

VALENTINO PACE

PER LA STORIA DELL'OREFICERIA ABRUZZESE

L'INSODDISFACENTE stato delle conoscenze sull'oreficeria abruzzese non può certamente qualificarsi come una lacuna regionale rispetto alla situazione generale in Italia. Purtroppo, infatti, alla insufficiente situazione degli studi sugli argenti sulmonesi, guardiesi, teramani, aquilani,¹⁾ ne corrisponde una non diversa, se non talvolta addirittura peggiore, per quanto concerne le altre regioni.²⁾

Sulla base di questa desolante premessa, può immediatamente comprendersi come risulti estremamente ardua una circostanziata prospettiva critica che, in quanto tale, voglia chiarire quei nessi formali che s'instaurano tra le opere di una stessa o di diverse regioni.

Non sono mancati, è vero, contributi diretti alla presentazione di opere inedite oppure qualche pubblicazione di più vasto respiro ma, sia per il carattere prevalentemente segnaletico dei primi che per l'estrema generalizzazione delle seconde, non è stato svolto quasi mai un itinerario critico soddisfacente per ampiezza e profondità di risultati.³⁾

La grande occasione per determinare un allineamento, anzi una situazione avanguardistica, degli studi italiani rispetto alle altre nazioni europee si era avuta intorno agli inizi di questo secolo: infatti l'*Esposizione Eucaristica di Orvieto* del 1896, la *Mostra dell'antica arte senese* del 1904, la *Mostra d'arte antica abruzzese* del 1905, la *Mostra d'antica arte umbra* del 1907⁴⁾ — presentarono un materiale di straordinaria ampiezza che, se corredato di una documentazione scientificamente adeguata, avrebbe costituito un presupposto decisivo per gli studi in questione. Purtroppo così non fu, per l'assenza non soltanto di una completa "catalogazione fotografica", (pure non impossibile, come dimostra la pubblicazione di libri illustrati immediatamente successivi);⁵⁾ ma anche di quei dati primari e necessari quali la descrizione, le misure, il materiale, la tecnica, l'indicazione di eventuali iscrizioni o marchi delle opere esposte.⁶⁾

Naturalmente queste grandiose manifestazioni suscitarono una viva attenzione tra i critici più attenti, fornendo loro la prima traccia per un intervento qualificato⁷⁾ che purtroppo, dopo l'interruzione dovuta alla guerra (nella quale trovò la morte uno dei primi grandi storici dell'arte: Emile Bertaux), non si sviluppò — secondo quanto avrebbe lasciato sperare l'entusiasmo sollevato — in un concreto e metodico piano di ricerche, ma fruttò soltanto qualche isolato contributo critico o archivistico dovuto alla illuminata e intelligente passione di studiosi locali.⁸⁾

Infatti, l'unica impresa che avrebbe potuto conseguire il risultato sperato, cioè l'*Inventario delle cose d'arte d'Italia* (poi *Inventario degli oggetti di arte e antichità*), pubblicato a cura del Ministero della Pubblica Istruzione a partire dal 1911, si arrestò alla vigilia della seconda guerra mondiale.⁹⁾ Va peraltro rilevato come anche la validità di questi volumi sia fortemente viziata — per quanto concerne le oreficerie — dall'assenza dei riferimenti grafici dei marchi e, più in generale, da lacune¹⁰⁾ e dall'insufficiente documentazione fotografica.

Una nuova esposizione, tenuta nelle sale della Triennale a Milano nel 1936, permise ancora una volta agli studiosi di rendersi conto dei grandi tesori dell'*Antica oreficeria italiana*;¹¹⁾ l'anno seguente fu la volta della *Mostra dell'antica oreficeria sarda*;¹²⁾ due anni dopo, delle *Argenterie settecentesche italiane*, esposte in una mostra veneziana.¹³⁾ Dopo di allora, dal dopoguerra a oggi, in molte regioni l'istituzione di musei "minori", diocesani, provinciali ecc.,¹⁴⁾ o l'allestimento di mostre pertinenti a un'area geograficamente ristretta,¹⁵⁾ ha segnato qualche tappa positiva, ma si è tuttora ben lontani dal conseguimento di una conoscenza d'insieme dettagliata e generale dell'oreficeria italiana e, singolarmente, degli apporti regionali.¹⁶⁾

Nello specifico ambito di ricerca sugli argenti abruzzesi, questa generale situazione si riflette dunque negativamente; assai più arduo diviene infatti il compito di chi voglia attuare una ricostruzione criticamente soddisfacente: pertanto non soltanto informata del pur vasto patrimonio regionale, ma anche della configurazione delle aree artisticamente tangenti.

All'oreficeria abruzzese, si è già detto nella prima nota, rivolse precocemente la sua attenzione Leopoldo Gmelin nel lontano 1890; lo studioso tuttavia non oltrepassò cronologicamente il XV secolo; prima di lui, nel più generale contesto di studi abruzzesi, qualche notizia — pur non sempre precisa — era stata fornita da Vincenzo Bindi,¹⁷⁾ mentre in seguito la vicenda storiografica segnala gli intelligenti contributi del Piccirilli e le assurde "contestazioni", del Ferrari,¹⁸⁾ alcune segnalazioni del Gavini,¹⁹⁾ qualche sporadica attenzione locale,²⁰⁾ o anche extraregionale,²¹⁾ rari qualificati interventi sulla figura centrale di Nicola da Guardiagrele,²²⁾ le concise pagine del Toesca,²³⁾ qualche annotazione sulle opere più conosciute e un recente saggio rivolto soprattutto al problema sulmonese.²⁴⁾

Gli inizi della oreficeria d'Abruzzo vanno, con ogni probabilità, riferiti appunto a Sulmona, che già intorno alla metà del Duecento non era soltanto il centro settentrionale più importante dell'amministrazione sveva, ma anche città nella quale (lo sappiamo per conoscenza documentaria) si trovavano orafi, si procedeva al saggio dei metalli nobili, erano usati arredi liturgici preziosi.²⁵⁾ Purtroppo ci è impossibile raggiungere una datazione, se non largamente approssimativa, di quelle opere che, per i modi di esecuzione, sembrano le più antiche e sono anche le più caratteristiche.

Si tratta, da quanto ci è conservato, soprattutto di croci astili in metallo prevalentemente vile (rame o ottone, raramente argento) e talvolta dorato; di piccole dimensioni — la traversa maggiore non supera i cm. 50 — esse constano di cinque lamine, applicate su un'anima lignea a terminazione triloba; su di esse vengono sbalzate, sul *recto*, le immagini del Crocifisso (al centro), dei due dolenti a figura intera (ai lati), dell'Agnello crucigero o di un Angelo (in alto), di Adamo o del teschio (in basso); sul *verso*, del Cristo benedicente (al centro) e dei quattro Evangelisti (ai lati)²⁶⁾ (figg. 2-3, 10-11). Se ne è tentata una cronologia relativa in base a una distinzione iconografica principalmente imperniata sulla disposizione dei piedi del Crocifisso e sull'osservazione delle "costole", o fregi laterali, che ognuna di loro presenta decorate con diversi motivi ornamentali.²⁷⁾ Metodologicamente inaccettabile si rivela però subito la prima procedura, sia perché, in generale, non possono sostenersi determinazioni cronologiche sulla base esclusiva delle osservazioni iconografiche; sia perché, nel caso specifico, sin dal Duecento era largamente diffuso il tipo del Crocifisso con tre chiodi (testimoniato anche dalla pittura regionale); cosicché, apparendo assolutamente improbabile che le Croci con il tipo "a quattro chiodi", siano addirittura proto- o preduecentesche, se ne deve inferire che la scelta delle diverse posizioni sia dipesa da fattori estranei a ragioni cronologiche. Per quanto concerne invece gli stampi dei fregi, sarà necessario analizzarne un buon numero, per poter trarre soprattutto delle classificazioni inerenti alle botteghe di produzione, in quanto ugualmente ingannevole mi pare la desunzione di cronologie dai diversi motivi ornamentali.

Per la datazione ci si dovrà dunque riferire alle pochissime opere del Trecento datate e a quelle fornite di marchio sulmonese distintivo, sul quale è pertanto necessaria una breve digressione. La cronologia di questi marchi, come è stata recentemente proposta dal Mattiocco, va, a mio avviso, lievemente modificata (fig. 1): il punzone, che lo studioso citato ha ritenuto il più antico, non deve essere considerato tale perché più recente di circa un secolo. Infatti il dittico di Lucera (figg. 30-31), sul quale esso è apposto, esige — soprattutto per i caratteri stilistici degli sbalzi — una datazione



fino al 1406



ca. 1407-1430



intorno al 1430



ca. 1430-1440



ca. 1440 - 1467



ca. 1468 - 1483



dopo il 1484

1 - Marchi dell'oreficeria sulmonese nei secoli XIV e XV (ripresi, con varianti, da E. MATTIOCCO, in *Abruzzo*)

attorno al secondo quarto del secolo successivo, ulteriormente precisabile al quarto o quinto decennio, nel quale non sarebbe incompatibile la sua inserzione nella sequenza dei marchi. Il secondo marchio trecentesco verrebbe così ad essere l'unico e le opere da esso contrassegnate sono di conseguenza databili prima del 1406, anno in cui il re Ladislao incaricò Nicolò Piczulo di eseguirne uno nuovo. Quest'ultimo, che sarebbe dunque il secondo della serie, viene identificato in quello presente quattro volte sulla "Pasquarella", di Castelvecchio Subequo²⁸⁾ (fig. 27). Ad esso fa seguito il marchio con la A capovolta all'esterno della cornice, apposto sul reliquiario a cassetta dell'Annunziata a Sulmona, datato 1430.²⁹⁾ Dopo questo marchio, che reintroduce i due puntini e la L barrata, è del tutto probabile che s'inserisca quello del dittico di Lucera, al quale succedono ancora altri tre marchi: il primo da una data approssimativamente situabile nel quarto o quinto decennio (cioè dopo il dittico di Lucera) al 1468; il secondo da tale anno (perché apposto sulla Croce datata di Prezza)³⁰⁾ al 1484; il terzo da questa data (segnata sulla Croce di Cerchio)³¹⁾ in poi: fino all'esaurimento cioè della produzione sulmonese nel XVI secolo.

In seguito a questa leggera modifica, quello che qui si è stabilito di riconoscere come il primo marchio sulmonese non offre, di per sé, nessuna possibilità per un apprezzabile *post quem* (*l'ante quem*, è forse bene ripetere, è costituito dal 1406). Tuttavia può essere utile osservare come la Croce più antica di Sant'Agostino, a Lanciano, del cosiddetto tipo "arcaico", presenti due formelle il cui compasso è chiaramente trecentesco,³²⁾ e come la Croce di Montedinove firmata da Masio di Ciccarello (figg. 15-16), del quale si hanno notizie tra il 1351 e il 1393, o quella trecentesca da Ortucchio (figg. 20-21), presentino ancora rozze figure, come per esempio l'Adamo,³³⁾ simili a quelle del gruppo di croci arcaiche. In base a queste osservazioni esemplative (ampliabili in una più particolareggiata stesura e da una più documentata conoscenza del materiale) mi pare piuttosto giustificato proporre una datazione trecentesca per tutto il gruppo.

Indipendentemente peraltro dalla definizione del problema cronologico e dalla questione della derivazione stilistica che, per lo scarso livello qualitativo delle opere, non riveste una decisiva importanza,³⁴⁾ è ben diversamente importante osservare come da questo aspetto della produzione trecentesca diverga enormemente quel gruppo di croci che si ricollegano più da vicino alla monumentale Croce degli Orsini, proveniente da Rosciolo e conservata oggi a Roma, nel Museo di Palazzo Venezia (figg. 4-5).³⁵⁾ L'opera è datata, senza possibilità di equivoci, al 1334; insieme alla testa-reliquiario di S. Nicandro, opera di Barbato da Sulmona, del 1340,³⁶⁾ ha sempre costituito uno dei due punti fermi per la valutazione dell'oreficeria sulmonese

della prima metà del secolo. Con altre due opere (dell'86 e '97),³⁷⁾ delle quali si accennerà in seguito, fa parte della ristretta cerchia dei pezzi datati generalmente riferiti alla produzione sulmonese. La questione risiede proprio nella necessità di riconsiderare se la Croce degli Orsini sia stata eseguita da un artefice sulmonese, o se debba in qualche modo ritenersi un prodotto d'importazione. Recentemente il Lipinsky, in base al giusto presupposto che il riferimento geografico (di provenienza, cioè) non sia di necessità "elemento probativo per un'attribuzione apparentemente plausibile",³⁸⁾ ha riesaminato la Croce e l'ha ritenuta eseguita da un orefice napoletano, soprattutto informato ai modi francesi. Non è questa la sede per una approfondita discussione monografica ma non è possibile non rilevare come effettivamente la Croce di Rosciolo si presenti con forme stilistiche e iconografiche che non si giustificano con una sola assegnazione a bottega sulmonese, ma che esigono anzi un riferimento a centri la qualità dei cui prodotti fosse ben diversamente caratterizzata dalla Sulmona delle croci "arcaiche". Se l'autore fu un sulmonese egli dovette seguire un apprendistato, al di fuori della propria regione, che ne modellò totalmente i caratteri stilistici; nella Napoli degli anni '30 le testimonianze d'arte ivi conoscibili poterono certamente destargli impressioni che, al suo ritorno, gli fecero eseguire un'opera per nulla sulmonese, seppure casualmente eseguita nella città peligna. Se fu invece un immigrato, è ben probabile che, dopo la commissione per gli Orsini, restasse a Sulmona. Non è possibile infatti ammettere una *totale* estraneità dell'autore della Croce alla regione abruzzese: alla Croce di Rosciolo s'imparentano più o meno strettamente altre Croci, per cui pare sufficientemente verosimile ammettere un centro di produzione a Sulmona, piuttosto che dover ricorrere all'improbabile ipotesi di una continua importazione di opere.

Se infatti per qualità alla Croce degli Orsini si affianca degnamente la Croce di Borbona (figg. 6-7) — della quale sarebbe interessante ricostruire il preciso programma iconografico, affidato agli sbalzi e ai numerosi smalti dei quali fu però alterata la disposizione — eseguita probabilmente nello stesso quarto decennio, non meno evidenti sono i rapporti stilistici (pur con qualche inflessione più stanca e con il parziale ricorso agli stampi) con la Croce di Forcella (AQ) (figg. 8-9) nella quale soprattutto colpiscono l'immagine, drammatica, del Crocifisso (sull'*Arbor Vitae* come a Rosciolo e a Borbona) dall'inconsueta corona a rami scheggiati, o del Cristo in trono, con diadema gigliato come la Madonna di Rosciolo, attorniato da figurine dolenti (!) sotto arcatele.³⁹⁾ Spunti iconografici degni di considerazione sono offerti sia dalla Croce di Sant'Elpidio (RI) (figg. 12-13) che presenta sotto e ai lati del Redentore benedicente — pure con corona angioina — smalti con vivaci figurine di

arpie e, per la prima volta, il simbolico pellicano, ⁴⁰⁾ sia la Croce di Ripa Fagnano (AQ), ⁴¹⁾ nella quale al centro del *recto* appare l'inusuale scena della Deposizione dalla Croce.

Rinviano a una prossima occasione una più specifica analisi di queste Croci, degl'inerenti problemi stilistici e iconografici, delle affinità e divergenze che ne giustificano l'accostamento o ne permettono le distinzioni, sarà qui sufficiente concludere osservando come per vari aspetti: stilistici, iconografici, tipologici (presenti individualmente o assieme) si colleghino al gruppo "Rosciolo-Borbona", o anche tra loro stesse, le Croci di Forcella, Sant'Elpidio, Ripa Fagnano, Castelli (TE), ⁴²⁾ Onna (AQ), ⁴³⁾ Castelcastagna (TE), ⁴⁴⁾ eseguite nella seconda metà del secolo in botteghe sulmonesi o da esse strettamente dipendenti.

A Sulmona, verso la fine della prima metà del secolo, era intanto attivo anche Ciccarello di Francesco il cui nome è collegato al bel calice (fig. 14), ora nel Museo civico di quella città. Il Mattiocco ha recentemente smentito, per via documentaria, che la donazione di Innocenzo VII si sia valsa proprio di questi oggetti e ha proposto una loro datazione attorno al quarto decennio del secolo. ⁴⁵⁾ L'assenza di altre opere sicure ⁴⁶⁾ al di fuori della patena d'accompagnamento ⁴⁷⁾ non permette però di procedere oltre, verso una completa valutazione dell'attività del maestro, del quale anche gli smalti esigono uno studio nell'ambito della storia — ancora non scritta — di questa forma d'arte, che ne precisi le tangenze stilistiche.

Il figlio di Ciccarello, Maso, è anch'egli un'importante personalità nella storia dell'oreficeria abruzzese. L'unica opera che di lui ci resta è la Croce di Montedinove (AP), firmata e bollata (figg. 15-16). Essa evidenzia precise novità nel tradizionale contesto "arcaico"; infatti d'un lato (nel *verso* e nell'Adamo del *recto*) si adegua al consueto repertorio formale giungendo talvolta a un estremo raffinamento, d'altro lato ricerca una nuova via verso un più deciso plasticismo, peraltro realizzato con modi alquanto incerti.

Contemporaneo di Maso fu l'ignoto autore della Croce da Ortuchio (AQ) ⁴⁸⁾ (figg. 20-21), che mostra di aver tentato anch'egli la medesima direzione inserendo al centro di ambedue i lati (con formelle del tipo arcaico) figure a forte aggetto pur se anch'esse piuttosto rozze, ed estremamente affini a quelle della Croce di Rocca di Mezzo (AQ) ⁴⁹⁾ nella quale Giovanni di Meo ripeteva, alla data del 1386, la struttura della Croce di Borbona.

Negli stessi anni, infine, emerge dalla folta schiera degli anonimi l'orafo Petruccio di Pelino; per la qualità plastica delle sue figure, che per la prima volta si accostano a formare gruppi, per l'eletta qualità della decorazione a rabeschi del fondo, le sue due opere rimaste — a Fontechiari e a Tocco Casauria ⁵⁰⁾ (fig. 22) — meriterebbero una risonanza maggiore di quanto finora non sia stato. Anche

esse si datano con certezza entro il 1406 per via del marchio. Insieme con la Croce di Borgocollevegato — del 1397 — ⁵¹⁾ e con l'altra di Lucoli Alto (figg. 23-24) firmata dal sulmonese Paolo di Meo de' Quatrari, è tra le ultime testimonianze sulmonesi anteriori al rifacimento del punzone voluto dal re Ladislao ed eseguito dall'orefice Nicolò Piczulo, che nel 1403 aveva firmato e datato la bella Croceliquario di Castelvecchio Subequo (AQ). ⁵²⁾

La presenza del nuovo marchio permette di seguire con apprezzabile precisione cronologica un folto gruppo di opere che, almeno per alcune ragioni (di iconografia e di affinità nel disegno dei fregi laterali), sono state connesse dal Mattiocco sia alle appena citate Croci di Lucoli Alto e Borgocollevegato che a quella di Masio a Montedinove. ⁵³⁾ Si tratta delle Croci conservate a S. Benedetto in Perillis (AQ) ⁵⁴⁾ (fig. 25), Castelvecchio Calvisio (AQ), ⁵⁵⁾ S. Eusanio Forconese — firmata da Amico di Notar Antonio di Amico — (AQ) (figg. 17-18) e Trasacco (AQ). ⁵⁶⁾ Il nominato studioso ha osservato come tutte queste opere presentano lo stesso motivo iconografico dell'Annunciazione in due dischetti a smalto posti sulla traversa orizzontale, mentre alcune (quelle di S. Benedetto, Castelvecchio e Trasacco) sembrano legate fra loro da analogie più spiccate che si evidenziano, oltre che nel fregio, anche nella struttura generale, nello stile delle figurine, nell'ornato a cesello e nella rappresentazione della Maddalena ai piedi della Croce, cosicché egli ha asserito che, sulla via di tali affinità, "non è escluso che tutte queste Croci, forse ad eccezione di quella di S. Eusanio, possano essere ricondotte ad un unico orafo", ⁵⁷⁾

Non mi pare però che quest'ultima conclusione possa essere accolta perché l'iconografia o la tipologia del fregio permettono di desumere reciproche affinità che indirizzano soltanto, nel migliore dei casi, verso un medesimo centro di produzione e non verso una medesima bottega, mentre d'altro lato, le somiglianze stilistiche non sono sufficientemente stringenti. A questo gruppo vanno anche riunite cronologicamente, per via del marchio, la Croce di Castro di Montegalio (AP) firmata da Giacomo di Onofrio e Giovanni di Tommaso, ⁵⁸⁾ quella di Ovindoli (AQ), ⁵⁹⁾ almeno una delle due di Pietracamela (TE) ⁶⁰⁾ (fig. 19), quella di Carapelle Calvisio (AQ). ⁶¹⁾ Un approfondito esame gioverà d'altronde a cogliere certamente più precisi nessi e distinzioni, sia in direzione della precedente produzione trecentesca — sulla traccia offerta dal Mattiocco —, sia nell'ambito delle reciproche interferenze, sia infine per quanto può concernere la produzione abruzzese al di fuori di Sulmona, come già testimonia la citata Croce di Lucoli che, sebbene di autore sulmonese, presenta il marchio aquilano e apre, di conseguenza, un nuovo capitolo nel percorso che qui si sta cercando di delineare.

Il problema relativo alle origini delle botteghe orafe operanti in Abruzzo al di fuori di Sulmona

non è stato affrontato con soddisfacente chiarezza nella sua totalità. Oltre alle utilissime ricerche documentarie del Chini, riferite però esclusivamente alla città dell'Aquila,⁶²⁾ i termini della questione sono offerti dalla presenza di alcune opere bollate e dalla conoscenza di quelle personalità orafe che hanno lasciato iscritto il loro nome (connesso alla loro cittadinanza) sulle proprie opere. Per quanto concerne l'Aquila, la punzonatura con la sua sigla su opere certamente eseguite da artefici sulmonesi, come nel citato caso di Lucoli, fa già di per sé presumere una filiazione dei suoi orafi da quelli peligni; a ciò si aggiunge il fatto che le più importanti commissioni vennero per tutto il secolo affidate prevalentemente a forestieri: a maestri sulmonesi sia per la cassa di S. Pietro Celestino, del 1410, che per l'urna di S. Franco (nella vicina Assergi) del 1481,⁶³⁾ a Nicola da Guardiagrele per le Croci del duomo Aquilano, del 1434, e di altre chiese sia nella stessa città che nel vicino paese di Monticchio. Su questi modelli d'importazione, che manifestano la maggiore stima che gli stessi aquilani avevano per orafi di altre città d'Abruzzo, è ben probabile che i maestri locali abbiano esercitato il loro tirocinio, seppure nulla si possa affermare che non resti nel campo delle pure ipotesi; insufficienti sono le sicure opere aquilane del '400: oltre a quella di Lucoli altre Croci bollate sono conservate a Cesacastina,⁶⁴⁾ (fig. 26) a Collepietro,⁶⁵⁾ a Carpineto Nora,⁶⁶⁾ mentre un calice si trova nel museo londinese Victoria and Albert.⁶⁷⁾

Per quanto concerne Teramo, o il teramano, i primi nomi noti sono quelli di Bartolomeo di Paolo da Teramo — che firma nel 1394 l'elegante braccio reliquiario di S. Flaviano a Giulianova (TE) (fig. 32) e nel 1416 il più modesto calice di Cesacastina (TE) (fig. 37) — e di Giovanni d'Angelo da Penne, che negli anni di trapasso dal vecchio al nuovo secolo iscrive il suo nome su un reliquiario esagonale adesso nel museo aquilano (fig. 45).

Nel territorio sulmonese, invece, un altro episodio importante per la sua precisa datazione (1412) e per i riferimenti stilistici offerti, è la "Pasquarella", di Castelvecchio Subequo (fig. 27): nettamente indirizzata verso la Napoli trecentesca, dove il suo autore aveva probabilmente visto non soltanto opere, quale il rilievo votivo della regina Sancia, di Tino da Camaino, ma anche qualche oreficeria o avorio francese.⁶⁸⁾

L'anno successivo all'esecuzione di questo esemplare di microplastica orafa appare il primo lavoro, l'Ostensorio di Francavilla a Mare (PE), firmato e datato 1413 (fig. 28) dalla più importante figura artistica dell'oreficeria quattrocentesca abruzzese: Nicola da Guardiagrele. Fin dai suoi esordi, che sono fortunatamente definibili con precisione: nel 1418 firma e data il suo secondo Ostensorio, di Atessa (CH),⁶⁹⁾ nel 1422 la Croce di Lanciano (CH) (figg. 33-34), questi realizza un allineamento

moderno che s'innesta degnamente nel mondo formale proto-quattrocentesco. Il Ragghianti valutò con giusto rilievo questo primo momento nicolesco, non solo esplicitamente asserendone la qualità non provinciale, ma anzi proponendone una collocazione "fra gli episodi artisticamente perfetti", del gotico italiano, specificando inoltre derivazioni formali dalla Venezia di Nino Pisano e Iacobello Dalle Masegne.⁷⁰⁾ L'assenza di precisi confronti impedisce una immediata e puntuale verifica di questi suggerimenti, ma si può almeno affermare che i caratteri stilistici del giovane Nicola non inducono, nello stato attuale delle conoscenze, a un rinvio "veneziano d'obbligo", perché più generalmente s'iscrivono nell'orbita gotica contemporanea; tuttavia l'intensità delle sue espressioni plastiche (nella monumentale Croce lancianese) merita un approfondimento di ricerca che chiarisca la formazione del guardiese, ben difficilmente comprensibile nell'ambiente sulmonese, la cui tradizione iconografica egli arricchisce e innova non diversamente operando anche a livello di stile.

La figura di Nicola, che va dunque considerata di primo piano già per le sue opere iniziali (e a rafforzare questo giudizio se ne osservino pure le qualità tecniche nella fusione, nello sbalzo, nel traforo, nel cesello dell'argento) presenta, nel prosieguo della sua attività, un mirabile processo di immediato aggiornamento sui più recenti fatti ghiberteschi, che inducono a postulare un soggiorno fiorentino tra il 1422 e il 1431, anno in cui firma e data la Croce di Guardiagrele (figg. 35-36) nei cui sbalzi appare quasi totalmente orientato sui modi della seconda porta del Battistero,⁷¹⁾ modi che prevarranno successivamente soprattutto negli sbalzi del paliotto di Teramo (1433-1448) (fig. 29), purtroppo appesantito in molte parti dall'intervento della sua bottega.⁷²⁾ Negli stessi anni peraltro egli eseguiva le Croci processionali dell'Aquila (1434),⁷³⁾ di Monticchio (1436),⁷⁴⁾ di Roma (1451),⁷⁵⁾ nelle quali non sempre tuttavia l'abilità tecnica (forse per l'intervento della bottega) sa riscattare la stanchezza di formule logorate dalla continua ripetizione.

Al catalogo di Nicola orefice (si deve qui tralasciare ogni accenno alla sua attività di pittore e di scultore) può inoltre assegnarsi il solo Crocifisso (e forse gli smalti, se suoi sono quelli delle opere da lui firmate) della Croce quattrocentesca di Sant'Agostino a Lanciano;⁷⁶⁾ altre sue opere documentate non ci sono pervenute,⁷⁷⁾ mentre le numerose attribuzioni⁷⁸⁾ che anche di recente sono state proposte trovano, nel migliore dei casi, la giustificazione nella ricca attività esercitata dalla bottega con risultati, talora, assai prossimi a quelli del maestro come nelle Croci di Antrodoco (RI)⁷⁹⁾ e di Pretoro (CH).⁸⁰⁾

In molte altre Croci posteriori all'opera del guardiese difficilmente è assente una pur minima traccia derivativa, sia stilistica che iconografica o anche

tecnica. Nicola, "genius loci", dell'oreficeria abruzzese, ne rappresenta certo il vertice qualitativo quattrocentesco e indubbiamente si pone tra i maggiori rappresentanti dell'arte orafa. Le opere dei suoi successori regionali non poterono perciò sfuggire, per l'uno o per l'altro verso, al suo influsso; nel teramano: a Bellante e a Campi;⁸¹⁾ nell'aquilano: a Capitignano;⁸²⁾ nel chietino: a Caramanico⁸³⁾ e a Orsogna;⁸⁴⁾ nel sulmonese: ad Anversa;⁸⁵⁾ fuori d'Abruzzo, donde furono esportate: a S. Marco in Lamis.⁸⁶⁾ Esse esemplativamente ci attestano con diversi gradi questo processo imitativo che si attarda fino all'inoltrato '500 quando Pietro Paolo Gallucci da Guardiagrele firma (è l'anno 1589) la sua modestissima Croce di S. Martino sulla Marcucina (CH).⁸⁷⁾

Durante gli anni di attività del guardiese ben poche sono le personalità le cui qualità di stile e di tecnica permettano di valutare a un livello di rilievo: tra di esse si ricordano il "maestro del Dittico di Lucera", (figg. 30-31), Nicola di Amico di Cicco da Sulmona, per la Croce verolana del 1454 (figg. 46-47), al quale è assai vicino il più raffinato autore della sconosciuta e bella Croce di Pescosolido, (RI) bollate col marchio sulmonese anteriore al 1467 (figg. 41-42), dalla quale dipende a sua volta la più tarda (convenzionalmente n. 3) delle tre Croci di Castelvecchio Calvisio,⁸⁸⁾ gli autori del busto — probabilmente medioquattrocentesco — di S. Bernardo a Teramo (fig. 38) e di quello — pressoché coevo — di S. Massimo del Duomo dell'Aquila.⁸⁹⁾ Assai mediocri invece i risultati di Nicola di Antonio nel suo Ostensorio lancianese firmato e datato nel 1445⁹⁰⁾ o di Nicola della Franca nel reliquiario del 1465⁹¹⁾ nella medesima città.

Dopo Nicola e fino ai primi decenni del secolo successivo non è dato scorgere novità di rilievo: l'attività delle botteghe orafe abruzzesi: di Sulmona, dell'Aquila, di Teramo⁹²⁾ prosegue stancamente ripetendo nelle Croci sperimentate tipologie a un livello qualitativo generalmente piuttosto basso: per esempio a Cerchio (AQ)⁹³⁾ (fig. 43), a Collar-mele (AQ)⁹⁴⁾ a Campo di Giove (AQ)⁹⁵⁾ (fig. 44), a Cocullo (AQ),⁹⁶⁾ a Beffi (AQ).⁹⁷⁾ Una situazione non migliore è espressa nella cassetta-reliquiario di Assergi (AQ) del 1481, firmata da Giacomo di Paolo da Sulmona, mentre diversamente interessante è la sola cassetta di Giulianova, praticamente inedita, nella quale paiono riflettersi nella tecnica orafa i modi di Andrea Delitio⁹⁸⁾ (fig. 40).

Col nuovo secolo, lo si è già accennato, la situazione non cambia: un'opera che ne sigla l'anno iniziale, cioè il 1500, eseguita dal teramano Pietro Santi, non sarebbe degna di menzione particolare se, appunto, non recasse l'esplicito riferimento al proprio autore e alla data;⁹⁹⁾ altre opere, soprattutto Croci, pur più avanzate negli anni, mostrano l'uguale deterioramento della produzione media sia nel teramano (per esempio, la Croce di Atri)¹⁰⁰⁾ che nell'aquilano (si pensi alla penosa produzione di

Vincenzo Governa: nel quinto decennio a Tione e nel 1554 a Secinaro),¹⁰¹⁾ mentre nel sulmonese essa diviene assai più sporadica fino ad estinguersi quasi totalmente.

Un episodio a parte perché del tutto isolato è costituito dall'Ostensorio di Isola del Gran Sasso (TE) (fig. 39) che riflette, con modi esecutivi nettamente provinciali e con motivi ornamentali di derivazione locale, una struttura tipologica certamente non italiana, forse esemplata su modelli spagnoli.¹⁰²⁾

Infine per la loro qualità prevalentemente buona e anche, talvolta, per la loro certa cronologia, meritano invece la citazione e alcune osservazioni (seppure ben lungi dall'esaurirne la problematica critica) solo alcuni esemplari: la Croce di Fossa, del 1557;¹⁰³⁾ la Croce di S. Maria delle Grazie a Teramo, del 1563¹⁰⁴⁾ (fig. 48); quella di Marana di Montereale, del 1564¹⁰⁵⁾ (fig. 49); le due del museo aquilano di G. Rosecci, una delle quali del 1575¹⁰⁶⁾ (fig. 56-57); quella di S. Stefano a Pizzoli (AQ).¹⁰⁷⁾

Sono tutte della seconda metà del Cinquecento, e ciò mi fa presumere — almeno come prima ipotesi, da verificare in un'approfondita indagine — che il nuovo plasticismo che si esprime, pur a diversi livelli di realizzazione, in queste Croci, possa aver attinto — in parte — al più importante episodio di decorazione scultorea che in quegli anni avveniva poco a nord dell'Abruzzo: a Loreto, dove artisti di estrazioni geografiche diverse convergevano per eseguire il recinto marmoreo della Santa Casa.

Consonanze con la scultura lauretana, pur indebolite localmente in modi più corrivi, possono ravvisarsi, per esempio, nella Croce di Fossa e in quelle di Marana al confronto con i profeti Daniele e Geremia di Aurelio Lombardi.¹⁰⁸⁾ Degna di attenzione è l'"improvvisa", comparsa di placchette a rilievo (nelle Croci di Fossa e S. Stefano di Pizzoli) in sostituzione dei tradizionali smalti, con un repertorio iconografico inedito per la produzione abruzzese.¹⁰⁹⁾ Importante è la presenza di "derivazioni sansovinesche",¹¹⁰⁾ da specificare nella linea di Andrea — con particolare riferimento al gruppo plastico romano di Sant'Agostino¹¹¹⁾ — nelle Croci del Rosecci.

Nel secolo successivo, fin dagli inizi, si svolgono, senza nuovi apporti inventivi, le esperienze degli anni '60 manifestate soprattutto nelle formelle dei verso di Marana e di Teramo: ne sono chiara riprova, per esempio, le Croci che, per reciproca affinità, possono riferirsi a Bernardino Colletta e alla sua bottega: quella di Montenerodomo (CH),¹¹²⁾ certamente autografa perché firmata e anche data-ta 1610, quella di Poggio Picenze,¹¹³⁾ del 1625; quelle di Acciano (figg. 50-51) e, infine, di Fagnano Alto (AQ) del 1653 (figg. 54-55) con la quale si varca la soglia della metà del secolo senza l'apporto di nessuna novità; perché anche l'inconsueta sostituzione dei tradizionali dolenti con altri santi

(specificamente Pietro, Paolo e Antonio) era stata già sperimentata nella Croce del 1629, di Loreto Aprutino (PE), di Francesco Novelli,¹¹⁴⁾ per il resto anch'essa con trascurabili modifiche formali.

Il 1653 è una data importante per l'oreficeria abruzzese; esso segna infatti l'ultimo termine cronologico noto relativo a un'opera nei cui caratteri stilistici persista la tradizione regionale. Già nei decenni iniziali del secolo l'indirizzo extra-regionale, più specificatamente napoletano, si rivela con l'importazione di due opere di altissimo valore: si tratta delle Croci di Poggio Picenze (figg. 52-53) e di Pizzoli (figg. 58-59) inequivocabilmente dello stesso autore — come dimostra la pressoché totale identità delle figure del Crocifisso — che va ricercato nell'ambiente partenopeo assai prossimo al Fanzago, nel quale non erano state del tutto dimenticate le esperienze manieristiche di ascendenza spagnola.¹¹⁵⁾ Malgrado la folgorante bellezza, almeno della Croce di Pizzoli, gli orefici abruzzesi non seppero trarne spunti perché inesorabilmente la loro attività decadeva sempre più in un mestiere di livello ormai semplicemente artigianale, incapace di novità.

Venticinque anni dopo la citata Croce di Fagnano ancora un'altra opera: il busto argenteo di San-

t'Ippolito a Roccaraso (AQ),¹¹⁶⁾ viene commissionata ad un orefice napoletano; nel secolo seguente le date apposte sui numerosi calici, reliquiari e altri oggetti sono spesso accompagnate dal punzone di saggio NAP e comunque, quando ciò non avviene, i loro dati formali rinviano chiaramente alla città partenopea o, più genericamente, a quel gusto barocco "sovrarregionale", che informa di sé la migliore produzione dell'epoca: si tratta talvolta di opere assai belle, come nel caso del secchiello con aspersorio conservato a S. Maria di Paganica all'Aquila,¹¹⁷⁾ talaltra di più modesta — ma pur dignitosa — qualità come a Fagnano, in un calice del 1714.¹¹⁸⁾

In Abruzzo rimase forse qualche bottega orafa, ma è significativo che nella città di più antiche tradizioni, a Sulmona, quando si dovette provvedere alla nuova esecuzione di alcune parti del busto di S. Panfilo che erano state trafugate, si sia ricorso ad un orefice romano: Francesco Morelli. Le commissioni di maggiore rilievo si rivolgevano dunque verso Roma o Napoli; anche l'inedito busto di S. Domenico,¹¹⁹⁾ eseguito per il duomo di Penne, testimonia che la storia dell'oreficeria settecentesca in Abruzzo non è più storia di oreficeria "abruzzese",

¹⁾ A prima vista potrà sembrare in contraddizione con quanto qui asserito sia la folta bibliografia citata alle note seguenti che l'indicazione di un precocissimo interesse critico nel saggio di L. GMELIN, *Die mittelalterliche Goldschmiedekunst in den Abruzzen*, München 1890 (traduz. italiana: *L'oreficeria medievale negli Abruzzi*, Teramo 1891). Tuttavia va osservato che l'effettiva conoscenza di un argomento quale quello in questione non può prescindere né da una totale verifica dei marchi la cui sistemazione cronologica soddisfacente, relativamente però alle sole opere sulmonesi, è di data recentissima, né dalla disponibilità di una documentazione fotografica completa e particolareggiata (ed estesa dunque anche agli inerenti smalti che non sono mai stati studiati), né da una conseguente visione globale (che dovrebbe muovere dalla compilazione di un "corpus"), né infine da un organico raccordo con le conoscenze critiche acquisite dagli studi sulle esperienze figurative affini (per non usare il consueto e ambiguo contrapposto tra le arti "minori", e "magiori").

²⁾ Si pensi per esempio al Molise che, zona d'interferenza tra Abruzzo e Campania, è pochissimo conosciuto: registra una bibliografia riducibile a un numero di voci estremamente esiguo e ha un censimento di opere altrettanto scarso. Si tenga altresì presente l'opposto caso (per la ben nota ricchezza del materiale) della Toscana — o dell'Umbria — su cui manca un profilo critico adeguato alla straordinaria importanza dell'argomento.

³⁾ Si rinvia naturalmente all'eventuale trattazione delle singole opere per la citazione della specifica bibliografia, mentre si accenna sin d'ora alle principali pubblicazioni di carattere generale: C. G. E. BUNT-S. J. A. CHURCHILL, *The Goldsmiths of Italy*, London 1926; M. ACCASCINA, *L'oreficeria italiana*, Firenze 1934; F. ROSSI, *Capolavori di oreficeria italiana*, Milano 1956. Alla conoscenza dell'oreficeria del Meridione e, più generalmente, delle più importanti opere conservate in Italia, contribuisce con una sistematica pubblicazione d'informati saggi A. LIPINSKY, del quale si ricordano, fra gli altri: *Medieval Goldsmith's Art in Calabria*, in *Goldsmith's Journal*, oct.

1933, pp. 65-70; *Goldene und silberne Antependien des Mittelalters in Italien*, in *Das Münster*, V (1952), pp. 22-31, 39-40, 194-205; VII (1954), pp. 345-353; IX (1956), pp. 133-145; XI (1958), pp. 233-252; XIII (1960), pp. 89-105; *Sizilianische Goldschmiedekunst im Zeitalter der Normannen und Staufer*, in *Das Münster*, X (1957), pp. 73-99, 158-186; *L'antica ferula degli arcivescovi di Sorrento*, in *Napoli Nobilissima*, n. s., I (1961-62), pp. 182-186; *L'arte orafa napoletana sotto gli Angiò*, in *Atti del II Congresso naz. di studi danteschi*, Caserta, 10-16 ottobre 1965 (in estr.: Firenze 1966); *La Croce degli Orsini del 1334 e l'arte orafa napoletana*, in *Napoli Nobilissima*, n. s., VI (1967), pp. 123-134; *Die Goldschmiedekunst des Mittelalters im Königreich Neapel. I. Zur Zeit des Anjou*, in *Das Münster*, XXI (1968), pp. 257-273, 437-448; XXII (1969), pp. 389-405; *Croci processionali trecentesche a Borbone ed a Sant'Elpidio*, in *Napoli Nobilissima*, n. s., VIII (1969), pp. 26-32.

⁴⁾ Guida all'Esposizione Eucaristica di Orvieto, Orvieto 1896; *Mostra dell'antica arte senese (aprile-agosto 1904) - Catalogo generale illustrato*, Siena 1904; *Catalogo generale della mostra d'arte antica abruzzese in Chieti (10 giugno-31 ottobre 1905)*, Chieti 1905; *Catalogo della mostra d'antica arte umbra*, Perugia 1907.

⁵⁾ C. RICCI, *Il palazzo pubblico di Siena e la mostra d'antica arte senese*, Bergamo 1904; U. GNOLI, *L'arte umbra alla mostra di Perugia*, Bergamo 1908; V. BALZANO, *L'arte abruzzese*, Bergamo 1910.

⁶⁾ Il Catalogo della mostra senese costituisce un'eccezione perché presenta con accuratezza i suddetti dati e anche qualche fotografia; il catalogo perugino manca delle misure; ugualmente nel catalogo chietino del quale inoltre le descrizioni sono spesso insufficienti e le trascrizioni epigrafiche approssimative; altrettanto nella Guida orvietana. La presenza dei marchi, fondamentale per le opere abruzzesi, è insufficientemente indicata perché mancano i necessari riferimenti grafici.

⁷⁾ Alle pubblicazioni citate alla nota 5 e alla nota seguente, si aggiungono soprattutto i saggi di E. BERTAUX, *L'esposizione d'Orvieto e la storia delle arti*, in *Arch. stor. dell'arte*, s. II, II (1896), pp. 405-426; *Un dittico sulmo-*



2, 3 - Cavuccio (Teramo), Chiesa Parrocchiale - Croce astile



4, 5 - Roma, Museo di Palazzo Venezia (da Rosciolo) - Croce processionale (1334)

(foto G.F.N.)



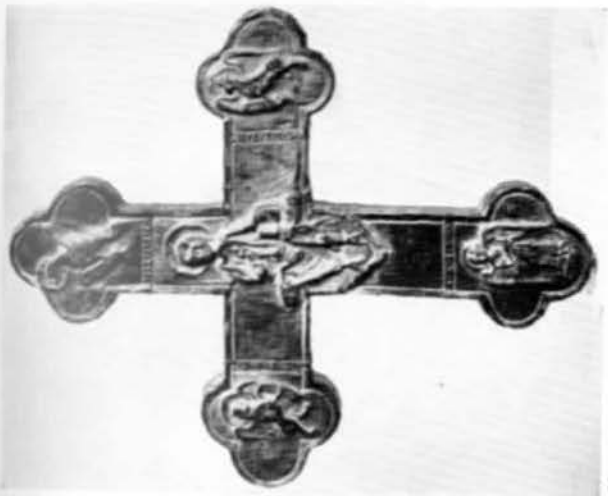
6, 7 - Borbona, Chiesa Parrocchiale - Croce processionale



8, 9 - Forcella, Chiesa Parrocchiale - Croce processionale



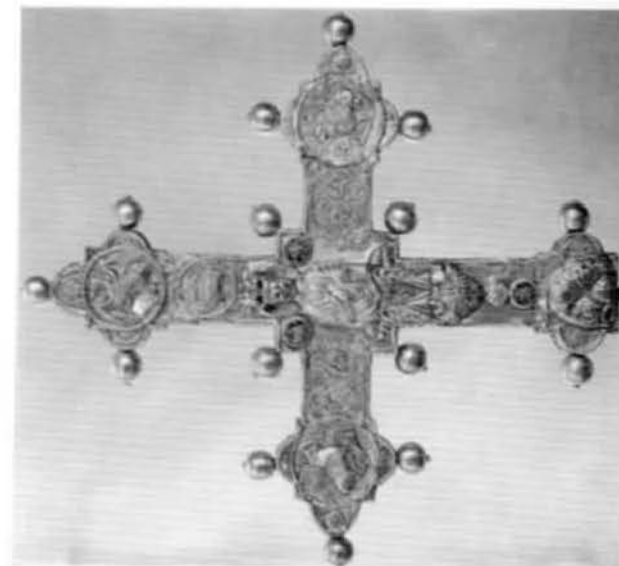
10



11



12



13



14

- 10, 11 - Castiglione Messer Raimondo, Chiesa Parrocchiale - Croce astile
12, 13 - Sant'Elpidio, Chiesa Parrocchiale - Croce processionale
14 - Sulmona, Museo Civico - Calice di Ciccarello di Francesco

(foto G.F.N.)



19

15, 16 - *Montedinove, S. Maria in Cellis* - Croce astile di Masio di Ciccarello

17, 18 - *S. Eusanio Forconese, Chiesa Parrocchiale* - Croce processionale di Amico di Notar Antonio di Amico

19 - *Pietracamela, Chiesa Parrocchiale* - Croce processionale n. 1 (verso)

(foto G.F.N.)



16



18



15



17

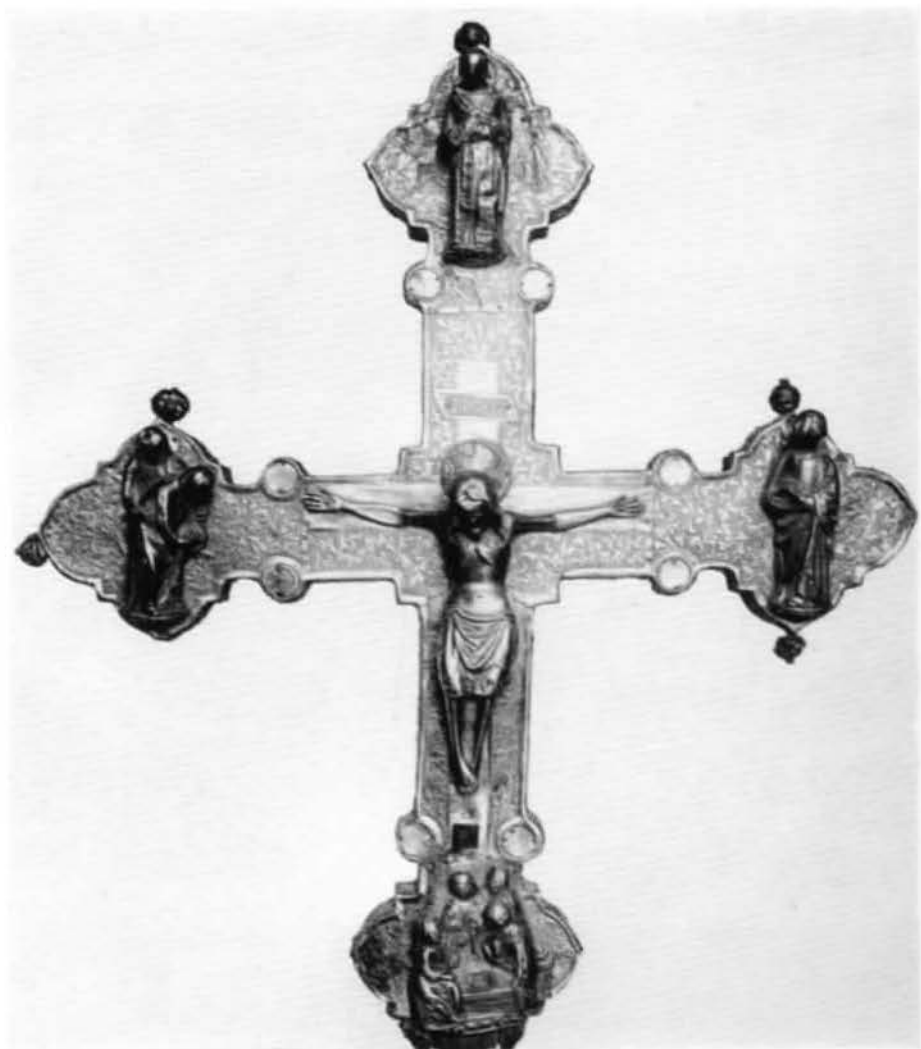


20



21

20, 21 - *Sulmona, Museo Civico (da Ortucchio) - Croce astile*



22 - *Tocco Casauria, Chiesa Parrocchiale - Croce processionale di Petruccio di Pelino*

(foto G.F.N.)

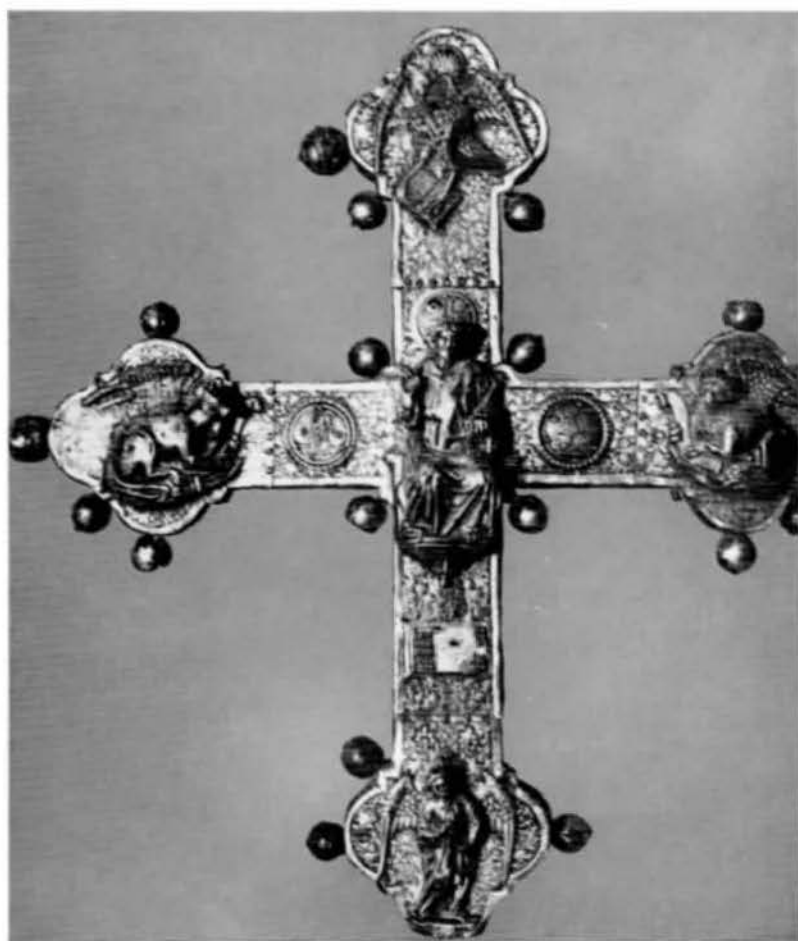
22



23



24



25

23, 24 - Lucoli Alto, Chiesa Parrocchiale -
Croce processionale di Paolo di Meo de'
Quatrari

(foto Mattiocco)

25 - S. Benedetto in Perillis, Chiesa Parrocchiale -
Croce processionale

(foto Sopr. Mon. Gall., L'Aquila)



26



28

26 - Cesacastina, Chiesa Parrocchiale - Croce processionale
(foto Sopr. Mon. Gall., L'Aquila)

27 - Castelvecchio Subequo, Chiesa Parrocchiale - La "Pasquarella", di Nicolò Piczulo (1412)

28 - Francavilla a Mare, Chiesa Parrocchiale - Ostensorio di Nicola da Guardiagrele (1418)

(foto G.F.N.)



27

29 - Teramo, Duomo - Paliotto di Nicola da Guardiagrele (1433-1448) (particolare centrale)

(foto G.F.N.)



29

30, 31 - Lucera, Cattedrale - Dittico

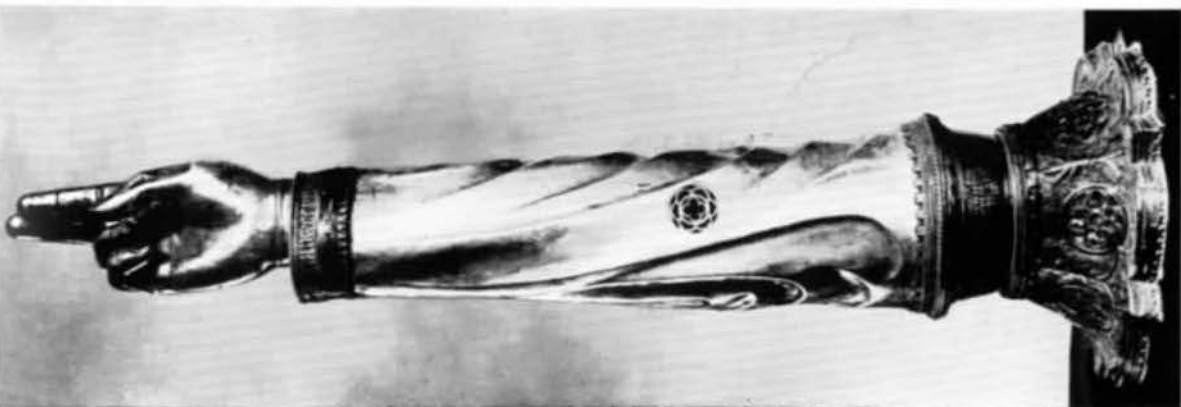
(foto Alinari)



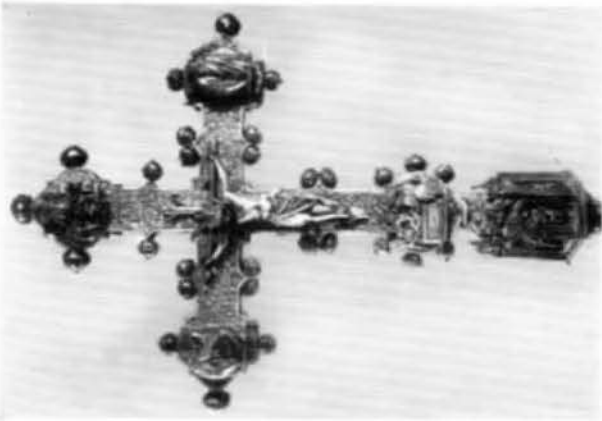
30



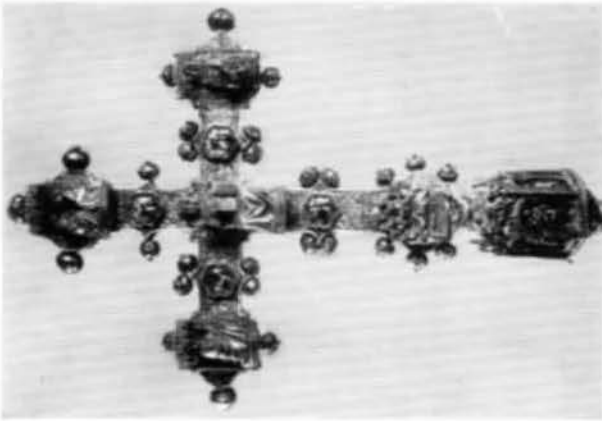
31



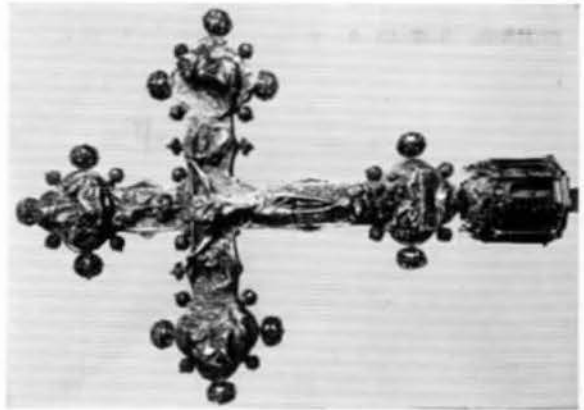
32 - *Giulianova, Duomo* - Braccio reliquario di Bartolomeo di Paolo da Teramo



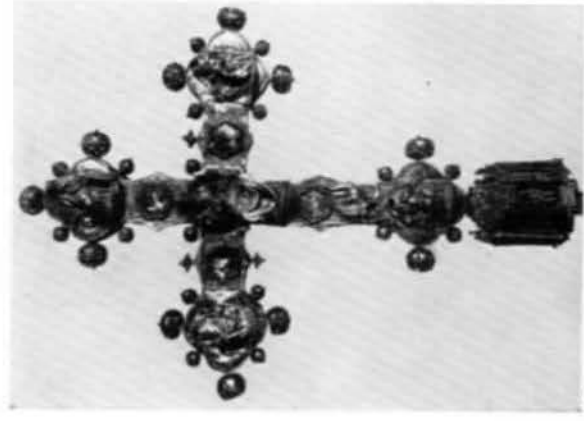
33



34



35



36



37

33- 34 - *Lanciano, S. Maria Maggiore* - Croce processionale di Nicola da Guardiagrele (1422)

35- 36 - *L'Aquila, Museo Nazionale* - Croce processionale di Nicola da Guardiagrele (1431)
(foto G.F.N.)

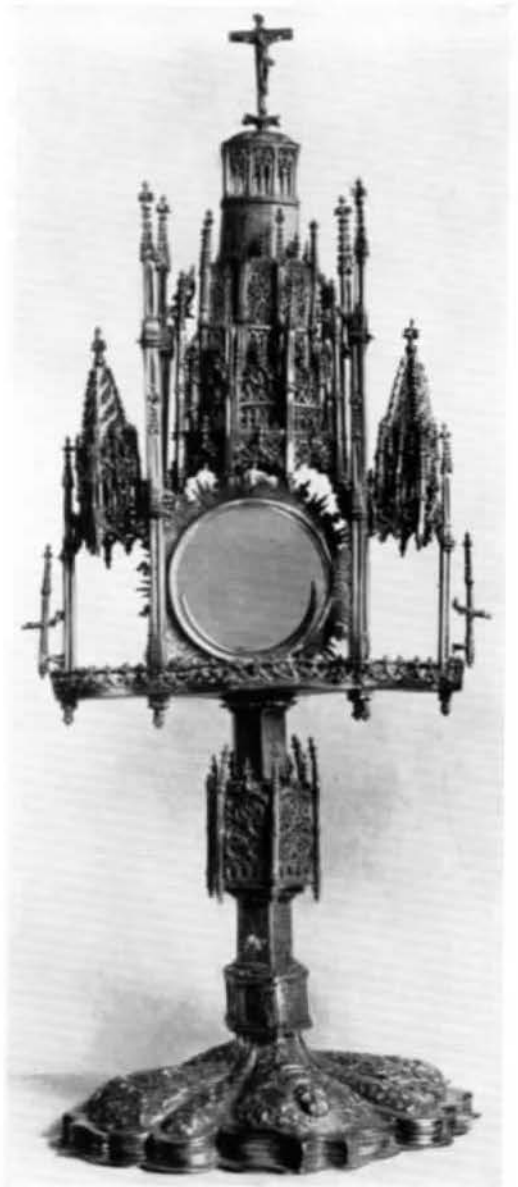
37 - *Cescastina, Chiesa Parrocchiale* - Calice di Bartolomeo di Paolo da Teramo (1416)
(foto Sopr. Mon. Gall., L'Aquila)



38 - Teramo, Duomo - Busto di S. Bernardo

39 - Isola del Gran Sasso, Chiesa di S. Massimo - Ostensorio
(foto G.F.N.)

40 - Assergi, Chiesa Parrocchiale - Cassetta-reliquiario di Giacomo di Paolo
da Sulmona (1481)
(foto Lipinsky)



39



40



41, 42 - Pescosolido, Chiesa Parrocchiale - Croce processionale

(foto G.F.N.)



43 - Cerchio, Chiesa Parrocchiale
Croce processionale (1484)

(foto Mattiocco)

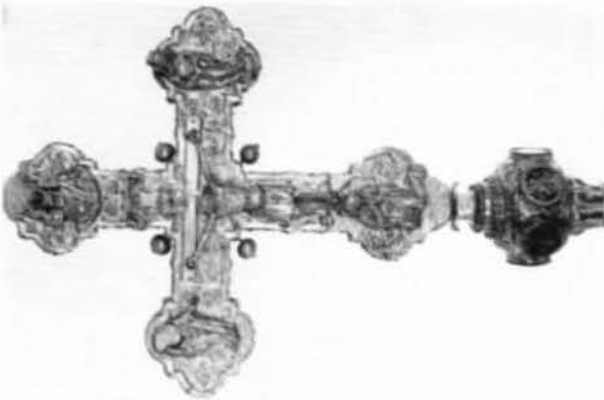


44 - Sulmona, Museo Civico - Croce processionale
(da Campo di Giove)

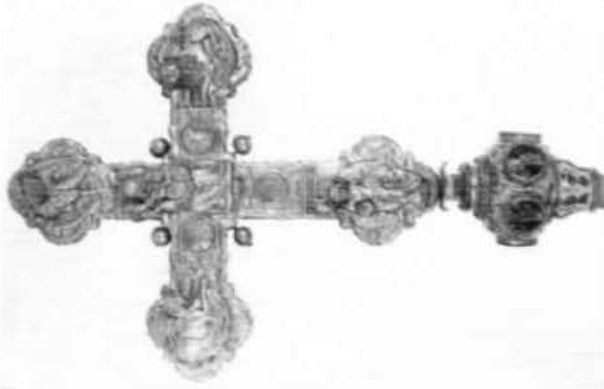
(foto Sopr. Mon. Gall., L'Aquila)



45



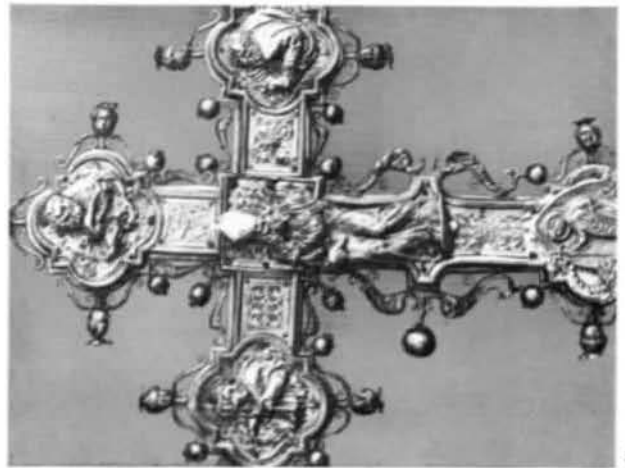
46



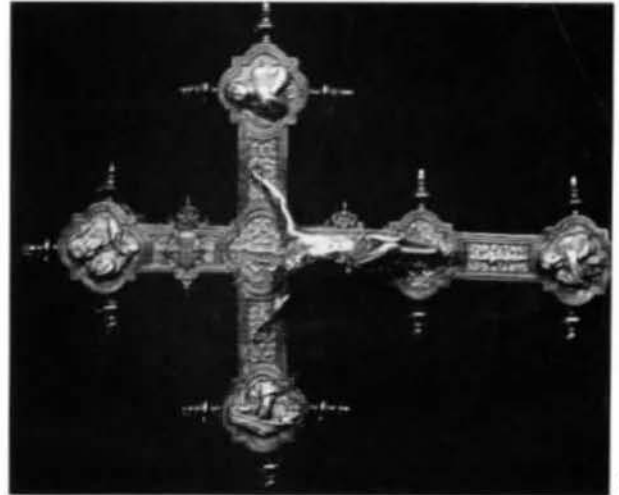
47



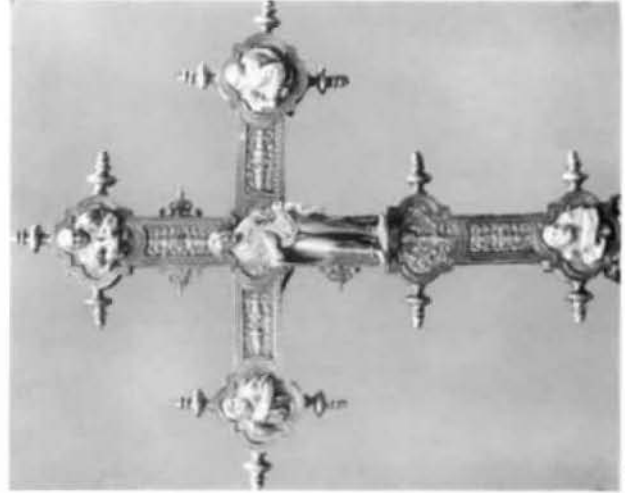
48



49



50



51

- 45 - L'Aquila, Museo Nazionale - Reliquario di Giovanni d'Angelo da Penne
(foto Sopr. Mon. Gall., L'Aquila)
- 46, 47 - Veroli, Duomo - Croce processionale di Nicola di Amico di Cicco (1494)
- 48 - Teramo, S. Maria delle Grazie - Croce processionale (1563)
(foto G.F.N.)
- 49 - Marana di Montebelluna, Chiesa Parrocchiale - Croce processionale (1564)
(foto Sopr. Mon. Gall., L'Aquila)
- 50, 51 - Acciano, Chiesa Parrocchiale - Croce processionale
(foto G.F.N.)



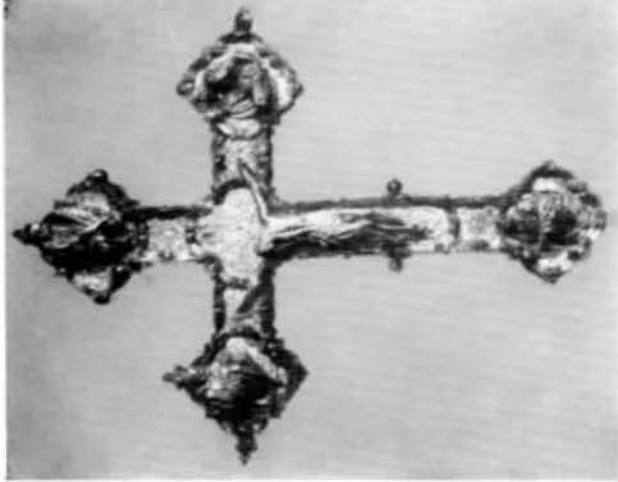
52, 53 - Poggio Pienze, Chiesa Parrocchiale - Croce processionale (1625)

(foto Pace)

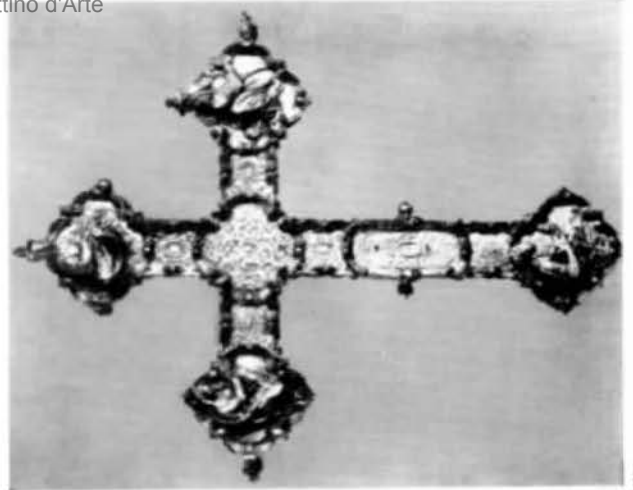


54, 55 - Fagnano Alto, Chiesa Parrocchiale - Croce processionale (1653)

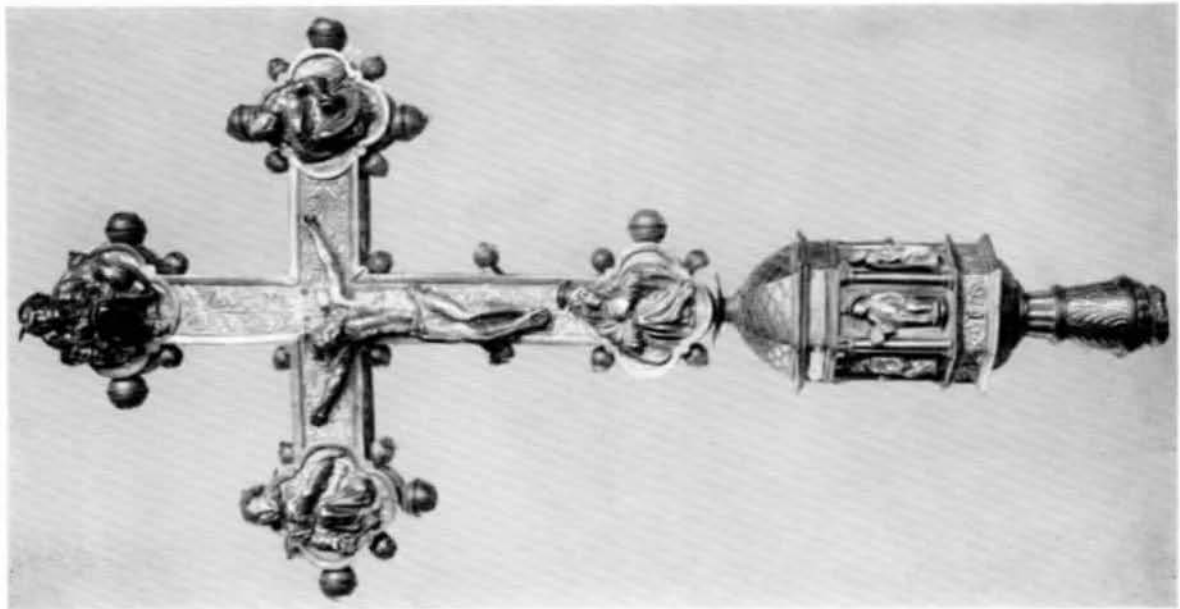
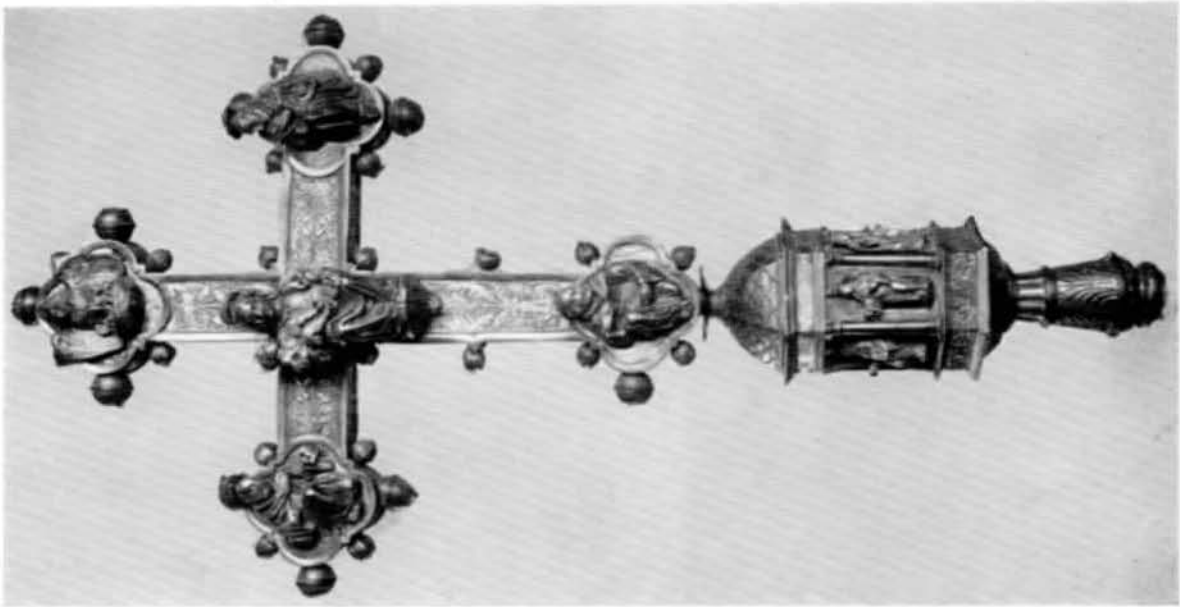
(foto Sopr. Mon. Gall., L'Aquila)



58



59



56, 57 - *L'Aquila, Museo Nazionale* - Croce processionale di Giovanni di Bartolomeo Rosecci (1575)

58, 59 - *S. Lorenzo di Pizzoli, Chiesa Parrocchiale* - Croce processionale

(foto G.F.N.)

nese di argento nel Duomo di Lucera, in *Rassegna abruzzese*, I (1897), pp. 211-215; Ascoli Piceno et l'orfèvre Pietro Vannini, Roma 1897 (estr. da *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, t. XVII). L'attenzione del pubblico europeo dopo la mostra di Chieti fu richiamata dalle segnalazioni di E. MODIGLIANI, *The Exhibition of abruzzese Art at Chieti*, in *The Connoisseur*, XIV (1906), pp. 8-12, e A. ROSSI, *L'Art des Abruzzes et l'exposition de Chieti*, in *Gazette des Beaux Arts*, XXXV (1906), pp. 63-72.

8) Limitandoci all'Abruzzo, cfr. soprattutto i contributi del già noto P. PICCIRILLI, *Monumenti architettonici sulmonesi*, Sulmona 1889; *Il tesoro della Cattedrale di Sulmona*, in *Rivista abruzzese*, XII (1890), pp. 418-423; *Lo stemma e il marco degli orefici della città di Sulmona*, Sulmona 1889; *Oreficeria medioevale abruzzese*, ne *L'Arte*, VII (1904), pp. 67-73; *Oreficeria medioevale sulmonese: due opere autentiche dell'argentiere Nicola Piczulo*, ne *L'Arte*, VIII (1905), pp. 135-140; *Oreficeria medioevale aquilana*, ne *L'Arte*, VIII (1905), pp. 441-444; *La mostra d'arte antica abruzzese*, in *Rivista abruzzese*, XX (1905), pp. 434-438, 539-548; XXI (1906), pp. 23-30, 261-269; XXVI (1911), pp. 345-362 (anche in estratto: Teramo 1911); *Oreficeria alla Mostra d'arte medioevale abruzzese; opere sulmonesi del sec. XIV attribuite ad un'antica scuola di Guardiagrele*, ne *L'Arte*, X (1907), pp. 138-143; *Il tesoro del Duomo di Aquila e alcune opere d'arte senese*, in *Rassegna d'arte*, III (1916), pp. 135-144; *L'oreficeria aquilana dei secoli XVI, XVII, XVIII e la Croce processionale della Chiesa Madre di Fossa*, in *Rassegna d'arte*, IV (1917), pp. 161-168; Totalmente errati e viziati da un desolante campanilismo gli interventi del sac. F. Ferrari sostenitore cieco della scuola guardiese e pertanto acerrimo avversario del sulmonese Piccirilli; per un'idea della sua miopia critica, cfr. *Lo smalto e le scuole principali di Costantinopoli, Limoges, Siena e Guardiagrele*, *Guardiagrele 1905*; *L'oreficeria in Aquila*, *Guardiagrele 1906*; *I marchetti SUL, AQU, TER e l'oreficeria di Guardiagrele e Siena*, in *Rivista abruzzese*, XXXII (1917), pp. 1-13, 65-75, 151-169, 207-220, 255-262, 305-312, 387-394, 432-449, 508-515, 567-574, 654-671; XXIII (1918), pp. 40-50, 90-100. Motivati da fruttuose ricerche d'archivio i saggi di G. CELIDONIO, *Maestro Nicola Tommaso di Sulmona ignoto argentiere nella Corte di Avignone, in Napoli Nobilissima*, XV (1906), pp. 110-111; di G. PANSA, *Masello Cinelli di Sulmona e Gaspare Romanelli dell'Aquila orafi ed esecutori di coni e medaglie*, in *Rivista abruzzese*, XXII (1907), pp. 236-244; di G. RIVERA, *Alcune opere di oreficeria nell'Aquila e Niccolò da Guardiagrele*, ne *L'Arte*, XII (1909), pp. 377-379; di M. CHINI, *Documenti relativi all'arte nobile dell'argento in Aquila nel secolo XV*, in *Bull. della Reale dep. abruzzese di Storia patria*, s. III, a. III (1912), in estratto; *Dell'oreficeria in Aquila durante il '400 e di maestro Giacomo di Paolo da Sulmona*, in *Rivista abruzzese*, XXVIII (1913), pp. 80-99; *Silvestro Aquilano e l'arte in Aquila nella II metà del sec. XV*, *L'Aquila 1954*.

9) Al secondo decennio risalgono soltanto i cataloghi di Aosta, curato da P. TOESCA (1911), e di Pisa, curato da R. PAPINI (1912). Per l'Abruzzo l'*Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, IV Provincia di Aquila*, a cura di M. GABRIELLI risale al 1934. Ai fini di una ricerca sull'oreficeria abruzzese sono da consultare anche gli inventari relativi alla Calabria (II: Province di Catanzaro, Cosenza e Reggio Calabria) a cura di A. FRANGIPANE (1933) e a due province delle Marche (VIII: Province di Ancona e Ascoli Piceno) a cura di L. SERRA, B. MOLAJOLI e P. ROTONDI (1936). In queste regioni sono infatti segnalate numerose opere di provenienza abruzzese.

10) Estremamente meritorie, a tal proposito, le integrazioni e precisazioni fornite per la sua regione da B. CAPPELLI, *Note marginali all'Inventario...*, in *Arch. stor. per la Calabria e la Lucania*, VI (1934), pp. 105-172.

11) Cfr. A. MORASSI, *Antica oreficeria italiana* (Quaderni della Triennale), Milano 1936.

12) *Mostra dell'antica oreficeria sarda*, catalogo con intr. di D. LEVI e presentazione di R. DELOGU.

13) *Catalogo delle argenterie settecentesche italiane sacre e profane*, Venezia 1938.

14) In Abruzzo il museo diocesano dell'Aquila è stato adesso inglobato nel Museo Nazionale d'Abruzzo (Catalogo a cura di M. MORETTI, edito all'Aquila, 1968). Un museo capitolare è sorto ad Atri, ma ne manca il catalogo. A Chieti c'è un museo diocesano; a Sulmona il museo civico è, ormai da anni, in corso di riordinamento. Nel Lazio (continuando nelle presenti note a fare riferimenti ai soli luoghi dove sia possibile trovare un congruo numero di opere abruzzesi) va segnalato il museo civico di Rieti (catalogo a cura di L. MORTARI, edito a Roma nel 1960) e ci si augura che presto sia realizzata una degna sede — già prevista — per l'importante tesoro verulano (per il quale cfr. C. SCACCIA SCARAFONI, *Il tesoro sacro del Duomo di Veroli ed i suoi cimeli medioevali*, ne *L'Arte*, XVI (1913), pp. 181-205, 289-306). Nelle Marche, ad Ascoli Piceno, si è affiancato al già esistente museo civico il museo diocesano (Catalogo a cura di A. RODILOSSI, Ascoli Piceno 1968).

15) In Abruzzo: *Mostra dell'oreficeria sacra abruzzese*, Chieti 1950. Nel Lazio: *Opere d'arte in Sabina dall'XI al XVII secolo*, Roma 1957 (Cat. a cura di L. MORTARI); *Arte nel Frosinate dal secolo XII al XIX*, Frosinone 1961 (Cat. a cura di C. MALTESE). Nelle Marche: *Mostra dell'oreficeria sacra ascolana nei secoli XIII-XVIII*, Ascoli Piceno 1963 (con catalogo). In Puglia: *Mostra dell'Arte in Puglia dal tardo antico al rococò*, Bari 1964. Degli argenti abruzzesi in Calabria soltanto la Croce di Morano fu esposta nella *Mostra di arti minori di Cosenza*, del 1954; cfr. sia la *Premessa al Catalogo...* a cura di A. LIPINSKY e M. BORRETTI che il *Catalogo* stesso, in *Atti del I Congresso storico calabrese* (Cosenza, 15-19 sett. 1954), Tivoli 1957, pp. 539-546, 547-557.

Fra le mostre di ampia latitudine espositiva, avvenute dal dopoguerra in Italia, so citare soltanto la *Mostra d'arte sacra dal secolo VI al secolo XIX*, Lucca 1957 (Cat. a cura di L. BERTOLINI e M. BUCCI) e *Argenti italiani dal XVI al XVIII secolo*, Milano 1959 (Cat. a cura di R. CIPRIANI).

16) La stessa monumentale opera di C. G. BULGARI, *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia*, Roma 1958-1969 (4 voll.; 3 parti: I) Roma, II) Lazio-Umbria, III) Marche-Romagna) è una fondamentale "premessa", per le notizie storiche e per la documentazione sui bolli che apporta, ma non imposta (né, d'altro canto, ne ha l'intenzione) nessun problema più specificamente attinente alla storia dell'arte (non soltanto intesa, se si vuole, nella sua problematica formale, ma anche sociale, religiosa e così via).

17) V. BINDI, *Artisti abruzzesi*, Napoli 1883: vi sono ricordati i seguenti orafi: Bartolomeo di Sir Paolo da Teramo (pp. 53-55), Di Meo de' Quatrari da Sulmona (105-106), De Simone Bernardino di Sulmona (106), Franca (De) Maestro Nicola da Lanciano (129), Maaj Ascanio di Tagliacozzo (163-165), Mariano maestro di Sulmona (168-9), Nicola maestro di Ortona (189-190), Nicolò di Guardiagrele (190-194), Pizzolo Nicolò di Sulmona (221), Romanelli Bartolomeo, Raffaele e Gaspare di Aquila (243-6), Rosecci Giovanni di m^o Bartolomeo (247), Santi o De Santi Pietro di Teramo (262); *Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi*, Napoli 1889, *passim*: dove si accenna all'opera di Nicola da Guardiagrele, agli orefici sulmonesi, ad opere conservate a Penne, Chieti ecc.

18) Per una citazione esemplativa dei numerosi saggi del PICCIRILLI e anche del FERRARI, cfr. la nota 8.

19) I. C. GAVINI, *Santa Maria Assunta in Assergi*, ne *L'Arte*, IV (1901), pp. 392-394; *Opere d'arte a Rocca di Mezzo*, *ibidem*, IX (1906), pp. 135-136.

20) A. DE NINO, *La chiesa di Santa Maria del Ponte*, ne *L'Arte*, IV (1901), pp. 198-201; V. BALZANO, *Appunti intorno alla scuola d'oreficeria aquilana*, in *Rivista abruzzese*.

zese, XXI (1906), pp. 617-622; *L'Arte*, cit. (n. 5); *Le vicende di una croce processionale abruzzese*, in *Rass. d'arte degli Abruzzi e del Molise*, I (1925), pp. 78-82.

²¹⁾ C. SCACCIA-SCARAFONI, *Un nuovo artista sulmonese in una croce processionale di Veroli*, in *Ausonia*, XI (1911), pp. 155-163; B. CAPPELLI, in *Per l'arte sacra*, X (1933), pp. 29-41.

²²⁾ Su Nicola da Guardiagrele esiste una sterminata bibliografia esclusivamente monografica in massima parte criticamente irrilevante, di cui non è questa la sede per trattare una esposizione ragionata e che pertanto si è finora volutamente tralasciata. Essa è d'altronde riportata per intero (fino all'anno 1950) da R. AURINI, *Dizionario bibliografico della gente d'Abruzzo*, Teramo 1954, vol. I, pp. 265-281. Si ricordano qui soltanto i due contributi che hanno acutamente esteso la problematica artistica nicolesca nel più vasto campo dell'arte, non solo orafa, italiana: E. CARLI, *Nicola da Guardiagrele e il Ghisberti. Primi ragguagli sulla scultura guardiese*, ne *L'Arte*, XLII (1939), pp. 144-164 e 222-238; C. L. RAGGHIANI, *Ritascimento sfocato* (1939), in *Miscellanea minore di critica d'arte*, Bari 1946, pp. 92-96.

²³⁾ P. TOESCA, *Il Trecento*, Torino 1951, pp. 908-911. Già l'insigne studioso auspicava, fra l'altro, "un compiuto inventario delle oreficerie rimaste negli Abruzzi dopo le molte dispersioni".

²⁴⁾ Cfr. le ultime pubblicazioni del Lipinsky citate alla nota 3. Vi si aggiungano: D. FUCINESE, *Quattro capolavori di oreficeria sulmonese*, in *Napoli Nobilissima*, n. s., VII (1968), pp. 65-72; *Oreficeria abruzzese nelle Marche. I. Un'opera di Masio di Ciccarello orafista sulmonese del '300*, in *Dimensioni*, XII (1968), pp. 65-70. E. MATTIOCCO, *Ciccarello e Masio de' Bentevenga orafi sulmonesi*, *Sulmona* 1968; *L'oreficeria medievale abruzzese. La scuola di Sulmona* (Atti del II Convegno naz. della cultura abruzzese), in *Abruzzo*, VI (1968), pp. 361-403.

²⁵⁾ Cfr., per una più ampia documentazione, E. MATTIOCCO, *L'oreficeria*, cit., pp. 363-366, 373 ss.

²⁶⁾ Avviene assai spesso di trovare, anche nelle Croci di altre date, che le immagini dei lobi o quelle del Cristo siano state diversamente disposte da chi, in epoche seguenti, ha operato approssimativi restauri. Per una soddisfacente documentazione fotografica del gruppo "arcaico", (discutibilmente detto anche "teramano"), cfr. BALZANO, *L'Arte*, cit. (Nelle prossime note il semplice riferimento a quest'autore vorrà indicare il suo volume; altrimenti s'indicherà la parte iniziale del titolo dei suoi articoli).

²⁷⁾ Cfr. MATTIOCCO, *L'oreficeria*, cit., p. 380 ss.

²⁸⁾ Per facilitare il riferimento geografico delle cittadine o dei paesetti, spesso altrimenti sconosciuti, che qui vengono citati se ne mette fra parentesi la sigla "automobilistica", della provincia d'appartenenza.

²⁹⁾ Per la riproduzione, cfr. BALZANO, p. 89.

³⁰⁾ La Croce non è mai stata riprodotta, né ne esiste la fotografia negli archivi pubblici.

³¹⁾ Anche di questa Croce non è mai stata pubblicata la fotografia.

³²⁾ Per la Croce in questione vale quanto scritto nelle due precedenti note. Il compasso è del tipo usato da Andrea Pisano per la prima porta del Battistero fiorentino.

³³⁾ Per l'identificazione della figurina posta sotto il Crocifisso come Adamo, cfr. MATTIOCCO, *L'oreficeria*, cit., pp. 384-385.

³⁴⁾ Cfr. MATTIOCCO, *ibidem*, p. 362 per un riassunto delle diverse posizioni critiche.

³⁵⁾ Nel presente articolo si tralascia intenzionalmente l'esposizione dei principali dati relativi alle opere presentate (come pure l'esposizione e la discussione della specifica bibliografia), perché non si crede strettamente necessario farlo in un contesto di carattere generale quale questo. Inoltre tale documentazione dovrebbe essere acquisita o controllata sulla base di una diretta conoscenza di tutte le opere; ma ciò talvolta, per cause estranee alla vo-

lontà dell'autore, non è stato possibile fare. Si rinvia peraltro ai prossimi articoli che illustreranno più dettagliatamente alcuni gruppi di opere.

³⁶⁾ Per la riproduzione, cfr. MATTIOCCO, *L'oreficeria*, cit., tav. XIV.

³⁷⁾ La Croce di Sant'Elpidio a Mare (AP), data 1398, benché riferita dal SERRA, *L'arte nelle Marche*, Pesaro 1929, I, pp. 340-341, fig. 569 (verso), alla scuola sulmonese non presenta, a mio avviso, caratteri stilistici e iconografici sufficienti per tale assegnazione. Qualche affinità con essa (nelle figure del resto), tale da far pensare a un'interferenza di modi marchigiani nella produzione abruzzese presenta la Croce di S. Giovanni ad Insulam (BALZANO, figg. a p. 76). L'intera questione potrà ricevere un adeguato chiarimento quando si sarà fatta sufficiente luce sull'oreficeria marchigiana e, specialmente, ascolana.

³⁸⁾ Cfr. LIPINSKY, *La Croce degli Orsini*, cit., p. 123.

³⁹⁾ Particolare già notato da P. TOESCA, *Il Trecento*, cit., p. 909. La doppia serie di figurine pare conformarsi ai gesti della Vergine e dell'evangelista dolenti.

⁴⁰⁾ L'immagine del pellicano che nutre di sé i propri piccoli, simbolo del sacrificio di Cristo, sarà poi diffusissima sulle croci quattrocentesche. Sull'argomento, cfr. K. KÜNSTLE, *Iconographie der christlichen Kunst*, Freiburg i. B. 1928, p. 123.

⁴¹⁾ Per la riproduzione, cfr. BALZANO, pp. 77 (con l'errata didascalia di Castelcastagna) e 88. Per il particolare della Deposizione, cfr. MATTIOCCO, *L'oreficeria*, cit., tav. IV.

⁴²⁾ La Croce, che venne rubata alcuni anni or sono, non è mai stata riprodotta. Foto GFN, C 1305-6.

⁴³⁾ Foto della Soprintendenza dell'Aquila, 5191-2. La Croce di Onna è firmata da un non altrimenti noto "Thomas"; deriva chiaramente da quella di Castelli.

⁴⁴⁾ Per la riproduzione del recto, cfr. ACCASCINA, *L'oreficeria*, cit., p. 26. Le due foto al GFN, C 1301-2.

⁴⁵⁾ Cfr. E. MATTIOCCO, *Ciccarello*, cit. L'orafa sulmonese nacque "negli ultimi anni del '200 o nei primissimi del '300", morì prima del 1376.

⁴⁶⁾ Il Mattiocco è il più recente assertore che il pastorale di Sulmona non debba ascrivere, come vuole la tradizione locale — accolta nell'*Inventario*, cit. (fig. a p. 208) — a Ciccarello. Cfr. MATTIOCCO, *Ciccarello*, cit., pp. 32-34. Già il PICCIRILLI, *Monumenti*, cit., p. 104, era giunto alla medesima conclusione sulla base della diversità degli smalti. Può ricordarsi, per inciso, che dal pastorale di Sulmona dipende quello di Lanciano (CH) (cfr. BALZANO, fig. a p. 95), bollato col marchio sulmonese di Ladislao, mentre ne è indipendente quello di Atri (TE) (cfr. BALZANO, fig. a p. 80).

⁴⁷⁾ Per la riproduzione cfr. MATTIOCCO, *Ciccarello*, tav. VI (meno buona nell'*Inventario*, p. 207).

⁴⁸⁾ La Croce è ora conservata nel museo civico di Sulmona.

⁴⁹⁾ Per la riproduzione cfr. I. C. GAVINI, *Rocca di Mezzo*, figg. 2 e 3 a p. 135. Altra Croce affine a quelle appena citate si trovava (è stata infatti rubata) a S. Pietro Avellana (CB): per la riproduzione, cfr. BALZANO, p. 85. Anche questa Croce recava il marchio sulmonese anteriore al 1406 (cfr. P. PICCIRILLI, *Notizie di Abruzzo e Molise. S. Pietro Avellana*, ne *L'Arte*, XII (1909), p. 73).

⁵⁰⁾ Per la riproduzione della Croce di Fontechiari cfr. *Arte nel frusinate*, cat. cit., tav. 27. Per il verso di quella di Tocco, foto GFN: C 1809.

⁵¹⁾ Per la riproduzione del solo verso cfr. P. PICCIRILLI, *Monumenti dell'Italia meridionale. Marsica e Cicolano*, in *Rassegna d'arte*, XI (1911), p. 182. La Croce riprodotta alla tav. 70 nel cat. *Opere d'arte in Sabina*, cit., non è, come erroneamente avvisa la didascalia, quella di Borgocollevegato, ma è una conservata nel museo romano di Palazzo Venezia. Attualmente il paese di Borgocollevegato si chiama Borgorose.

⁵²⁾ Per la riproduzione cfr. D. FUCINESE, in *Napoli Nobilissima*, cit., 1968, p. 68.

⁵³⁾ Cfr. MATTIOCCO, *Ciccarello*, cit., p. 50 ss.

54) Per la foto del *recto*: Sopr. Aquila, 6088.

55) Nella parrocchiale di Castelvecchio C. sono conservate tre Croci, che nomino, per semplificazione, come nn. 1, 2, 3 secondo l'ordine cronologico. Qui si tratta della n. 2. Le relative foto (di M. Hutzler) sono nell'Archivio della Bibl. Hertziana.

56) Per la riproduzione del solo *verso*, cfr. *Inventario*, p. 239.

57) MATTIOCCO, *Ciccarello*, cit., p. 55. Alla nota 57 lo studioso elenca numerose Croci, sulmonesi e non, nelle quali sono inseriti medaglioni con l'Annunciazione.

58) Per il MATTIOCCO, *L'oreficeria*, cit., p. 375, n. 33 l'iscrizione va riferita a un solo artefice, indicato con la specificazione di tre ascendenti. Diversamente nell'*Inventario* (VIII), cit., p. 305. Non avendo visto personalmente l'opera non posso esprimere il mio giudizio sull'eventuale differenza stilistica dei due lati. Una buona riproduzione del *verso* in MATTIOCCO, *ibidem*, tav. XI; di ambedue i lati (ma mediocre) nell'*Inventario*, *ibidem*.

59) Ne mancano riproduzioni, salvo un particolare degli smalti (MATTIOCCO, *ibidem*, tav. X).

60) Nella parrocchiale di Pietracamela sono conservate due Croci. Dell'una, qui citata (n. 1) si ha la sola foto del *verso*: GFN, E 1508; dell'altra, c'è la sola foto del *recto*: GFN, E 1507.

61) Non è mai stata riprodotta.

62) Cfr. la bibliografia citata alla nota 8.

63) CHINI, *Documenti*, p. 10; *Silvestro*, p. 67 ss.

64) La foto del solo lobo alto del *recto*: Sopr. dell'Aquila, 8867.

65) Per la sola riproduzione del *recto*, cfr. P. PICCIRILLI, ne *L'Arte*, 1905, cit., p. 442.

66) La Croce non è mai stata riprodotta. Il MATTIOCCO, *Ciccarello*, cit., p. 55, n. 57, ne ha specificato la presenza del marchio aquilano.

67) Per la riproduzione, cfr. PICCIRILLI, *op. cit.*, p. 441. Il suo numero d'inventario è 705-1884.

68) Per Tino cfr. W. R. VALENTINER, *Tino di Camaino*, Paris 1935, p. 115 e ss., tav. 57. La Pasquarella presenta quattro marchi sulmonesi (del tipo rinnovato dal Pizzulo) che hanno indotto recentemente il Fucinese (nell'articolo citato alla nota 24) a ribadire decisamente la tradizionale ascrizione ad orafa locale (seppure non allo stesso Pizzulo come voleva il Piccirilli), messa invece cautamente in dubbio dal Lipinsky che ha accostato l'opera alla microstatuaria orafa francese. Anche in questo caso, come per le prime Croci trecentesche discusse, bisogna dunque prospettare le stesse due possibili soluzioni con il "vincolo", di una esecuzione — o compimento — nella città abruzzese, per via dei suddetti marchi distintivi.

69) Per la riproduzione cfr. BALZANO, p. 96.

70) C. L. RAGGHIANI, cit. (alla nota 22).

71) Ma una futura analisi dovrà anche tener conto delle persistenze più acutamente goticizzanti dei bellissimi nielli del *verso*.

72) Per l'intera e dettagliata documentazione fotografica, cfr. R. GIANI, *Il paliotto del Duomo di Teramo*, Genova 1964. Altrimenti, per la semplice foto d'insieme cfr. BALZANO, p. 102.

73) Per la riproduzione cfr. il Catalogo del Museo Nazionale d'Abruzzo, citato alla nota 14, pp. 46-49.

74) Per la riproduzione cfr. *Inventario*, pp. 80-81.

75) La foto è nell'Arch. fotogr. Gall. Mus. Vaticani, n. XXVIII. 10. 22-23.

76) La Croce non è mai stata riprodotta.

77) Si tratta delle Croci aquilane di S. Silvestro e di S. Maria di Paganica (cfr. RIVERA, *Alcune opere*, cit.; CHINI, *Documenti*, cit., p. 13 e ss.); del busto chietino di S. Giustino, firmato e datato nel 1455, le parti nicolesche genuine sono forse le sole mani mentre la testa attuale può solo considerarsi una replica (foto Alinari 42284).

78) È soprattutto necessario escludere non solo l'attribuzione, ma anche diretti rapporti col guardiese nel caso della splendida (e forse ancora trecentesca) Croce di Visso (MC) (BALZANO, p. 107) e in quello delle Croci di

Parigi, Musée de Cluny, e Penne, chiesa di S. Giovanni evangelista (GFN, C 1303-4). Queste due indirizzano verso i modi dell'altro grande orefice delle vicine Marche: Pietro Vannini. Sarebbe peraltro assai interessante studiare le eventuali « interferenze » abruzzesi del Vannini, noto dal 1452 (reliquiario di Bovino), le cui opere si trovano nelle Marche e nel Lazio (già Abruzzo: nel territorio di Amatrice). È merito del BERTAUX, *Ascoli Piceno et l'orfèvre Pietro Vannini*, in *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, XVII, 1897 (in estratto), aver chiarito per primo la diversa " scelta ", fiorentina: donatelliana (evidente nel Sant'Emidio del museo diocesano di Ascoli) del marchigiano.

79) Per le riproduzioni, cfr. *Opere d'arte in Sabina*, cit., tavv. 76-77.

80) La Croce non è mai stata riprodotta.

81) È riprodotto il solo *recto* della Croce di Campli: BALZANO, p. 106.

82) Per la riproduzione, cfr. *Inventario*, p. 112.

83) Malgrado sia attualmente in provincia pescarese, Caramanico è per storia in area chietina. Per la riproduzione, cfr. BALZANO, p. 108.

84) Nella nuova parrocchiale (di San Nicola) di Orsogna sono custodite due Croci di cui l'una pertinente ad essa, l'altra proveniente dalla chiesa di S. Giovanni Battista. Per il *recto* della prima cfr. BALZANO, p. 106, per il *verso*: foto GFN, E 1498; la seconda non è mai stata fotografata.

85) Foto del solo *verso*: GFN, F 1220.

86) La riproduzione del solo *recto* nel Cat. cit. (nota 15) della *Mostra d'arte in Puglia*, fig. 88. Ambedue le foto: GFN, F 17255/6.

87) Per la riproduzione cfr. BALZANO, p. 109.

88) Si è già detto, per le foto, alla nota 55. Queste Croci recano il marchio anteriore al 1467.

89) Non ne esistono riproduzioni. Per il piedistallo, di esecuzione più rozza, e con qualche derivazione da Nicola (cui è attribuito), vedi foto Alinari 36146.

90) Per la riproduzione cfr. BALZANO, p. 105.

91) *Ibidem*, p. 103.

92) Non si specifica una bottega guardiese in quanto della sua esistenza, indipendentemente dalla " cometa ", nicolesca, non si hanno sicure prove, né — oltretutto — la città possedeva il marchio.

93) È datata 1484 ed è bollata. È perciò importante perché stabilisce un' approssimativa cronologia anche per le Croci citate assieme, che hanno lo stesso marchio.

94) Riproduzioni nell'*Inventario*, p. 138.

95) Adesso nel museo civico di Sulmona. Le due foto della Sopr. dell'Aquila, 1376/7.

96) Riprodotta nell'*Inventario* alle pp. 135-136.

97) Per la riproduzione, cfr. *Inventario*, p. 88 (con erroneo riferimento alla " seconda metà del sec. XVI ").

98) Per un'ampia documentazione fotografica su questo pittore, cfr. soprattutto G. MATTHIAE, *Andrea Delitto nel duomo di Atri*, Milano 1965.

99) Per la riproduzione, cfr. BALZANO, p. 81.

100) Foto: GFN, C 1307/8.

101) Per Tione, il solo *verso* in BALZANO, p. 110. Per Secinaro, foto Sopr. dell'Aquila, 6282/3.

102) La base con decorazione di girali a rilievo ha un preciso precedente nei modelli di Nicola. La ricca struttura decorativa, seppure nei dettagli svolge motivi ornamentali già usati in reliquiari abruzzesi, non ha precedenti locali per il suo aspetto d'insieme. Per l'oreficeria spagnola, cfr. C. OMAN, *The Golden Age of Hispanic Silver 1400-1665*, London 1968.

103) Riprodotta in PICCIRILLI, *Rassegna d'arte*, cit., 1917, p. 162 ss.

104) La foto del *recto* al GFN.

105) Ambedue i lati riprodotti nell'*Inventario* a p. 159.

106) Per il solo *recto* della Croce del Rosecci che qui non si riproduce, cfr. il cat. del Museo naz. d'Abruzzo, cit., p. 114.

107) Non è mai stata riprodotta. Nell'*Inventario*, p. 175, è erroneamente riferita alla parrocchiale della frazione di

S. Lorenzo. L'iscrizione del 1713 è relativa a un restauro, non all'esecuzione certamente cinquecentesca.

¹⁰⁸⁾ Cfr. A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, X, 2, Milano 1936, figg. 584-5.

¹⁰⁹⁾ La Flagellazione nella placchetta di Fossa; le Virtù nei quattro ovali di Pizzoli.

¹¹⁰⁾ MORETTI, *Museo nazionale d'Abruzzo*, cit., p. 119.

¹¹¹⁾ Cfr. J. POPE HENNESSY, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, London e New York 1970, tav. 34.

¹¹²⁾ Riprodotta in BALZANO, p. 115.

¹¹³⁾ Mai riprodotta.

¹¹⁴⁾ Per la riproduzione, cfr. BALZANO, pp. 112-113.

¹¹⁵⁾ Sono grato alla prof. M. G. Ciardi-Duprè Dal Poggetto per le prime chiarificanti indicazioni sul problema stilistico delle due Croci in esame; al prof. I. Lavin e alla prof. A. Nava Cellini per averne discusso con me.

¹¹⁶⁾ Riprodotta nell'*Inventario*, p. 187.

¹¹⁷⁾ Mai riprodotto.

¹¹⁸⁾ Foto GFN, E 15537.

¹¹⁹⁾ Foto Sopr. dell'Aquila, 5596.

APPENDICE

ELENCO CRONOLOGICO DEGLI OGGETTI DATATI DI OREFICERIA ABRUZZESE

XIV Secolo.

- 1334: Croce processionale, *Borbona* (RI), Chiesa Parrocchiale.
 1340: Busto di S. Nicandro (BARBATO DA SULMONA), *Venafro* (CB), Chiesa Parrocchiale.
 1386: Croce processionale (GIOVANNI DI MEO DA SULMONA), *Rocca di Mezzo* (AQ), Chiesa Parrocchiale.
 1396: Braccio reliquiario (BARTOLOMEO DI PAOLO DA TERAMO), *Giulianova* (TE), Duomo.
 1397: Croce processionale, *Borghose* (RI), Chiesa Parrocchiale.

XV Secolo.

- 1403: Croce stazionale (NICOLA PICZULO), *Castelvecchio Subequo* (AQ), Chiesa Parrocchiale.
 1405: Calice, *Isernia*, Cattedrale.
 1412: "Pasquarella", *Castelvecchio Subequo* (AQ), Chiesa Parrocchiale.
 1413: Ostensorio (NICOLA DA GUARDIAGRELE), *Franca-villa a Mare* (PE), Chiesa Parrocchiale.
 1416: Calice (BARTOLOMEO DI PAOLO DA TERAMO), *Cesacastina* (TE), Chiesa Parrocchiale.
 1418: Ostensorio (NICOLA DA GUARDIAGRELE), *Atessa* (CH), Chiesa Parrocchiale.
 1421: Croce processionale, *Pistrino di Montegallo* (AP), Chiesa Parrocchiale.
 1422: Croce processionale (NICOLA DA GUARDIAGRELE), *Lanciano* (CH), Chiesa di S. Maria Maggiore.
 1423: Croce processionale, *Missanello* (PZ), Chiesa Parrocchiale.
 Cassetta reliquiario, *Londra*, Victoria and Albert Museum (di dubbia autenticità).
 1430: Cassetta reliquiario, *Sulmona* (AQ), Museo Civico.
 1431: Croce processionale (NICOLA DA GUARDIAGRELE), *Guardiagrele* (CH), Chiesa Parrocchiale di S. Maria Maggiore.
 1434: Croce processionale (NICOLA DA GUARDIAGRELE), *L'Aquila*, Museo Nazionale.
 1435: Croce processionale (NICOLA DA GUARDIAGRELE), *Monticchio* (AQ), Chiesa Parrocchiale.

- 1445: Croce processionale, *Morano Calabro* (CS), Chiesa Parrocchiale.
 Reliquiario (NICOLA DI ANTONIO DI PANTALEONE), *Lanciano* (CH), Chiesa di S. Agostino.
 1433-48: Paliotto d'altare (NICOLA DA GUARDIAGRELE), *Teramo*, Duomo.
 1451: Croce processionale (NICOLA DA GUARDIAGRELE), *Roma*, Basilica di S. Giovanni in Laterano.
 1454: Croce processionale (NICOLA DI AMICO DI CICCIO DA SULMONA), *Veroli* (FR), Duomo.
 1458-9 (doc.): Busto di S. Panfilo (GIOVANNI DI MARINO DI CICCIO), *Sulmona* (AQ), Duomo.
 1465: Reliquiario (NICOLA DELLA FRANCA), *Lanciano* (CH), Chiesa di S. Nicola.
 1467: Croce processionale, *Avezzano* (AQ), Chiesa di S. Bartolomeo.
 1468: Croce processionale, *Prezza* (AQ), Chiesa Parrocchiale.
 1481: Cassetta reliquiario (GIACOMO DI PAOLO), *Assergi* (AQ), Chiesa Parrocchiale.
 1484: Croce processionale, *Cerchio* (AQ), Chiesa Parrocchiale.
 1489: Croce processionale (GIOVANNI RIZIO), *Caramanico Terme* (PE), Chiesa di S. Nicola.

XVI Secolo.

- 1500: Croce processionale (PIETRO SANTI DA TERAMO), *Montepagano* (TE), Chiesa Parrocchiale.
 1503 (post): Busto di Santa Reparata (VALERIO e TEODORO RONCI), *Atri* (TE), Cattedrale.
 1518: Croce processionale, *Cellino Attanasio* (TE), Chiesa Parrocchiale.
 1522: Busto di S. Falco, *Palena* (CH), Chiesa Parrocchiale.
 1541: CALICE, *Pescina* (AQ), Chiesa Parrocchiale.
 1542: Croce processionale (VINCENZO GOBERNA), *Tione* (AQ), Chiesa Parrocchiale.
 1554: Croce processionale (VINCENZO GOBERNA), *Secinano* (AQ), Chiesa Parrocchiale.
 1557: Croce processionale, *Rivisondoli* (AQ), Chiesa Parrocchiale.
 Croce processionale, *Fossa* (AQ), Chiesa Parrocchiale.

- 1558: Pace, bronzo (MARIANO SCARAPANZIO DA SULMONA), *Montecassino* (FR), Monastero. Reliquiario, *S. Menna di Lucoli* (AQ), Chiesa Parrocchiale.
- 1562: Busto di S. Rufino (CASCARELLO CAROZZO e PIETRO D'ALOISIO CARACCILO), *Trasacco* (AQ), Chiesa Parrocchiale.
- 1563: Croce processionale, *Teramo*, Chiesa di S. Maria delle Grazie.
- 1564: Croce processionale, *Marana di Montereale* (AQ), Chiesa Parrocchiale.
- 1565: Busto di S. Eufemia, *Trasacco*, Chiesa Parrocchiale.
- 1568: Pisside, *Oricola* (AQ), Chiesa Parrocchiale.
- 1575: Croce processionale (GIOVANNI DI BARTOLOMEO ROSECCI), *L'Aquila*, Museo Nazionale.
- 1581: Calice, *Caramanico Terme* (PE), Chiesa di S. Maria Maggiore.
- 1589: Croce processionale (PIETRO PAOLO GALLUCCI DA GUARDIAGRELE), *S. Martino sulla Marrucina* (CH), Chiesa Parrocchiale.
- 1590: Turibolo, *Sant'Angelo di Bagno* (AQ), Chiesa Parrocchiale.
Croce processionale, *Nereto* (TE), Chiesa Parrocchiale.
- 1596: Calice (VALERIO RONCI), *Fontecchio* (AQ), Chiesa Parrocchiale.

XVII Secolo.

(N. B.: Sia per questo che per il secolo successivo sono indicate anche opere non abruzzesi, ma conservate in Abruzzo. L'elenco è peraltro - specie per il XVIII secolo - estremamente lacunoso perché è assai scarsa la bibliografia).

- 1602: Calice (VALERIO RONCI), *Atri* (TE), Cattedrale.
- 1608: Calice, *Ortona* (CH), Cattedrale.
- 1610: Croce processionale (BERNARDINO COLLETTA), *Montenerodomo* (CH), Chiesa Parrocchiale.
- 1625: Croce processionale, *Poggio Picenze* (AQ), Chiesa Parrocchiale.

- 1629: Croce processionale (FRANCESCO NOVELLI), *Loreto Aprutino* (PE), Chiesa di S. Francesco d'Assisi.
- 1630: Calice, *Pescocostanzo* (AQ), Collegiata.
- 1688: Busto di S. Ippolito, *Roccaraso* (AQ), Chiesa Parrocchiale.

XVIII Secolo.

- 1706: Croce processionale, *Rocca S. Stefano di Tornimparte* (AQ), Chiesa Parrocchiale.
- 1714: Calice, *Fagnano* (AQ), Chiesa Parrocchiale.
- 1729: Carteglorie, *Sulmona* (AQ), Museo Civico.
Turibolo, *Scurcola Marsicana* (AQ), Chiesa Parrocchiale.
Braccio reliquiario, *Guardiagrele* (AQ), Chiesa di S. Donato.
- 1731: Busto di S. Leucio, *Atessa* (CH), Chiesa Parrocchiale.
Ostensorio, *Calascio* (AQ), Chiesa Parrocchiale.
- 1735: Calice, *Pescocostanzo* (AQ), Collegiata.
- 1779: Turibolo, *Scurcola Marsicana* (AQ), Chiesa Parrocchiale.
- 1781: Custodia del SS. Sacramento, *Pescocostanzo* (AQ), Collegiata.
- 1782: Due reliquiari, *Scurcola Marsicana* (AQ), Chiesa di S. Maria.

NOTA. - Il presente elenco è stato compilato sulla base della bibliografia conosciuta; può pertanto avvenire che in futuro vi si riscontrino qualche leggera inesattezza. Esso non fa fede dell'attuale conservazione degli oggetti nei luoghi citati, soprattutto in riferimento ad eventuali furti.

L'Autore si augura che questo suo scritto possa nuovamente proporre all'attenzione degli organi di tutela (civili e, soprattutto, religiosi) l'indilazionabile esigenza di una conservazione capillare di tutto il patrimonio dell'oreficeria abruzzese. La minaccia di detrazioni è soprattutto grave sia per il precario stato in cui le opere sono tenute in custodia, sia per l'assenza di una completa schedatura fotografica.