essi anonimi.

Il collegio stabile dei revisori scientifici della rivista, che si avvale di studiosi internazionali esperti nei diversi ambiti della storia dell'arte medievale, può essere di volta in volta integrato con ulteriori valutatori qualora ciò sia ritenuto utile o necessario per la revisione di contributi di argomento o taglio particolare.

La Direzione della rivista conserva, sotto garanzia di assoluta riservatezza, la documentazione relativa al processo di valutazione, e si impegna a pubblicare con cadenza regolare sulla rivista stessa l'elenco dei valutatori che hanno collaborato nel biennio precedente.

Autorizzazione Tribunale di Roma n. 241/2002 del 23/05/2002

In copertina: Sapienza Università di Roma, Dipartimento di Storia dell'Arte e Spettacolo, Archivio Cadei: disegno di vetrata gotica.



Distribuzione

Silvana Editoriale

Via de' Lavoratori, 78

20092 Cinisello Balsamo, Milano

Tel. 02.453951.01

Fax 02.453951.51

www.silvanaeditoriale.it

Direzione editoriale

Dario Cimorelli

Coordinamento e grafica

Piero Giussani

Stampa e rilegatura

Grafiche Aurora

Verona

Finito di stampare nel dicembre 2016

Comitato promotore

F. Avril, B. Brenk, F. Bucher, A. Cadei, W. Cahn, V.H. Elbern,
H. Fillitz, M.M. Gauthier, C. Gnudi, L. Grodecki, J. Hubert, E. Kitzinger,
L. Pressouyre, M. Righetti, A.M. Romanini, W. Sauerländer, L. Seidel,
P. Skubiszewski, H. Torp, J. White, D. Whitehouse

Comitato direttivo

M. Righetti, A.M. D'Achille, A. Iacobini, A. Tomei

Comitato scientifico

F. Aceto, M. Andaloro, F. Avril, X. Barral i Altet, M. Bonfioli, G. Bonsanti, B. Brenk, C.A. Bruzelius,
S. Casartelli Novelli, M. D'Onofrio, J. Durand, V.H. Elbern, F. Gandolfo,
A. Guiglia, H.L. Kessler, J. Mitchell, E. Neri, G. Orofino, A. Peroni, P.F. Pistilli,
P. Piva, F. Pomarici, A.C. Quintavalle, R. Recht, S. Romano, A. Segagni,
H. Torp, G. Valenzano, G. Wolf

Redazione

R. Cerone, A. Cosma, C. D'Alberto, B. Forti, M.T. Gigliozi, F. Manzari,
S. Moretti, M.R. Rinaldi, E. Scungio, M. Tabanelli

ANVUR: A

La 'sua' rivista dedica ad Antonio Cadei questo numero, che raccoglie gli studi presentati in occasione del Convegno, svoltosi nel 2014 in due sedi: nel suo paese natale, Villongo, il 25 ottobre, e a Roma, negli spazi del suo Dipartimento, il 17 e 18 dicembre. Nel 2014 Antonio avrebbe compiuto settanta anni e sarebbe stata una bella festa per i suoi amici e i suoi allievi, ma cinque anni prima una terribile malattia, combattuta con grande dignità e consapevolezza, lo aveva stroncato. Difficile, anche per naturale pudore, ricordare quei momenti terribili che avevano colpito la sua famiglia scientifica, già duramente segnata dalla perdita, solo qualche anno prima, di Angiola Maria Romanini.

Antonio, come Angiola Maria, aveva prima insegnato all'Università di Pavia e poi era arrivato a Roma, alla Sapienza, dove, nonostante il suo carattere riservato, da bergamasco D.O.C., aveva saputo generosamente aprirsi ad amicizie autentiche ed era diventato per tutti a poco a poco un punto di riferimento, per consigli misurati e per lo più laconici, ma pieni di saggezza e attenzione.

Antonio non era però uno studioso solitario e introverso, come talora poteva apparire a chi lo conosceva solo superficialmente; sapeva coinvolgere gli allievi – senza mai soverchiarli con la sua straordinaria personalità – nella sua articolata operosità scientifica. La ricchezza di questo numero di *Arte medievale*, dove molti articoli sono offerti da studiosi più o meno giovani al loro Maestro, testimonia quanto la sua attività di docente sia stata fertile di esiti rilevanti. Numerosi sono anche i contributi degli amici italiani e stranieri, che hanno potuto godere della sua splendida intelligenza e della sua ironia, sottile ma sempre rispettosa degli altri. Abbiamo voluto mettere in copertina uno dei suoi eccezionali disegni. Quante volte ho visto Antonio, nel corso di lunghe riunioni, astrarsi, disegnando sui margini dei fogli particolari architettonici oppure schizzi di ritratti e di mani! Col tempo ho capito che in realtà il disegnare non era per lui una distrazione, ma piuttosto una consolidata via di concentrazione, un modo per liberare il suo pensiero, che così elaborava silenziosamente quanto si diceva. Accadeva spesso, infatti, che alla fine fosse proprio Antonio a pronunciare le parole risolutive del problema che si stava discutendo. Il disegno scelto per la copertina è però anche espressione di un suo modo di procedere nello studio e nell'analisi storica del periodo forse da lui più amato, il Gotico: Antonio ripercorreva passo dopo passo le vie operative degli architetti, dei *maçons* e dei maestri vetrai delle cattedrali e il rilievo di questa finestra è testimonianza di un procedere quasi in continuità con la prassi del cantiere medievale.

Marina Righetti

Il Convegno Internazionale "Medioevo tra Occidente e Mediterraneo" che si è tenuto a Villongo il 25 ottobre 2014, in memoria del professore Antonio Cadei, nato proprio nella nostra cittadina nel 1944, e ripreso in seconda sessione presso l'Università La Sapienza di Roma il 17 e 18 dicembre 2014, oltre che occasione ricca di interessanti interventi sui temi di studio e di ricerca cari al professore, ha acceso un faro luminoso sulla sua figura. Una personalità carismatica e poliedrica, ma al contempo schiva e sovente silenziosa. Senz'altro un motivo di orgoglio per il nostro piccolo Comune che, grazie al lavoro di studio e di ricerca di Antonio Cadei, si è aperto ad un ampio respiro culturale, anche al di fuori dei confini nazionali.

La presenza, inoltre, di professori e ricercatori della Sapienza di Roma, delle Università di Pavia, Napoli, Barcellona, Baltimora, Chieti, Venezia, Urbino e della Soprintendenza di Venezia, colleghi e amici del professor Cadei, infatti, ha portato alla luce non solo il suo grande spessore culturale, ma anche la sua preziosa testimonianza umana.

Ho ben presente il ritratto che ne ha fatto il nipote Federico, durante il suo breve ma intenso intervento: "...tuttavia quando parlava, in particolare con noi nipoti, era sempre occasione di forte arricchimento interiore, egli non ci insegnava cose nuove, non ci riempiva di nozioni che avremmo dimenticato qualche ora dopo, ma faceva socraticamente emergere pensieri e riflessioni da dentro di noi, facendoci analizzare da molteplici punti di vista...".

Le giornate di studio ci hanno permesso dunque di conoscere ed apprezzare il suo enorme bagaglio di studi, ricerche e lavori sulla storia e sull'arte medievale, che ora sono sapientemente raccolti in questi Atti.

Un grazie al Dipartimento di Storia dell'Arte e Spettacolo della Sapienza di Roma che ha coinvolto il Comune di Villongo in questo importante progetto.

Maria Ori Belometti
Sindaco
Comune di Villongo

SOMMARIO

- 9 Campania carolingia. I rilievi della cattedrale di Teano e il tentativo di espansione pontificia nel Ducato di Benevento
Fabio Betti
- 19 La committenza del vescovo Udalrico nella pieve di Ponzano: un antefatto piceno alla Riforma
Maria Sole Cardulli
- 27 I segni della Riforma nella cattedrale di Terracina. La chiesa, il chiostro, il portico, la cattedra
Maria Teresa Gigliozi
- 35 I segni della Riforma nella cattedrale di Terracina. Temi e simboli nel fregio musivo del portico
Mariella Nuzzo
- 45 Le epigrafi del portale e del portico della cattedrale di Terracina
Carlo Tedeschi
- 51 La decorazione muraria a intarsi nell'Italia normanna: gli episodi calabresi nel contesto dei rapporti tra Ducato e Contea
Margherita Tabanelli
- 61 L'igumeno *Theostrikτος* e il 'franco' Girardo ai Ss. Pietro e Paolo di Agrò
Antonino Tranchina
- 69 Ai fianchi del sovrano? Qualche osservazione sulle porte metalliche della Cappella Palatina di Palermo
Giovanni Gasbarri
- 79 Percorso di Oderisio da Benevento
Francesco Aceto
- 87 Gli amboni della cattedrale di Salerno e la liturgia riformata di Romualdo II Guarna
Nino Zchomelidse
- 97 Da Virgilio al Medioevo: postille sulla rinascita della Sibilla in Campania (XI-XIII secolo)
Manuel Castiñeiras
- 111 Sul primo impianto della chiesa abbaziale di Chiaravalle Milanese
Luigi Carlo Schiavi
- 125 Dal *Regnum Siciliae* alla *terra Imperii*: Federico II e la rifondazione del *castrum* di Monselice
Giuliano Romalli
- 139 Il lascito di un maestro. Architettura fortificata nel Regno di Sicilia: dal castello ad ali svevo al *donjon* capetingio
Pio Francesco Pistilli
- 151 Federico II e Fossanova. Dalle ceneri di una tradizione storiografica alla genesi di una nuova riflessione
Manuela Gianandrea
- 161 Il ruolo del 'cantiere gotico' nella basilica superiore di S. Francesco ad Assisi
Francesca Pomarici
- 173 Svevi o Angioini alla periferia di Bisanzio. Le Storie di Santa Caterina e Santa Margherita sulla volta di S. Maria della Croce a Casaranello (Lecce)
Gaetano Curzi
- 185 La pittura di età paleologa a Costantinopoli: un tormentato percorso di scoperte, perdite, sparizioni e recuperi
Mauro della Valle
- 201 I *Regia Carmina* dedicati a Roberto d'Angiò nella British Library di Londra: un manoscritto tra Italia e Provenza
Alessandro Tomei
- 213 La rinascita dell'iniziale figurata nella miniatura gotica e la sua circolazione tra Europa e Italia settentrionale
Francesca Manzari
- 227 Immagini e graffiti: alcuni esempi di devozione bergamasca tardomedievale
Barbara Villa
- 235 Sulle tracce dei maestri d'Alemagna. Testimonianze e riverberi dell'arte teutonica nell'Italia medio-adriatica del tardo Medioevo
Giorgia Corso
- 247 Il palazzo di Giovanni Burcardo: Tardogotico oltremontano e Roma rinascimentale
Maurizio Ficari
- 255 Nicola da Guardiagrele: le firme e le opere
Stefano Riccioni
- 267 Medioevo disegnato/Medioevo ritrovato: in viaggio con Aubin-Louis Millin nella Puglia normanna
Anna Maria D'Achille, Antonio Iacobini
- 287 Da Émile Bertaux ad Antonio Cadei: un percorso sulla nozione di castello federiciano
Xavier Barral i Altet
- 293 I monumenti del Mezzogiorno medievale nei taccuini di Giacomo Boni (1888-1898): documentazione, tutela, conservazione del patrimonio artistico nell'Italia post-unitaria
Andrea Paribeni
- 305 Il progetto di Antonio Cadei per un manuale sull'arte del Duecento
Carola Delpino
- 309 Antonio Cadei
Pio Francesco Pistilli

Sul campanile della collegiata di Guardiagrele campeggia ancora oggi l'iscrizione che costituiva, assieme allo stemma perduto, la prima testimonianza dell'*Universitas*, concessa nel 1406 da re Ladislao di Durazzo revocando a Napoleone II la baronia su Guardiagrele.¹

L'esposizione sulla facciata della chiesa del motto dell'*Universitas* e delle sue insegne, strettamente collegati tra loro, avvenne tra il 1414 e il 1426,² cioè in un momento contestuale o successivo al secondo riconoscimento del Comune da parte della regina Giovanna II d'Angiò-Durazzo in qualità di erede al trono di Napoli.³ Due atti pubblici testimoniano questi eventi. Il primo, datato 12 agosto 1414, riporta l'adunanza di feudatari e inviati di libere città dell'Abruzzo a sud di Pescara, convocata per giurare fedeltà a Giovanna II in seguito alla morte del fratello Ladislao di Durazzo (3 agosto 1414).⁴ Il secondo atto, noto come 'Capitolazione di Guardiagrele', risale al 29 luglio 1423.⁵ Esso sanciva, rinnovando la promessa di fedeltà fatta da Guardiagrele a Giovanna II e Alfonso V d'Aragona, la conservazione della condizione di *universitas* demaniale, ovvero l'autogoverno in perpetuo del Comune.

Il blasone, che campeggiava sulla torre, attualmente sostituito da una replica più tarda, secondo Antinori era costituito dal «leone rampante scorticato e coronato con un vessillo nelle mani, terminante in due estremità divise, in cui sono scolpiti due gigli».⁶ Il testo, che sopravvive tuttora alla base dello stemma, enfatizza il collegamento diretto con l'emblema comunale composto dal leone rampante, blasone dei baroni de Suliaco, aggiornato con l'aggiunta della lingua nella bocca del leone, cioè i nuovi *signa*, per esaltare metaforicamente le nobili origini della comunità, che confluiva nell'*Universitas*.⁷

La vicenda esistenziale di Nicola,⁸ il suo impegno civico e la sua attività di orafo coincisero con questo periodo di slancio civile ed economico che vide Guardiagrele affrancarsi dalla subordinazione feudale agli Orsini e raggiungere la condizione di università demaniale concessa

dal regno dei Durazzo che segnò la separazione dal passato angioino e l'apertura al rinnovamento artistico.

Egli partecipò alla prima adunanza, a fianco del notaio Pantaleone di Nicola della Guardia, in qualità di «*altero sindaco cum plena potestate*», rappresentante della cittadinanza di Guardiagrele,⁹ mentre nel secondo atto, quello della 'Capitolazione', egli compare come primo firmatario del trattato, in qualità di giudice ai contratti, una vera e propria magistratura che integrava l'autorità certificativa e la responsabilità del notaio, conferita per autorità regia e valevole in tutto il Regno di Sicilia.¹⁰ Nicola rivestiva dunque un ruolo importante nella comunità, come attesta ancora la sua presenza nel 1435 tra i sottoscrittori della nomina dei nuovi sindaci di Guardiagrele.¹¹ D'altronde, la contiguità tra professioni a carattere giuridico-legale e l'esercizio dell'oreficeria si riscontra, in Abruzzo, anche nel caso di Giovanni di Giacomo di Pietro di Giovanni e Ruzio di Giovanni di Sant'Anza, che, nella seconda metà del secolo XV, ottennero magistrature cittadine a L'Aquila.¹² Inoltre, le costituzioni federiciane istituivano, spesso proprio tra gli orafi, quei giurati imperiali che dovevano essere individuati tra la popolazione.¹³ Infatti, agli orafi era affidato il delicato compito di controllare il buon tenore delle leghe d'oro e d'argento e ad essi era dato in deposito il bollo o marchio che le certificava, come documentato per Niccolò Piczulo, che nel 1406 venne incaricato da re Ladislao di rifare e custodire il bollo della città di Sulmona.¹⁴ I maestri orafi appartenevano, quindi, per censo e cultura, a un elevato rango sociale e, per tornare a Nicola, presenziare nel ruolo di giudice ai contratti, incarico che riveste nell'atto di 'Capitolazione' di Guardiagrele, presupponeva l'aver superato un esame che attestava la preparazione giuridica.¹⁵ Per assolvere a tale carica bisognava, dunque, disporre di una cultura legale di base e, ovviamente, di un elevato livello di alfabetizzazione. Nicola era certamente educato alla lettura e alla scrittura, e nell'esercizio dell'arte, come

1. L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo, da Roccaspinaveti (Ch), chiesa di S. Michele Arcangelo, fusto e nodo di croce di Roccaspinaveti (da CADEI, Nicola da Guardiagrele, p. 164, fig. 1.1).

2. Francavilla al Mare (Ch), chiesa di S. Franco, da chiesa di S. Maria Maggiore, ostensorio eucaristico, particolare del nodo con la sottoscrizione (da Nicola da Guardiagrele. Orafo tra Medioevo e Rinascimento, p. 75, fig. 20).



osservava Antonio Cadei: «non si è chiuso in bottega a pestar lamine a testa bassa, ma ha costantemente mantenuto uno sguardo acuto e selettivo sul panorama già ricco di fermenti internazionali dell'attività artistica nella sua regione».¹⁶ Questa capacità di aggiornamento e di ricezione dei 'fermenti internazionali' presenti in Abruzzo si ritrova anche nella varietà e nell'elevata capacità grafica che si riscontra nelle sue iscrizioni. In questa sede, mi soffermerò sull'esame delle sottoscrizioni attributive o autenticanti, ovvero le firme.

LE SOTTOSCRIZIONI AUTENTICANTI. PRIMO PERIODO

Il *corpus* delle opere firmate da Nicola da Guardiagrele annovera dieci lavori di oreficeria e un dipinto, non concordemente accolto tra le opere del maestro.

Iniziamo col dire che egli sottoscrive sempre in lingua latina. Sul fusto, provvisto di nodo proveniente da Roccaspinaveti [1], al quale Cadei ha ricongiunto anche la Croce nel Museo Nazionale d'Abruzzo,¹⁷ la firma corre lungo uno specchio epigrafico a nastro coclide, dall'alto verso il basso. La scrittura è una minuscola gotica, eseguita secondo la variante decorativa della *textura* nastriforme.¹⁸ Nicola (o chi per lui) scrive: «HOC OPUS FECIT NICOLAUS ANDREE DE GUARDIA TENPORE IOHANNIS GACTULLI».

A quest'opera va associato il nodo appartenuto al canonico Pirri, recentemente individuato nel Museo di Piccardia di Amiens,¹⁹ firmato seguendo la formula: «HOC OPUS FECIT NICOLAUS D(E) ANDREE D(E) GUARDIA».²⁰ Le due firme sono molto simili, sia per la tipologia grafica, una *textura* nastriforme, che per la loro disposizione, su un filatterio che avvolge a spirale il nodo cavo per l'innesto dell'asta. Questa coincidenza grafica e di *mise en page* conferma l'appartenenza delle due opere alla produzione giovanile dell'orafo guardiese.

Allo stesso periodo risale anche l'ostensorio di Francavilla (1413) [2]. Qui Nicola firma su un grosso nodo, ancora in lettere gotiche minuscole, nella variante ornamentale della *textura* nastriforme, disposte in uno specchio epigrafico ricavato tra le due calotte,²¹ ma usa per la prima e unica volta, tra le opere a noi giunte, la formula dell'opera 'parlante' (con il pronome personale): «NICOLAUS ANDREE D(E) GUARDIA ME FECIT A(NNO) D(OMINI) MCCCCXIII». Si noti che sul piedistallo, Nicola incide, in lettere maiuscole gotiche, un testo che commemora i donatori, *Nanus Zanpioni* e il figlio *Butius*, e il committente, l'abate *Nicolaus Rauthii de Guardia*, *archipresbiter* di Francavilla.²²

Nell'ostensorio di S. Leucio ad Atesa (1418) la firma è disposta sul piede e corre lungo il listello di base, colmando l'intero spazio a disposizione sulle baccellature. La formula è più lunga e inizia con *Ego Nicolaus* seguito dal patronimico, il predicato *fecit*, la provenienza e la datazione per esteso: «EGO NICOLAUS ANDREE PASQUALIS DE GUARDIA GRELLIS FECI[T] HOC OPUS IN ANNO DOMINI MILLESIMO QUATRICENTESIMO DECIMO OCTAVO DIE PRIMO DECEMBRIS».²³ Questo è l'unico caso, tra le

opere del primo periodo, in cui Nicola adotta la maiuscola gotica. Inoltre questa iscrizione per esecuzione grafica e impaginazione del testo si dimostra molto prossima all'epigrafe commemorativa posta sul piede dell'Ostensorio di Francavilla.

Nella croce astile di S. Maria Maggiore a Lanciano (1422) la firma, ancora in lettere gotiche minuscole, è posta sul rovescio della croce, sotto al Compianto della morte di Maria [3], sul fianco del sepolcro, e riprende la formula: «*HOC OPUS FECIT NICOLAUS AND/REE D(E) GUARDIA A(N-NO) D(OMINI) MCCCCXXII*».²⁴

La croce contiene poi, sul diritto, un'iscrizione in minuscola gotica che commemora il committente, l'arciprete di S. Maria Maggiore, Filippo Totti. Essa è disposta sulla pietra tombale della Deposizione di Cristo, in una posizione privilegiata rispetto alla firma di Nicola che deve aver lasciato al nome del committente una maggiore visibilità.²⁵ Nelle opere del primo periodo di attività di Nicola, quindi, la formula utilizzata segue uno schema contenente le seguenti informazioni: nome del maestro, patronimico, provenienza, predicato (coniugato in prima o terza persona), oggetto realizzato/pronome determinativo o dimostrativo oppure pronome personale (nel caso dell'opera parlante), datazione. Si tratta di una formula largamente attestata durante tutto l'arco del Medioevo,²⁶ anche in Abruzzo.

LA MINUSCOLA GOTICA, *TEXTURA* E *TEXTURA* NASTRIFORME

Queste opere sono tutte firmate, tranne l'ostensorio di Atezza, utilizzando la minuscola gotica nelle forme molto prossime alla *textura* transalpina, più precisamente della versione epigrafica della *textura quadrata*, la cui principale caratteristica è l'assenza di elementi tondeggianti e la sostituzione delle curve in tratti spezzati, congiunti ad angolo.²⁷ Com'è ben noto, questa scrittura, di origini librarie, si sviluppò in Francia e in Inghilterra tra il XII e il XIII secolo per poi venire adottata in Germania, dove conobbe un grande successo nel Trecento e nel Quattrocento. Nel XV secolo la *textura* di grande modulo, spesso di aspetto sobrio e quadrato, sembra restringere sempre più il suo uso ai manoscritti liturgici di grande formato e ai libri di scuola di livello elementare. In campo epigrafico la *textura* appare in Francia all'inizio del 1300, per poi passare anche in Germania dove venne largamente usata.²⁹ Per



quanto riguarda l'Italia, la presenza della testuale minuscola nell'ambito delle 'scritture esposte'²⁹ è sempre stata ritenuta un fenomeno derivato da usi d'Oltralpe,³⁰ arrivata probabilmente anche grazie all'importante esperienza del duomo di Milano, alla quale parteciparono, tra gli altri, anche Giovannino de' Grassi, autore, almeno per quanto riguarda il primo fascicolo,³¹ di un taccuino dove figura un alfabeto in minuscole gotiche, che segue un modello boemo,³² figurato secondo il gusto cortese, con figure di uomini, animali e creature fantastiche.

Durante l'età durazzesca, l'apparizione della *textura* epigrafica nella scultura abruzzese e di Napoli, si verificò in tempi coevi su monumenti collegati a maestranze forestiere, o di artisti aggiornati sulle modalità espressive dei maestri transalpini. In Abruzzo, la presenza di tale scrittura epigrafica in contesti monumentali è legata in modo significativo alla tomba Caldora nella Badia Morronese presso Sulmona (1412) firmata da *Gualtarius de Alemania*, artista identificato con *Gualtiero Monich* o *de Monich* o *de Monaco* documentato anch'egli, dal 1399 al 1408, nel cantiere del duomo di Milano,³³ e al monumento

3. Lanciano, S. Maria Maggiore, croce processionale, Deposizione di Maria con sottoscrizione attributiva, dettaglio (da Nicola da Guardiagrele. Orofo tra Medioevo e Rinascimento, p. 206, fig. 34).

4. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Lat. 165, Libro d'ore, f. 147r, iniziali a nastro (da CADEI, Nicola da Guardiagrele, p. 19, fig. 6).



Camponeschi in S. Biagio di Amiternum, oggi S. Giuseppe Artigiano, a L'Aquila (1432),³⁴ anch'esso attribuito a Gualtiero, sebbene non concordemente.³⁵ A Napoli, anche lo scultore Antonio Baboccio si rivela aggiornato alle principali forme grafiche che circolavano al tempo e usa la minuscola gotica nelle tombe napoletane di Antonio Penna e di Ludovico Aldomorisco (1421).³⁶ In Guardiagrele, poi, questa scrittura è stata individuata sull'arco 'teutonico' conservato nell'Antiquarium comunale, databile verosimilmente al 1415 e da porsi in relazione con un maestro Corrado, forse di origini tedesche, che, secondo fonti epigrafiche note per tradizione indiretta,³⁷ realizzò due cappelle d'altare e una statua di san Giuliano in S. Antonio Abate a Guardiagrele.³⁸ In pittura, però, tale tipologia scrittoria si affaccia ben prima delle opere di Baboccio e di Ni-

cola. Nella chiesa di S. Maria Arabona presso Manoppello, contea degli Orsini di Guardiagrele fino al 1406, si trova una Madonna con Bambino dipinta da Antonio da Atri che, nella cornice sottostante la Vergine, reca la sottoscrizione dell'autore, in minuscola gotica con le tipiche aste spezzate ad angolo, e la data 1373.³⁹

Nel primo periodo di attività, Nicola utilizza questa scrittura anche in contesti diversi dalle sue firme: ad esempio, sulla croce di S. Maria Maggiore a Lanciano, nell'iscrizione commemorativa e nel cartiglio di san Giovanni, nonché nel nodo sotto le nicchie con le didascalie dei santi.⁴⁰ Tale tipologia grafica si trova anche nelle opere del secondo periodo della sua produzione: sulla croce di Guardiagrele, nei cartigli di san Marco e san Giovanni;⁴¹ sull'*antependium* di Teramo, nei cartigli di san Giovanni, san Matteo, san Marco, san Girolamo e sant'Agostino, dove possiamo notare anche la rubricatura della prima lettera, ottenuta con il riempimento di smalto rosso, e inoltre nell'iscrizione esegetica sul cartiglio che accompagna la scena del Cristo deriso;⁴² nelle iscrizioni esegetiche dei rilievi con la storia della vita di Cristo da Castel di Sangro (ora a Firenze, Museo dell'Opera del Duomo) nei quali la *textura* è impiegata in modo esclusivo;⁴³ sulla croce di S. Massimo all'Aquila, nel libro di san Giovanni, sui due cartigli di san Marco, e di san Matteo;⁴⁴ infine, sulla croce di Monticchio, nei due trigrammi bernardiniani.⁴⁵ Rispetto a questi esempi di *textura*, Nicola adotta, nelle firme, anche una variante significativa, realizzando le lettere in modo da restituire l'effetto di un nastro, come si vede sul nodo di Roccapinalveti, sul fusto e nodo 'Pirri' e sul nodo dell'ostensorio di Francavilla, scrittura che, nelle sue opere più tarde, si trova solo nei trigrammi bernardiniani della croce di Monticchio (1436). Si tratta di una modalità decorativa presente nella miniatura franco-fiamminga e tedesca, ma anche in sporadici esempi italiani, ad esempio nel foglio di modelli alfabetici (2524) del fondo di disegni di Pisanello e della sua cerchia, noto come codice Vallardi.⁴⁶ Questa variante ornamentale della *textura* si ritrova anche in Abruzzo: nel Libro d'ore dell'Escorial,⁴⁷ datato *ante* 1381,⁴⁸ nel Libro d'ore del Vaticano [4],⁴⁹ datato all'ultimo decennio del Trecento,⁵⁰ e nel più tardo Messale Acquaviva,⁵¹ datato al terzo-quarto decennio del secolo XV.⁵² Si tratta di esempi che suggeriscono che l'accesso in Abruzzo di tali alfabeti ornati avvenne per via libraria e già alla fine del Trecento.⁵³ D'altronde, per quanto riguarda la

produzione libraria, la *littera textualis* è attestata ampiamente nella penisola italiana, sebbene la sua presenza in Abruzzo sia meno frequente.⁵⁴ Nicola, dunque, potrebbe aver incontrato questa variante grafica durante il suo percorso di formazione che, ricordiamo, dovette comportare anche l'acquisizione di conoscenze giuridiche e la consultazione di manoscritti di pregio, quali dovevano essere quelli che contenevano stilizzazioni grafiche e soluzioni ornamentali ricercate, di ascendenza transalpina.

LE SOTTOSCRIZIONI AUTENTICANTI. SECONDO PERIODO

Torniamo alle firme di Nicola. A partire dalla croce di S. Maria Maggiore a Guardiagrele [5], del 1431, prima opera nella quale la critica riconosce una chiara influenza di Ghiberti, la sottoscrizione si sposta dal rovescio al dritto, sotto alla Crocifissione, sul fianco della tomba della Deposizione di Cristo. La tipologia grafica, soprattutto, è diversa.⁵⁵ Nicola adotta un'elegante maiuscola gotica, decorata con gemmature agli apici e ai pedici delle lettere, che da questo momento in poi, sebbene con alcune varianti di stile, ripete in tutte le sue sottoscrizioni. Inoltre, anche la formula testuale è nuova: «*OPUS NICOLAY DE GUARDIA GRELIS MCCCCXXXI*». Nicola adotta quindi un modello che prevede *Opus* seguito dal nome al genitivo, la provenienza e la datazione (omettendo *Hoc*, il patronimico e il verbo *fecit*).

Così avviene nella croce astile dalla chiesa di S. Massimo a L'Aquila (ora a L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo), del 1434, dove l'organizzazione iconografica ricalca il percorso scenografico della croce guardiese; la firma sul diritto, sotto la Crocifissione, è posta sul lato frontale del sepolcro; il testo, in maiuscola gotica, recita: «*OPUS NICOLAI ANDREE D(E) / GUARDIA A(NNO) D(OMINI) MCCCCXXXIII*».⁵⁶ Questa sottoscrizione, tra quelle della maturità dell'artista, è l'unica che includa il patronimico (*Andree*). Inoltre, sul *recto*, la traversa orizzontale contiene lo stemma del vescovo Amico Agnifili e quello del capitolo della chiesa aquilana, che sono indicativi della committenza. In questo modo, Nicola rispetta il ruolo dei committenti, ma non li menziona e non rinuncia ad esporre il suo 'marchio' sul lato privilegiato dell'opera.

La croce di Monticchio (L'Aquila, curia arcivescovile, dalla chiesa parrocchiale di S. Nicola), del 1436, è in pratica una replica in formato ri-



dotto di quella di S. Massimo; anche qui la sottoscrizione è posta sul diritto, sotto alla Crocifissione, sul lato frontale della pietra tombale della Deposizione di Cristo: «*OPUS NICOLAI D(E) GUARDIA A(NNO) D(OMINI) MCCCCXXXVI*».⁵⁷

Anche l'*antependium* di Teramo è firmato sulla pietra tombale della Deposizione di Cristo [6], presumibilmente proprio nel 1448 come riporta la sottoscrizione che, ancora una volta, ripete la formula *opus* e genitivo: «*OPUS NICOLAI DE GUARDIA GR/ELIS ANNO DOMINI MCCCC/XXXXVIII UNDECIME INDETIONIS M(ENSE) I(- - -)*».⁵⁸

Infine, l'ultima opera della produzione dell'orafo guardiese, la croce astile di S. Giovanni in Laterano, del 1451, ripropone lo schema usato nelle opere precedenti. La firma si trova infatti sul diritto, sotto alla Crocifissione, sul fianco del

5. Guardiagrele, Museo Diocesano, croce, Seppellimento di Cristo (da A. CADEI, Nicola da Guardiagrele, p. 208, fig. 5. 6).

6. Teramo, cattedrale di S. Bernardo, antependium, Deposizione di Cristo, particolare (da Nicola da Guardiagrele. Orafo tra Medioevo e Rinascimento, p. 387, fig. 34).

sepolcro della Deposizione di Cristo: «*OPUS NICOLAI DE GUAR/DIA GRELIS MCCCCLI*».⁵⁹

Ricapitolando, a partire dalla croce di Guardiaagrele, i testi sono tutti redatti secondo la formula *Opus* e genitivo, privi dell'indicazione del patronimico (tranne in un caso), e sono incisi in maiuscola gotica, non più in lettera testuale.⁶⁰ Inoltre, le croci sono realizzate modificando lo schema della prima produzione, di derivazione schietamente sulmonese, poiché la Deposizione di Cristo e la firma dell'autore, sul fianco del sepolcro, sono poste sul dritto e non più sul rovescio.

LA FORMULA *OPUS* E GENITIVO

Per quanto riguarda la formula *Opus* più genitivo, si tratta di un testo da ritenersi non comune.⁶¹ Da una ricerca basata sul progetto *Opere firmate dell'arte italiana. Medioevo* della Normale di Pisa,⁶² sul censimento di Albert Dietl, e sul lavoro di Tobias Burg,⁶³ che raccolgono le firme degli artisti italiani (ma non solo) dal secolo VIII al secolo XV (Burg arriva fino al secolo XVII), si trovano solo cinque occorrenze della sottoscrizione con la formula *Opus* e genitivo, prima del Trecento. Si tratta dell'iscrizione sulla facciata ovest della chiesa parrocchiale (ex chiesa collegiata di S. Erasmo) a Veroli, 1150 ca.: «*[OP?] US MARTIN[I]*»;⁶⁴ la firma sulla porta di bronzo di Benevento (1150): «*OPUS / ODERISII*»;⁶⁵ la perduta iscrizione sul cero pasquale (?) di S. Pietro in Vaticano (1220-1230) riportata da Petrus Sabinus:⁶⁶ «*OPUS MAGISTRI VASSALLETI / QUOD IPSE FECIT*»;⁶⁷ oltre alla firma di Giovanni Pisano sulla statua della Madonna col Bambino nella cappella degli Scrovegni (1305-1306): «*DEO GRATIAS. OPUS / IOH(ANN)IS MAGISTRI NICOLI / DE PISIS*».⁶⁸ Su questa iscrizione torneremo più avanti, perché si può ricondurre a un preciso modello.

L'unica attestazione in area abruzzese sarebbe quella di Luca di Guardiaagrele che nel 1361 avrebbe fuso una campana per la chiesa maggiore di Orsogna, firmandola: «*AD HONOR. DEI ET B.M. S.PER VIRG. / UNIVERSITAS ORSONII F. AN. D. / MCCCXLI / OPUS MAG. LUCAE DE GUARDIA GRELIS*». Ma la notizia, citata da Bindi⁶⁹ che a sua volta riprende Pietro Pollidori, non è verificabile ed è stata messa in discussione.⁷⁰

La formula, pertanto, non solo non è comune in Abruzzo, prima di Nicola, ma anche nel resto della penisola, almeno fino al secolo XIV, non viene mai usata dagli orafi, ed è molto rara anche nell'ambito delle altre Arti.

Colui che per primo adottò con continuità questa formula fu Giotto,⁷¹ nella tavola raffigurante le Stimate e tre storie agiografiche di san Francesco realizzata nello scorcio del Duecento, per S. Francesco a Pisa (ora al Louvre).⁷² La firma, «*OPUS IOCTI FLORENTINI*», si trova nel listello inserito nella cornice, sotto la storiella centrale della predella, in lettere maiuscole gotiche, molto rovinate, nere su fondo rosso. Nel Polittico di Bologna,⁷³ Giotto firma «*OP(US) MAGISTRI IOCTI D(E) FLOR(ENTIA)*», sull'alzato del gradino del trono, nello scomparto centrale, in maiuscola gotica a grandi lettere d'oro. Infine sulla Coronazione della Vergine, nel polittico della Cappella Baroncelli in S. Croce,⁷⁴ Giotto sottoscrive, come già segnalato da Antonio Billi e da Giorgio Vasari,⁷⁵ in lettere d'oro inserite in piccoli esagoni azzurri entro i listelli che dividono gli scomparti della predella: «*OPU//S MA//GISTR//I IO//CTI*».⁷⁶

Come ha suggerito Monica Donato, Giotto potrebbe aver recuperato questa formula dal modello antico dei Dioscuri di 'Montecavallo', statue che a Roma, fin dalla Tarda Antichità erano rimaste in vista ininterrottamente nell'area delle terme costantiniane.⁷⁷ Fonti scritte e figurate attestano che i piedistalli mostravano, al di sotto del fregio sommitale, due vistose iscrizioni in capitali: «*Opus Fidiaes*», «*Opus Praxitelis*». Poco importa che le sottoscrizioni fossero apocrife e che avessero in realtà una funzione di 'didascalie museali', come si è scoperto successivamente; Giotto doveva aver inteso i due nomi come firme di antichi scultori e, in virtù della loro autorità, riprodurle nelle sue opere.⁷⁸

Tuttavia, durante il Trecento questa formula resta assai rara, sebbene nei casi più notevoli in cui ricorre sembri recepita come espressamente giottesca. Gli allievi di Giotto, però, non la adottano. I primi testimoni per la firma *Opus* e genitivo si incontrano, infatti, quando l'artista era ancora in vita, a Rimini e a Padova. Neri da Rimini, nel 1300, lascia la firma sul foglio dell'antifonario ora nella Fondazione Cini (inv. 2030)⁷⁹: «*OPUS NERI MINIATORIS DE ARIMINO MCCC, OPUS NERI DE ARIMINO*»; e, come accennato, Giovanni Pisano, nel gruppo scultoreo che eseguì per la cappella degli Scrovegni, volle fare «un omaggio senza complessi alla segnatura, a lui nota almeno dalle Stimate pisane, del collega pittore [Giotto]».⁸⁰

La formula antica ripresa da Giotto, che nella Toscana del Trecento pare eclissarsi, riappare a Firenze all'inizio del Quattrocento. Si ritrova

infatti con Lorenzo Ghiberti, nella prima opera da lui firmata, sull'orlo del manto di san Giovanni Battista per Orsanmichele (1412-1416): «*OPUS LAUR<E>NTII*», e successivamente, nella porta nord del battistero di Firenze: «*OPUS LAURENTII // FLORENTINI*».

La svolta che Giotto aveva indicato, anche per la storia della firma, adottando una formula che richiama l'antico e diventa significativa per gli ideali figurativi che evoca, viene recuperata da Ghiberti e diventa il simbolo del cambiamento e dell'avvento di una nuova epoca.⁸¹ E fu probabilmente proprio Ghiberti, come suggerisce Donato, a ispirare Gentile da Fabriano nell'Adorazione dei Magi per S. Trinita (1423), dove l'architetto fiorentino sovrintese ai lavori della sacrestia. Nel listello della cornice della tavola, Gentile modifica il suo modo di firmare, nei caratteri come nel dettato, sottoscrivendo: «*OPUS GENTILIS DE FABRIANO MCCCCXIII MENSIS MAI*», in capitali semiumanistiche.⁸² Due anni dopo Gentile replicò la formula nella perduta firma del polittico Quaratesi. La nuova via era ormai aperta e i maggiori artisti del primo Rinascimento, come Paolo Uccello⁸³ e Donatello,⁸⁴ impiegarono la firma con *Opus* e genitivo.⁸⁵

IL SOGGIORNO FIORENTINO E LA TAVOLA DIPINTA

Tornando a Nicola da Guardiagrele, il cambiamento della formula della sottoscrizione coincide con la produzione della sua maturità e costituisce un ulteriore indizio a conferma del suo soggiorno fiorentino.⁸⁶

Dopo lungo tempo, e intensi dibattiti critici seguiti al lavoro di Carli che negò con decisione il viaggio a Firenze di Nicola,⁸⁷ gli studi hanno definitivamente riconosciuto la presenza dell'orafo a Firenze per aggiornarsi sui nuovi orientamenti dell'arte e, in particolare, per studiare la porta di bronzo del Ghiberti, dedicata alle storie di Cristo.⁸⁸ Il viaggio avvenne in un periodo tra il 1423 e il 1430, quando la documentazione sull'artista tace, e comunque in un periodo antecedente al 1431, data della croce di Guardiagrele, dove il ghibertismo è assai evidente. Dopo la croce di Lanciano, infatti, Nicola era un artista affermato e il viaggio a Firenze doveva avere motivazioni legate all'aggiornamento, non a un percorso di formazione. Come suggerisce Cadei, la ragione avrebbe potuto essere la ricerca di *exempla* che servissero alla progettazione dell'*antependium* di Teramo, rinnovando



un repertorio che, fino ad allora, si era misurato con croci e oggetti liturgici e doveva apparirgli inadeguato all'opera da realizzare.⁸⁹

Se, quindi, Nicola andò a Firenze per studiare le opere di Ghiberti, alla ricerca di *exempla*, è plausibile che rimanesse colpito anche dal nuovo modo di firmare proprio dell'artista che assunse come modello, dimostrando così, ancora una volta, la sua inclinazione a recepire gli stimoli artistici e culturali innovativi.

Sulla base di tali ragionamenti torna prepotente il problema della tavola raffigurante la Madonna con Bambino (Firenze, Galleria degli Uffizi) [7], che reca, in un'elegante maiuscola gotica, la firma di Nicola da Guardiagrele con *Opus* e genitivo. Il dipinto, di antica ubicazione aquilana,⁹⁰ è stato, ed è, oggetto di una lunga discussione critica tra chi lo ritiene un'opera di scarso livello (Venturi parlò di «opera sciatta, meschina e ordinaria»,⁹¹ pertanto da escludere dal catalogo di Nicola),⁹² e chi, invece, lo riconduce nel novero delle sue opere, ipotesi che sembra oggi più accreditata.⁹³

7. Firenze, Galleria degli Uffizi, *Madonna con Bambino e angeli* (da Nicola da Guardiagrele. Orafo tra Medioevo e Rinascimento, p. 21, fig. 34).

Di fatto, mancando altri dipinti certi di Nicola l'unico reale termine di confronto è dato dalla sottoscrizione che, a guardarla bene, appare evidentemente riconducibile all'operato dell'orafo guardiese. Diversi sono gli elementi che fanno propendere per l'ipotesi che l'iscrizione sia coerente con le scritture della bottega di Nicola: l'esecuzione di una maiuscola gotica in forme eleganti, di modulo prossimo al quadrato, tracciata alternando i tratti pieni e sottili, con le gemmature agli apici e pedici delle lettere. In particolare, questa iscrizione riprende lo stile dell'epigrafe della croce di Guardiagrele, con la quale condivide: *A* con la traversa obliqua e il tratto complementare superiore terminante con una gemmatura; *L* con il secondo tratto che risale sul rigo; *R* con l'occhiello non chiuso e l'asta discendente che vi si imposta direttamente; *Y* di *Nicolay*, caso unico nelle sottoscrizioni di Nicola; segno d'interpunzione con il punto medio a losanga.⁹⁴ Se consideriamo poi che il testo adotta la formula *Opus* e genitivo, che nelle opere note di Nicola appare solo a partire dal 1431, ovvero dopo l'ipotizzato soggiorno a Firenze, dobbiamo concludere che il dipinto deve datarsi a un periodo posteriore, se non di molto, al secondo decennio del Quattrocento, come ipotizzato da chi assegna l'opera all'orafo guardiese.⁹⁵ D'altronde, se uno degli elementi più concordemente rilevati dalla critica, a mio avviso giustamente, riguarda il dato stilistico che fa rientrare il dipinto nella sfera d'influenza di Gentile da Fabriano,⁹⁶ è ben possibile che Nicola sia rimasto impressionato dalle opere di Gentile (ma anche dal suo rinnovato modo di firmare, come Ghiberti) proprio a Firenze e che, non felice pittore, le abbia riprodotte con le sue modeste capacità, appena tornato in patria. Considerato, inoltre, che Gentile è documentato a Firenze dal 10 novembre 1420 al 3 aprile 1425,⁹⁷ incrociando questi dati con quelli relativi a Nicola, si potrebbe anche azzardare l'ipotesi che il maestro guardiese visitò la bottega di Gentile,⁹⁸ a Firenze, tra il 1423 e il 1425. Pertanto attorno a queste date potrebbe risalire il soggiorno fiorentino di Nicola e la tavola dipinta oggi agli Uffizi.

CONCLUSIONI

Per concludere, la collocazione delle sottoscrizioni rientra in una pratica che è pienamente inserita nella tradizione iconografica medievale. Secondo Cadei: «Carattere saliente del tratta-

mento a cui Nicola sottopone l'iconografia delle croci è lo sviluppo narrativo delle singole componenti; il simbolo, spunto per la meditazione, è sciolto in racconto che sollecita la partecipazione emotiva, la *compassio*, anche a costo di compromettere la traccia concettuale della connessione tra le immagini». ⁹⁹ Nicola pone sempre la sua firma sull'immagine che sollecita maggiormente la partecipazione emotiva: la Deposizione di Cristo nel sepolcro e, soltanto nella croce di Lanciano, mosso dall'esigenza di far luogo all'identità del committente, sotto il Compianto di Maria. Il suo nome diventa, così, veicolo di preghiera e di devozione personale, quasi a voler raccomandare, dopo la morte, la sua anima a Dio. Una scelta che potrebbe essere stata dettata anche da una sensibile autocoscienza del suo operato, non necessariamente disgiunta da una pratica devozionale, ma accompagnata dal desiderio di rendere il suo nome ancora più visibile. Tuttavia, non si deve dimenticare che i maestri orafi, come Nicola, erano a capo di botteghe ben organizzate e lavoravano 'assemblando' gli oggetti preziosi in un insieme; la firma si deve considerare, pertanto, non secondo i termini del moderno concetto di autenticità ma anche come una sorta di 'marchio di fabbrica'. ¹⁰⁰ Infatti, probabilmente Nicola non sempre scriveva/firmava sulle opere, ma affidava ad un assistente della bottega il compito di realizzare materialmente il testo, dettando le forme e i modi, e sorvegliando il suo operato.

Per quanto riguarda contenuto e forma delle sottoscrizioni, nel primo periodo della sua attività Nicola adotta una formula che segue lo schema tradizionale, con il suo nome seguito dal patronimico, dalla provenienza, dal predicato, dall'oggetto realizzato e dalla datazione in chiusura, e scrive con la minuscola gotica, nelle forme spezzate della *textura* franco/germanica. Tornato da Firenze, Nicola cambia radicalmente la formula di sottoscrizione, adottando la versione antico-giottesca, recuperata dagli artisti del Rinascimento fiorentino, e sceglie le forme più morbide e arrotondate della maiuscola gotica, relegando la *textura* alle parti meno in vista delle sue opere, quali cartigli e didascalie. Non accoglie, però, la 'novità grafica' della capitale umanistica che Ghiberti, Paolo Uccello, Donatello e gli altri artisti fiorentini avevano ripreso sull'esempio di Giotto e dei classici, rivelando così un'identità culturale fortemente radicata nella sua terra abruzzese in età tardo gotica, crocevia tra influenze germaniche e francesi, che fecero di Nicola un 'protagonista dell'autunno del Medioevo'.

NOTE

Questo lavoro è rimasto nel cassetto per diversi anni, da quando, dottorando, Antonio Cadei mi chiese di studiare le iscrizioni di Nicola da Guardiagrele per la monografia che stava preparando. Riuscii a fornirgli le trascrizioni e un breve commento epigrafico, prima di partire per una borsa all'estero, ma il lavoro rimase incompiuto. Questa occasione mi dà il modo di assolvere un impegno e, soprattutto, di salutare, sebbene idealmente, il professore. Ringrazio Daniele Giorgi per l'utile scambio di idee e le preziose informazioni che mi hanno aiutato a precisare alcuni aspetti del lavoro.

¹ «Lieto per Guardia Grele cominciò l'anno 1406 mercecché spogliato Napoleone II degli Orsini della contea di Manoppello e della baronia di essa Guardia Grele terra lungamente da lui e da suoi predecessori goduta. Questa espone al pio desiderio d'essere ridotta nel demanio e nel dominio particolare regio, per godere di privilegi delle altre terre demaniali. La supplica andò in circostanze opportune, al re Ladislao a 29 di gennaio l'esaudi, se la ridusse colle pertinenze e col distretto a tale dichiarando che da allora in avanti fosse riputata demaniale ed ammessa agli onori delle altre di suo demanio, promettendo sotto parole e fede di Dio di conservarla in tale stato», A.L. ANTINORI, *Corografia storica degli Abruzzi e dei luoghi circonvicini*, ms. XVIII sec., L'Aquila, Biblioteca Provinciale Salvatore Tommasi, XXXII/1, pp. 132-133.

² Per quanto riguarda l'esame dell'iscrizione, cfr. S. RICCIONI, *Arte e storia nelle testimonianze epigrafiche di Guardiagrele*, in *Santa Maria Maggiore a Guardiagrele. La vicenda medievale*, a cura di P.F. Pistilli, Città di Castello 2005, pp. 140-169: 150-154; 166-168. Sui lavori della torre, databili al 1426, cfr. O. LEHMANN-BROCKHAUS, *Abruzzen und Molise. Kunst und Geschichte*, München 1983, p. 143; P.F. PISTILLI, *L'edificio di culto: da parrocchiale a chiesa di città*, in *Santa Maria Maggiore a Guardiagrele*, pp. 35-49.

³ ANTINORI, *Corografia*, p. 140.

⁴ G. RAVIZZA, *Collezione di diplomi e di altri documenti dei tempi di mezzo e recenti da servire alla storia della città di Chieti*, I, Bologna 1978 (prima edizione Napoli 1832), p. 125; *Appendice documentaria*, a cura di C. Di Fonzo, in A. CADEI, *Nicola da Guardiagrele, un protagonista dell'autunno del Medioevo in Abruzzo*, Cinisello Balsamo 2005, pp. 321-333: 321-323.

⁵ F. FERRARI, *Capitolazione di Guardiagrele. 29 luglio 1423*, «Rivista abruzzese di Scienze Lettere e Arti», XXI (1906), pp. 182-191; *Appendice documentaria*, pp. 324-327.

⁶ ANTINORI, *Corografia*, p. 136.

⁷ RICCIONI, *Arte e storia*, p. 153.

⁸ Per le vicende biografiche di Nicola da Guardiagrele, cfr. CADEI, *Nicola da Guardiagrele*, pp. 15-89 (si veda ora anche anche ID., *Maestri alemanni e Nicola da Guardiagrele. Una risistemazione del Tardogotico in Abruzzo secondo Antonio Cadei*, Pescara 2014); C. PASQUALETTI, s.v. *Nicola da Guardiagrele*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXVIII, Roma 2013, pp. 448-453, con bibliografia aggiornata.

⁹ RAVIZZA, *Collezione di diplomi*, p. 125; *Appendice documentaria*, p. 321.

¹⁰ F. FERRARI, *Capitolazione di Guardiagrele*, pp. 182-191; CADEI, *Nicola da Guardiagrele*, pp. 19-20; *Appendice documentaria*, pp. 324-327.

¹¹ Archivio di Stato dell'Aquila, ACA, ms. V 33, c. 9r, citato da C. PASQUALETTI, «Ego Nardus magistri Sabini de Teramo»: sull'identità del «Maestro di Beffi» e sulla formazione sulmonese di Nicola da Guardiagrele, «Prospettiva», CXXXIX-CXL (2010) [2012], pp. 4-34: 33, n. 57, che riporta la sottoscrizione «Nicolaus Andre de Guardia».

¹² M. CHINI, *Dell'oreficeria in Aquila durante il '400 e di maestro Giacomo di Paolo da Sulmona*, «Rivista abruzzese di Scienze Lettere e Arti», XXVIII (1913), pp. 80-99: 85, 86, 96; CADEI, *Nicola da Guardiagrele*, p. 20.

¹³ L. GMELIN, *L'oreficeria medievale in Abruzzo*, Teramo

1992, p. 40 (prima edizione «Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbe-Vereins», I-II (1890), 10-11, pp. 10-16, 143-149; trad. it. di G. Crugnola, «Rivista abruzzese di Scienze Lettere e Arti», VI (1891), p. 27; CADEI, *Nicola da Guardiagrele*, p. 20).

¹⁴ *Ibid.*, p. 20.

¹⁵ M. AMELOTI, *Il giudice ai contratti*, in *Civiltà del Mezzogiorno in Italia. Libro, scrittura, documento in età normanno-sveva*, «Atti del Convegno dell'Associazione italiana dei paleografi e diplomatisti (Napoli-Badia di Cava, 14-18 ottobre 1991)», a cura di F. D'Oria, Salerno 1994, pp. 359-367; M. CARAVALE, *Notaio e documento notarile nella legislazione normanno-sveva*, in *Civiltà del Mezzogiorno in Italia*, pp. 333-358.

¹⁶ CADEI, *Nicola da Guardiagrele*, p. 16.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 39-40.

¹⁸ Il testo è allineato su una linea non segnata, con andamento discendente. I segni d'interpunzione sono in forma di fiore stilizzato, prima del nome e del patronimico il segno d'interpunzione è realizzato in forme ingrandite e con foglie stilizzate. Una lieve ammacatura altera la forma delle ultime tre lettere, cfr. S. RICCIONI, *Nodo e croce di Roccapinaveti*, in CADEI, *Nicola da Guardiagrele*, p. 290.

¹⁹ E. TABURET-DELAHAYE, *Il fusto e nodo 'Pirri' al Musée de Picardie di Amiens*, in *Nicola da Guardiagrele. Oro tra Medioevo e Rinascimento. Le opere. I restauri* (cat. della mostra, Roma, basilica di S. Maria Maggiore, 20 ottobre-8 dicembre 2008; Chieti, Museo Nazionale Archeologico dell'Abruzzo, 17 dicembre 2008-30 gennaio 2009; L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo, 6 febbraio 2009-15 marzo 2009; Firenze, Museo dell'Opera di S. Maria del Fiore, 20 marzo-1 maggio 2009), a cura di S. Guido, Todi 2008, pp. 123-126.

²⁰ L'iscrizione è inserita in uno specchio epigrafico a nastro coclide. Il testo è allineato su una linea non segnata, con andamento discendente; segni d'interpunzione a forma di fiore stilizzato. Prima del nome e del patronimico il segno interpuntivo è realizzato in forme ingrandite e con foglie stilizzate.

²¹ La scrittura è allineata su una riga non segnata. Abbreviazione con tratto obliquo che attraversa il corpo della lettera D e termina ingrossato all'estremità superiore. I segni d'interpunzione sono realizzati con un punto medio, cfr. S. RICCIONI, *Ostensorio di Francavilla*, in CADEI, *Nicola da Guardiagrele*, p. 292.

²² *Ibid.* L'ostensorio conserva la sua custodia originale, assai consunta, in cuoio inciso e graffito, recante un'iscrizione in minuscola gotica: «TERRE FRANCAVILLE». Cfr. E. STINZIANI, *Ostensorio di Francavilla*, in CADEI, *Nicola da Guardiagrele*, p. 292; EAD., *Custodia eucaristica di Francavilla e scatola in cuoio*, in *Nicola da Guardiagrele. Oro tra Medioevo e Rinascimento*, p. 129.

²³ Lo specchio epigrafico è a nastro; l'area grafica è segnata da una rigatura doppia; il testo è allineato su una riga, secondo la curva delle baccellature; interpunzione con *signum crucis*, cfr. S. RICCIONI, *Ostensorio di Atessa*, in CADEI, *Nicola da Guardiagrele*, p. 293.

²⁴ L'iscrizione è allineata su due righe segnate, in un'area grafica rettangolare, segnata; i segni d'interpunzione sono resi con punto medio; abbreviazioni con tratto obliquo arcuato che attraversa il corpo della lettera, cfr. S. RICCIONI, *Croce di Santa Maria Maggiore a Lanciano*, in CADEI, *Nicola da Guardiagrele*, p. 294.

²⁵ Altre iscrizioni sono diposte sulla croce, le didascalie dei quattro evangelisti, in maiuscola gotica; un'iscrizione eseguita che accompagna san Giovanni, e le didascalie di san Giacomo, san Filippo, san Pietro, san Paolo, sant'Andrea e san Tommaso, in minuscola gotica, cfr. *ibid.*

²⁶ A. DIETL, *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, 4 voll., Berlin-München 2009; M.M. DONATO, S. RICCIONI, M. TOMASI, *Opere firmate dell'arte italiana/Medioevo. Siena e artisti senesi. Maestri orafi*, Pisa 2013; S. RICCIONI, *Le opere firmate degli orafi*

senesi. *Significato, forme e funzioni delle sottoscrizioni autenticanti*, in *Orfèverie gothique en Europe. Production et réception*, «Actes du Colloque internationale, Lausanne, 26-28 mars 2014», sous la direction de M. Tomasi et E. Antoine-König, Roma 2016, pp. 31-50.

²⁷ B. BISCHOFF, *Paleografia latina. Antichità e medioevo*, Padova 1992, pp. 183-197.

²⁸ R. NEUMÜLLERS-KLAUSER, *Schrift und Sprache in Bau- und Künstlerinschriften*, in *Deutsche Inschriften*, herausgegeben von K. Stackmann, Göttingen 1986, pp. 62-81; K.U. HÖGG, *Die Inschriften am Chorgestühl des Ulmer Münsters*, «Ulm und Oberschwaben», XLV/XLVI (1990), pp. 103-161.

²⁹ Si veda la definizione di A. PETRUCCI, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Torino 1986, p. XX.

³⁰ R.M. KLOOS, *Einführung in die Epigraphik des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Darmstadt 1980; W. KOCH, *Die spätmittelalterlichen Grabinschriften*, in *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, «Akten des Kongresses, Rom, 4-6 Juli 1985», herausgegeben von J. Garms und A.M. Romanini, Wien 1990, pp. 445-464: 458-460; ID., *Das 15. Jahrhundert in der Epigraphik. Die Schriften «zwischen» Mittelalter und Neuzeit in Italien und nördlich der Alpen*, in *Libri, documenti, epigrafi medievali: possibilità di studi comparativi*, «Atti del Convegno di studio dell'Associazione italiana dei Paleografi e Diplomatisti, Bari, 2-5 ottobre 2000», a cura di F. Magistrale, C. Grago, P. Fioretti, Spoleto 2002, pp. 587-606: 595-596, 599-601.

³¹ Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cassa f. 1.21, cc. 1-8. A. CADEI, *Giovannino de' Grassi nel taccuino di Bergamo*, «Critica d'Arte», s. IV, XVII (1970), 109, pp. 11-36; ID., *Studi di miniatura lombarda. Giovannino de' Grassi, Belbello da Pavia*, Roma 1984.

³² CADEI, *Giovannino de' Grassi*, p. 24.

³³ A. LEOSINI, *Monumenti storici artistici della città de l'Aquila e suoi contorni colle notizie di pittori scultori architetti ed altri artefici che vi fiorirono*, L'Aquila 1848, pp. 122-131, consultabile online su Memofonte <<http://www.memofonte.it/ricerche/laquila.html>>; P. PICCIRILLI, *Monumenti architettonici sulmonesi*, Lanciano 1888, pp. 161-186; V. BINDI, *Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi*, Napoli 1889, I, pp. 763-764 e II, tav. 134; N.F. FARAGLIA, *Il sepolcro di casa Caldora in Santo Spirito di Sulmona*, Napoli 1891; A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, IV, Milano 1911, pp. 63-65; I.C. GAVINI, *Storia dell'architettura*, II, Pescara 1980 (prima edizione Milano-Roma 1927-1928), p. 155; M. MORETTI, *Architettura Medioevale in Abruzzo (dal VI al XVI secolo)*, Roma s.d., pp. 618-622; O. LEHMANN-BROCKAUS, *Abruzzen und Molise. Kunst und Geschichte*, München 1983, pp. 380-381; D. BENATI, *Presenze tedesche a L'Aquila da Gualtieri d'Alemagna a Giovanni Teutonico*, in *L'Abruzzo in età angioina. Arte di Frontiera tra Medioevo e Rinascimento*, Cinisello Balsamo 2005, pp. 309-319; G. BOFFI, *Il monumento Campioneschi in San Biagio d'Amiterno: la fortuna critica*, «Recuperare e Condividere», I (2011), gennaio-giugno, pp. 83-88.

³⁴ GAVINI, *Storia dell'architettura in Abruzzo*, III, pp. 12-13.

³⁵ V. PACE, *Il sepolcro Caldora nella Badia Morronese presso Sulmona: una testimonianza delle presenze tedesche in Italia nel primo Quattrocento*, in *Skulptur und Grabmal*, pp. 413-422; L. CAVAZZINI, *Il crepuscolo della scultura medievale in Lombardia*, Città di Castello 2004, pp. 50-51; P. TARANTELLI, *Monumenti sepolcrali in Abruzzo. Una ricognizione*, in *Universitates e baronie: arte e architettura in Abruzzo e nel Regno al tempo dei Durazzo*, «Atti del Convegno, Guardiagrele-Chieti, 9-11 novembre 2006», a cura di P. Pistilli, F. Manzari, G. Curzi, Pescara 2008, pp. 171-172.

³⁶ Le iscrizioni del monumento Penna sono realizzate addolcendo i tratti spezzati, mentre la firma e le epigrafi dei cartigli della tomba Aldomorisco, in lingua francese, sono più vicine alla *textura* nord europea, cfr. N. BOCK, *Kunst am Hofe der Anjou-Durazzo. Der Bildbauer Antonio Baboccio (1351-um 1423)*, München-Berlin 2001, pp. 157-185, 329-409; RICCONI, *Arte e storia*, pp. 145-147.

³⁷ ANTINORI, *Corografia*, p. 138.

³⁸ RICCONI, *Arte e storia*, pp. 144-145; scheda 1, pp. 158-159.

³⁹ «A(NNO) D(OMINI) MCCCLXXIII ANTONIU(S) DE ADRIA FECIT». Cfr. CADEI, *Nicola da Guardiagrele*, p. 27.

⁴⁰ Si vedano i santi Giacomo, Filippo, Pietro, Paolo, Andrea, Tommaso, cfr. RICCONI, *Croce di S. Maria Maggiore, Iscrizioni*, in CADEI, *Nicola da Guardiagrele*, p. 294.

⁴¹ ID., *Croce di Guardiagrele, Iscrizioni*, in *ibid.*, p. 296.

⁴² ID., *Antependium di Teramo, Iscrizioni*, in *ibid.*, p. 300.

⁴³ ID., *Rilievi di Castel di Sangro, Iscrizioni*, in *ibid.*, p. 304.

⁴⁴ ID., *Croce di San Massimo all'Aquila, Iscrizioni*, in *ibid.*, p. 306.

⁴⁵ ID., *Croce di Monticchio, Iscrizioni*, in *ibid.*, p. 309.

⁴⁶ CADEI, *Nicola da Guardiagrele*, pp. 27-28.

⁴⁷ Escorial, Biblioteca del monasterio de S. Lorenzo, h.IV.9, ff. 1r, 39v, 48v, 99r.

⁴⁸ F. MANZARI, *La miniatura abruzzese in epoca gotica e tardo-gotica*, in *Illuminare l'Abruzzo. Codici miniati tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. Curzi, F. Manzari, F. Tentarelli, A. Tomei, Pescara 2012, pp. 58-88: 74; EAD. 32. *Libro d'ore*, in *Illuminare l'Abruzzo*, pp. 221-223.

⁴⁹ Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Lat. 165, ff. 150, 152.

⁵⁰ MANZARI, *La miniatura abruzzese*, p. 74; EAD., *Libro d'ore*, in *Illuminare l'Abruzzo*, pp. 223-225.

⁵¹ Atri, Archivio Capitolare, A19, f. 2r.

⁵² C. PASQUALETTI, *Messale Acquaviva*, in *Illuminare l'Abruzzo*, pp. 248-249.

⁵³ *Ibid.*, p. 74.

⁵⁴ C. TEDESCHI, *Itinerario paleografico abruzzese*, in *Illuminare l'Abruzzo*, pp. 9-25:21; si veda inoltre A. CHIAPPINI, *Profilo di codicografia abruzzese fino al secolo XV compreso*, «Accademie e biblioteche d'Italia», XXVI (1958), 5-6, pp. 433-458.

⁵⁵ L'iscrizione si dispone in un'area grafica rettangolare incorniciata, allineata su tre righe segnate; è presente un nesso AR; interpunzione con punto medio a rombo e *signum crucis* in apertura, cfr. RICCONI, *Croce di Guardiagrele*, p. 296.

⁵⁶ Lo specchio epigrafico è costituito da una placchetta, l'area grafica è delimitata da una cornice rettangolare, la scrittura è allineata su due righe segnate; interpunzione con punto medio; abbreviazione con tratto obliquo sul corpo della lettera D, cfr. RICCONI, *Croce di San Massimo all'Aquila*, p. 306.

⁵⁷ Lo specchio epigrafico è costituito da una placchetta, l'area grafica è delimitata da una cornice rettangolare, il testo è allineato su due righe segnate; interpunzione con *signum crucis* medio; abbreviazione con apostrofe; un nesso AR, cfr. RICCONI, *Croce di Monticchio*, p. 309.

⁵⁸ L'iscrizione si dispone in un'area grafica incorniciata, allineata su tre righe segnate; interpunzione con *signum crucis*, cfr. RICCONI, *Antependium di Teramo*, p. 300. In questo caso la scrittura rivela uno stile grafico più appesantito che rende le lettere più compatte, si tratta di una maiuscola gotica di modulo rettangolare, tratto spesso e tratteggio poco contrastato con tratti verticali che terminano con una forcatura. Si veda per confronto l'iscrizione datata 1433 che accompagna la scena dell'Annunciazione, che per il modulo tendente al quadrato, l'alternanza dei tratti pieni e sottili, le appendici ornamentali e la rotondità delle lettere, risulta molto più affine alla firma della croce di Guardiagrele.

⁵⁹ L'area grafica è delimitata da una cornice rettangolare, il testo è allineato su due righe segnate; interpunzione con *signum crucis* e due punti romboidali legati da un tratto sottile in verticale; un nesso AR, cfr. S. RICCONI, *Croce del Laterano, Iscrizioni*, in CADEI, *Nicola da Guardiagrele*, p. 315.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 394.

⁶¹ CADEI, *Nicola da Guardiagrele*, p. 73, lo studioso, al contrario, riteneva la formula comune: «analogamente diffuso è il modo di firmare con *Opus* seguito dal genitivo del nome dell'autore della tavoletta e che anche Nicola impiega nei lavori successivi al viaggio a Firenze».

⁶² Il progetto, denominato in forma abbreviata OFAI/M,

è nato nell'ambito del seminario di Storia dell'Arte della Scuola Normale Superiore di Pisa, sotto la direzione di Maria Monica Donato. Sulla metodologia di ricerca, la storia e l'evoluzione del progetto si vedano: M.M. DONATO, 'Kunst-literatur' monumentale. Qualche riflessione e un progetto per la firma d'artista, dal Medioevo al Rinascimento, «Letteratura e Arte», I (2003), pp. 23-47; EAD., *Opere firmate nell'arte italiana/Medioevo: ragioni e linee del progetto. Prima presentazione*, in *L'artista nel Medioevo. Forme del lavoro, tracce, tradizioni*, «Atti del Convegno internazionale di studi, Modena 1999», a cura di M.M. Donato, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. IV, Quaderni, XVI (2003) [2008], pp. 365-400. Strettamente collegata alla ricerca sulle opere firmate è la rivista «Opera Nomina Historiae. Giornale di cultura artistica», di cui si veda il primo numero monografico: *Forma e significati della 'firma' d'artista. Contributi sul Medioevo, fra premesse classiche e prospettive moderne*, a cura di M.M. Donato, *Opera Nomina Historiae. Giornale di cultura artistica* <<http://onh.giornale.sns.it>>, I (2009). Nell'abito di OFAI/M, si veda il primo volume dedicato alle opere firmate degli orafi senesi, DONATO, RICCONI, TOMASI, *Opere firmate*.

⁶³ T. BURG, *Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert*, Berlin, Lit-Verlag, 2007.

⁶⁴ DIETL, *Die Sprache der Signatur*, III, *Kat. Nr. A781*, pp. 1744-1745.

⁶⁵ *Ibid.*, II, *Kat. Nr. A80*, pp. 622-625; F. ACETO, in questo volume.

⁶⁶ Venezia, Biblioteca Marciana, Marc. lat. X 195, fol. 295r.

⁶⁷ *Ibid.*, III, *Kat. Nr. A620*, pp. 1483-1484. Ma la formula in realtà contiene anche il verbo e non si limita a *Opus* e genitivo del nome dell'artista.

⁶⁸ *Ibid.*, II, *Kat. Nr. A426*, pp. 1146-1148.

⁶⁹ V. BINDI, *Artisti abruzzesi. Pittori scultori architetti maestri di musica fonditori cesellatori figli dagli antichi a moderni. Notizie e documenti*, Napoli 1883, pp. 160-161.

⁷⁰ E. MATTIOCCO, *Nicola da Guardiagrele pittore*, «Abruzzo. Rivista dell'istituto di studi abruzzesi», XXXVI-XXXVIII (1998-2000), 1, pp. 377-399: 395, n. 61.

⁷¹ M.M. DONATO, *Memorie degli artisti, memoria dell'antico: intorno alle firme di Giotto, e di altri, in Medioevo il tempo degli antichi*, «Atti del Convegno di studi, Parma, 24-28 settembre 2003», Parma-Milano 2006, pp. 522-546: 528.

⁷² J. GARDNER, *The Louvre Stigmatization and the problem of the narrative Altarpiece*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XLV (1983), pp. 217-247: 231; L. BELLOSI, *La pecora di Giotto*, Torino 1985, pp. 80-85; ID., *Giotto e la Basilica Superiore di Assisi*, in *Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche* (cat. della mostra, Firenze, Gallerie dell'Accademia, 5 giugno-30 settembre 2000), a cura di A. Tartuferi, Firenze 2000, p. 38; M. BOSKOVITS, *Giotto: un artista poco conosciuto?*, in *Giotto. Bilancio critico*, pp. 75-94: 82; A. MONCIATTI, *Storie di San Francesco*, in *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, a cura di G. Bonsanti, Modena 2002, pp. 519-520; DONATO, *Memorie degli artisti*, p. 524.

⁷³ L. BELLOSI, scheda nr. 11, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale, I, Dal Duecento a Francesco Francia*, a cura di J. Bentini, G.P. Cammarota, D. Scaglietti Kelesian, Venezia 2004, pp. 64-68; M. MEDICA, *Giotto e Giovanni di Balduccio: due artisti toscani per la sede papale di Bologna*, in *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto* (cat. della mostra, Bologna, Museo Civico Medievale, 3 dicembre-28 marzo 2005), a cura di M. Medica, Cinisello Balsamo, 2005, pp. 37-53: 37-47; DONATO, *Memorie degli artisti*, p. 525; D. CERUTTI, *Angeli per il papa. Il politico di Bologna*, in *Giotto, l'Italia* (cat. della mostra, Milano, Palazzo Reale, 2 settembre 2015-10 gennaio 2016), a cura di S. Romano e P. Petrarola, Milano 2015, pp. 154-163.

⁷⁴ J. GARDNER, *The decoration of the Baroncelli Chapel in Santa Croce*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XXXIV (1971), pp. 89-114; M. BOSKOVITS, scheda nr. 27, in *Giotto. Bilancio critico*, pp. 187-191; DONATO, *Memorie degli artisti*, p. 525;

E. SKAUG, *Giotto and the flood of Florence in 1333: a study in catastrophism, guild organisation and art technology*, Firenze 2013; J. GARDNER, *Il politico Baroncelli per Santa Croce. Gli ultimi anni a Firenze*, in *Giotto, l'Italia*, pp. 140-153.

⁷⁵ *Il libro di Antonio Billi*, a cura di F. Benedettucci, Anzio 1991, p. 39; G. VASARI, *Vita di Giotto pittore, scultore et architetto fiorentino*, in *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare di P. Barocchi, II, Firenze 1967, pp. 98-99; DONATO, *Memorie degli artisti*, p. 525 e p. 541, n. 31.

⁷⁶ Sull'autenticità dell'iscrizione, cfr. J. GY-WILDE, *Giotto Studien*, «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», VII (1930), pp. 45-94: 83; M. CÄMMERER, *Giotto's Polyptychon in der Baroncelli-Kapelle von Santa Croce: Nachträge und neue Beobachtungen*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXIX (1995), pp. 374-393: 375; DONATO, *Memorie degli artisti*, pp. 526-527.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 528-530.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 529.

⁷⁹ G. MARIANI CANOVA, *Neri da Rimini miniatore*, in *Neri da Rimini. Il Trecento riminese tra pittura e scrittura* (cat. della mostra, Rimini, Museo della Città, 2 aprile-28 maggio 1995), Milano 1995, pp. 31-36; G. DAUNER, *Neri da Rimini und die Rimineser Miniaturmalerei des frühen Trecento*, München 1998, pp. 55-72.

⁸⁰ DONATO, *Memorie degli artisti*, p. 536.

⁸¹ *Ibid.*, p. 538.

⁸² *Ibid.*

⁸³ Paolo Uccello, nel Giovanni Acuto (1436), sotto all'iscrizione che ricalca un *elogium* lapidario di Fabio Massimo (CIL X, 1, nr. 1828), secondo le indicazioni del letterato Bartolomeo Fortini, dipinge la firma: «PAULI UGIELLI OPUS»; nella Battaglia di S. Romano, sullo scudo caduto al suolo, ai piedi di un cavallo bianco impennato, si legge «PAULI UGIELLI OPUS.», cfr. *ibid.*, p. 538.

⁸⁴ Donatello firma in questo modo sulla base del monumento a Gattamelata (1447-1453): «OPUS DONATELLI FLORENTINI», sulla Giuditta (1457 ca) e nel fregio scolpito con la Resurrezione del pulpito di S. Lorenzo (1460-65), nel clipeo: «OPUS DONATELLI FLORENTINI». *Ibid.*, p. 538.

⁸⁵ Sulle firme degli artisti rinascimentali cfr. A. DELLA LATTI, *Storie di un imperfetto. Michelangelo, Plinio, Poliziano e alcune firme del Quattrocento*, in *Künstler Signaturen von der Antike bis zur Gegenwart. Artists Signatures from Antiquity to the Present*, herausgegeben von N. Hegener, Koredaktion F. Horsthemke, Petersberg 2013, pp. 128-141.

⁸⁶ MATTIOCCO, *Nicola da Guardiagrele pittore*, p. 394.

⁸⁷ E. CARLI, *Nicola da Guardiagrele e il Ghiberti. Primi ragguagli sulla scultura guardiese*, «L'arte», XLII (1939), pp. 144-164, 222-238: 148-149, 157.

⁸⁸ CADEI, *Nicola da Guardiagrele*, p. 55; MATTIOCCO, *Nicola da Guardiagrele pittore*, p. 394; V. PACE, *Nicola da Guardiagrele*, in *Nicola da Guardiagrele. Orafo tra Medioevo e Rinascimento*, pp. 145-160: 153-154; PASQUALETTI, s.v. *Nicola da Guardiagrele*, p. 450, con bibliografia aggiornata.

⁸⁹ CADEI, *Nicola da Guardiagrele*, p. 59.

⁹⁰ Cfr. le aggiunte e le correzioni manoscritte di Angelo Leosini sulla copia conservata presso L'Aquila, Biblioteca Provinciale Salvatore Tommasi, Coll. Rari 44/a di LEOSINI, *Monumenti storici artistici*, p. 141.

⁹¹ A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, VII, *La pittura del Quattrocento*, Milano 1911, p. 156.

⁹² Tra i detrattori dell'autografia di Nicola ricordiamo: P. PICCIRILLI, *La Mostra di Arte antica abruzzese in Chieti. Lettere a G. Pannella*, «Rivista Abruzzese di Scienze Lettere e Arti», XX (1905), pp. 539-548; G. PELLICOLA (ma G. DE NICOLA), *L'oreficeria nella mostra d'Arte Antica Abruzzese*, «Rassegna d'Arte», V (1905), 10, pp. 155-156; VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, p. 156; S.J.A. CHURCHILL, *Nicola da Guardiagrele. Der Goldschmied der Abruzzen*, «Monatshefte für Kunstwissenschaft», VII (1914), 3, pp. 81-93;

G. AURINI, *Di Nicola da Guardiagrele e di un suo recente illustratore*, «L'Abruzzo», II (1921), 7, pp. 291-296; V. BALZANO, *La Madonna col Bambino dipinta nel 1494 da Nicola da Guardiagrele*, «Albia», I (1924), 1, pp. 35-42; L. BERTANI BIGAGLI, *Nicola da Guardiagrele*, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Firenze, 1979, p. 395; L. LORENZI, *Le pitture murali*, in *S. Maria Maggiore a Guardiagrele*, pp. 99-113: 101; CADEI, *Nicola da Guardiagrele*, pp. 73-76.

⁹³ A favore dell'inserimento nel catalogo delle opere di Nicola si sono invece espressi: E. MODIGLIANI, *Dipinti abruzzesi all'esposizione di Chieti*, «Rassegna d'arte», V (1905), 12, pp. 186-187; A. COLASANTI, *Un'annunciazione di Nicola da Guardiagrele*, «Bollettino d'Arte», III (1907), 1, pp. 1-6; B. COSTANTINI, *La pittura del Quattrocento di Adolfo Venturi e gli Artisti Abruzzesi*, «Rivista Abruzzese di Scienze Lettere e Arti», XXIV (1911), pp. 164-167: 164-165; R. VAN MARLE, *The development of the Italian schools of Painting*, VIII, The Hague 1927, pp. 449-457; C.L. RAGGHIANI, «Rinascimento sfocato», in *Miscellanea minore di critica d'arte*, Bari 1946, pp. 92-96: 94; MATTIOCCO, *Nicola da Guardiagrele pittore*, pp. 396-399; A. CECCHI, *Nicola da Guardiagrele*, in *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, a cura di L. Laureati e L. Mochi Onori, Milano, 2006, pp. 112-113; PACE, *Nicola da Guardiagrele*, pp. 145-160: 148; S. ROMANO, *La via degli smalti. Nicola da Guardiagrele e il mondo della pittura*, in *Nicola da Guardiagrele. Orafo tra Medioevo e Rinascimento*, pp. 451-472: 452-453; PA-

SQUALETTI, *s.v. Nicola da Guardiagrele*, p. 449; EAD., «*Ego Nardus magistris*», p. 16.

⁹⁴ Si vedano anche le osservazioni di Ezio Mattiocco sulle somiglianze con gli apparati decorativi delle oreficerie, cfr. MATTIOCCO, *Nicola da Guardiagrele pittore*, p. 396.

⁹⁵ CECCHI, *Nicola da Guardiagrele*, pp. 112-113; PASQUALETTI, «*Ego Nardus magistris*», p. 16.

⁹⁶ ROMANO, *La via degli smalti*, pp. 452-453.

⁹⁷ M. MAZZALUPI, *Regesto*, in *Gentile da Fabriano. Studi e Ricerche*, Milano 2006, pp. 68-84; A. BERNACCHIONI, *Appendice. Documenti fiorentini di Gentile da Fabriano*, in *Il Gentile risorto. Il 'Polittico dell'Intercessione' di Gentile da Fabriano. Studi e restauro*, a cura di M. Ciatti e C. Frosinini, con la collaborazione di R. Bellucci, Firenze 2006, pp. 65-67.

⁹⁸ Su Gentile da Fabriano e la sua bottega, cfr. A. DE MARCHI, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milano 1992; ID., *Gentile e la sua bottega*, in *Gentile da Fabriano*, pp. 9-53.

⁹⁹ CADEI, *Nicola da Guardiagrele*, p. 44.

¹⁰⁰ G. PREVITALI, *Introduzione*, in *Simone Martini e 'chompagni'* (cat. della mostra, Siena, Pinacoteca Nazionale, 27 marzo-31 ottobre 1985), a cura di A. Bagnoli e L. Bellosi, Firenze 1985, pp. 11-32: 12. Sulla questione delle firme si veda anche ID., *Scultura e smalto traslucido nell'oreficeria toscana del primo Trecento: una questione preliminare*, «Prospettiva», LXXIX (1995), pp. 2-17.

NICOLA DA GUARDIAGRELE: SIGNATURES AND ARTWORKS

Stefano Riccioni

This contribution focuses on signatures in Nicola da Guardiagrele's artworks, highlighting the difference between two graphic models and two distinct textual formulas, always in Latin, chosen by the goldsmith in subsequent periods of his career. Artworks realized in the early period of his activity are signed – except the Atesa ostensory – using the gothic minuscule, more precisely the epigraphic version of the north european *textura quadrata*, following some relevant examples of Abruzzo sculpture (tomb Caldora in Badia Morronese near Sulmona, signed by *Gualtierus de Alemania*, and Camponeschi's Monument, in S. Giuseppe Artigiano, L'Aquila, also attributed to *Gualtierus*) and the artworks of Antonio Baboccio in Naples. The textual formula is structured on a fixed scheme providing master's name, patronymic, origin, verb (conjugated in first or third person), object/determinative or demonstrative or personal pronoun, dating. It is a formula widely attested throughout the Middle Ages, even in Abruzzo.

The signatures of artworks realized during the mature period of Nicola's career are completely different. They are written in an elegant gothic capital and the texts employ the formula with

Opus plus the artist's name in the genitive, with provenance and dating, but do not show the patronymic (except in the cross from the church of S. Massimo, L'Aquila).

This change in the signature's formula coincides with the mature production of Nicola and it is on the ground of this strong evidence that is possible to confirm his period of residence in Florence between 1423 and 1430. In Florence he had a chance to study the artworks of Ghiberti who had previously adopted the *Opus* plus genitive signature, following the example of Giotto (and a tradition heading back to Antiquity). The adoption of the '*Opus* plus genitive' formula clearly shows Nicola's willingness to upgrade his art to the most modern artistic practices. Moreover, the presence of this formula in the painting representing Madonna and Child (Uffizi), together with the examination of graphical evidences, confirm that this panel painting can be certainly attributed to Nicola da Guardiagrele and dated between 1423 and 1425.

Finally, the exposure of the artist's name close to the image that mostly claims an emotional involvement, shows a devotional practice linked to meditation and prayer.