Nicola da Guardiagrele

Orafo

(1390?- 1456?)

La vita

Difficile da precisare è la data di nascita del grande orafo guardiese, che si può orientativamente ipotizzare intorno al 1390, dal momento che la sua prima opera firmata e datata risale al 1413 e che egli viene citato in un documento che ne sottolinea l'impegno come rappresentante civico nel 1414. La vita di Nicola di Andrea di Pasquale da Guardiagrele ci è nota fortunatamente con sufficiente chiarezza grazie ad alcuni documenti che ne attestano puntualmente l'attività di orafo e di cittadino "esemplare" della sua Guardiagrele. Nicola vive infatti in un momento di grande importanza politica per la piccola città teatina, ovvero gli anni che videro il suo affrancamento dalla subordinazione feudale agli Orsini e il raggiungimento della condizione di "università demaniale", per volere del re Ladislao Durazzo, nell'anno 1406. L'importanza che l'atto ebbe per la città fu grande, condizionando positivamente anche l'attività artistica, la cui espressione più felice fu la costruzione in quegli stessi anni della cattedrale di S. Maria Maggiore. A darci conoscenza dell'impegno di Nicola nella vita pubblica è un documento del 12 Agosto 1414, in cui l'artista appare citato come rappresentante della cittadinanza a fianco del notaio Pantaleone di Nicola della Guardia, in occasione di un'assemblea di baroni e città libere d'Abruzzo, convocata al fine di giurare fedeltà alla regina Giovanna II, erede al trono di Napoli dopo la morte del fratello Ladislao (per il testo integrale si veda il documento I dell'Appendice documentaria in A.Cadei, Nicola da Guradigrele,

Croce di Guardiagrele - Guardiagrele, Chiesa di S.Maria Maggiore

di "universitas demaniale" a Guardiagrele, in seguito alla pressione delle truppe di Braccio da Montone, Nicola compare in qualità di giudice ai contratti per autorità regia (per il testo integrale si veda il documento III dell'appendice documentaria in A.Cadei, op.cit. pp.324-327). Rivestire questa carica implicava naturalmente, qualità particolari, come la conoscenza delle consuetudini locali, l'avere una cultura giuridica, godere del rispetto della propria comunità. L'associazione tra la professione di orafo e l'esercizio di cariche a carattere giuridico sappiamo non essere infrequente in quell'epoca, probabilmente per due ordini di motivi: il primo era dovuto alla posizione che l'orafo assumeva nella sua comunità per il censo; il secondo era forse legato al fatto che egli era tenuto ad una particolare responsabilità per il fatto di maneggiare materie prime preziose e soggette al controllo dello stato. Agli orafi infatti era spesso affidato il saggio delle leghe d'oro e d'argento ed il marchio tramite bollo. I dati fin qui riportati ci danno quindi di Nicola, il ritratto di un uomo stimato e considerato per il suo impegno pubblico. Ma di certo ancor più stimato e apprezzato fu per i suoi meriti artistici; altri documenti ci forniscono infatti, preziose informazioni sulla sua professione di orafo e sui suoi rapporti con i committenti. Poco sappiamo della sua formazione che dovette comunque svolgersi in ambito abruzzese, molto probabilmente all'interno di quella fiorente scuola orafa sulmonese, in piena attività tra XIV e XV secolo. Sebbene vi siano pareri discordanti sull'apprendistato di Nicola e sulle complesse influenze coinvolte nel suo lavoro e sebbene molti ritengano che la sua formazione avvenne a Napoli (sull'influenza esercitata dai modelli napoletani su Nicola da Guardiagrele si veda V. Pace, Gli inizi di Nicola da Guardiagrele, in "Bollettino d'Arte" suppl. la n. 95, studi di oreficeria , Roma, 1996), in realtà studi recenti hanno confermato la forte educazione sulmonese del suo linguaggio artistico, il suo legame puntuale con l'iconografia tradizionale abruzzese, cosa che ha fatto anche ipotizzare un suo apprendistato alla bottega di Amico di Antonio di Notar Amico (la teoria è di A.Cadei, op.cit. pp.47-48).

I primi lavori firmati di Nicola, ovvero la croce di Roccaspinalveti e gli ostensori eucaristici di Francavilla e Atessa, datati 1413 e 1418, sembrano essere opere già mature e cariche di spunti insoliti; nel 1422, al culmine di questa prima fase della sua esperienza artistica, egli firma una delle sue opere più importanti, la croce di S.Maria Maggiore a Lanciano, di cui resta il contratto con la data 1421 stipulato tra l'orafo e il committente, l'abate arciprete Filippo, ricordato anche nell'iscrizione dedicatoria della croce (per il testo integrale si veda il documento II dell'appendice documentaria in A.Cadei, op.cit. p.323).

Intorno al 1431 dovette svolgersi il presunto, ma molto verosimile, soggiorno fiorentino dell'artista, in seguito al quale il suo linguaggio cambia radicalmente, subendo l'influenza dell'arte del Ghiberti. Il viaggio fu intrapreso da Nicola probabilmente in seguito all'incarico che ebbe dal capitolo di Teramo di eseguire l'antependium in argento per la cattedrale di S. Berardo, un'opera complessa e di grande prestigio. Probabilmente Nicola pensò di ispirarsi per esso alle formelle bronzee della porta nord del battistero fiorentino, iniziata da Ghiberti nel 1401 e già considerata un "evento artistico". E' infatti indiscutibile la dipendenza iconografica del paliotto teramano dalla porta fiorentina così come è evidente il cambiamento di linguaggio che interviene nelle opere di Nicola da quel momento in poi. Infatti, le sue opere successive al 1432, ovvero la croce di Guardiagrele, l'antependium teramano, i rilievi di Castel di Sangro, la croce di S.Massimo all'Aquila, quella di Monticchio, quella di S.Agostino a Lanciano, quella di Antrodoco e l'ultima splendida croce del Laterano, mostrano tutte, anche se in misura diversa, tracce dell'esperienza fiorentina e la presenza indubbia di più mani, facendo ipotizzare che in quegli anni, alle spalle di Nicola, ci fosse ormai una bottega numerosa e ben organizzata. Gli ultimi due documenti relativi all'esistenza di Nicola da Guardiagrele ci danno indicazioni sulla sua data di morte che deve necessariamente essere compresa tra il 7 marzo 1456 e il 20 giugno 1459. Alla prima data risale infatti la stipula di un contratto con i canonici della cattedrale di Ascoli, in cui Nicola si impegna a realizzare entro tre anni una

cappella oggi perduta, in pietra della Majella, decritta con minuzia nel documento, come una sorta di ciborio con archi su colonne e ornata di sculture (per il testo integrale si veda il documento V dell'appendice documentaria in A.Cadei, op.cit. pp.328-330).

Riguardo a tale contratto vale forse la pena aprire una piccola parentesi sulla questione di Nicola scultore; da alcuni studiosi il documento è stato considerato indicativo dei poliedrici interessi artistici di Nicola, divenendo quasi una prova per l'attribuzione al suo catalogo, di altre opere scolpite o dipinte di dubbia paternità; da altri, pur non escludendosi la varietà degli interessi artistici di Nicola, l'insolita commissione è considerata con più cautela, e spiegata con l'ipotesi che Nicola si ponesse in questo atto come una sorta di progettista e intermediario tra i canonici di Ascoli e i lapicidi abruzzesi che avrebbero poi eseguito il lavoro. La questione di Nicola scultore e pittore è annosa ed è stata fortemente dibattuta a causa di un ampio gruppo di opere variamente attribuite all'artista tra cui lavori in pietra quali l'Incoronazione della Vergine, un tempo nella lunetta del portale di S.Maria Maggiore di Guardiagrele, l'Annunciazione sulla facciata della cattedrale di Teramo, i rilievi provenienti dalla casa di Teofilo Patini a Castel di Sangro, e la tavola dipinta con la Madonna e il Bambino degli Uffizi. Tuttavia dagli ultimi studi di A.Cadei (op. cit. 2005) sembrerebbe difficile attribuire alla mano di Nicola queste opere ad eccezione forse dei rilievi in pietra di Castel di Sangro (per approfondire la questione si vedano Mattiocco E. in Orafi e argentieri d'Abruzzo, pp.158-162; A.Cadei, op.cit. pp.22-25 e pp.107-120).

Il secondo e ultimo documento, datato 20 giugno 1459 è ormai posteriore alla morte dell'artista; in esso i suoi tre figli Antonio, Francesco e Giacomandrea costituiscono una società per l'esercizio dell'oreficeria, della pittura e di lavori in pietra, dividendosene profitti e responsabilità in parti uguali **(**per il testo integrale si veda il documento VI dell'appendice documentaria in A.Cadei, op.cit. p.330).

Tra il 1456 e il 1459 dunque va necessariamente datata la morte dell'artista guardiese, con più probabilità a ridosso della seconda data.

Le opere, lo stile

L'opera di Nicola appare molto vasta e sfaccettata e può essere suddivisa sommariamente in tre periodi stilistici: il primo periodo, precedente al viaggio fiorentino, in cui spunti personali e innovativi si mescolano con l'educazione artistica sulmonese; un secondo periodo coincidente con il presunto viaggio fiorentino e un sostanziale cambiamento del suo linguaggio in direzione di un forte ghibertinismo; terzo periodo, quello delle opere della maturità, in cui al linguaggio influenzato dal Ghiberti si mescolano la ripresa di arcaismi, le singolarità iconografiche e l'intervento via via più massiccio della bottega nelle sue opere.

Il primo lavoro di Nicola firmato ma non datato, viene generalmente ritenuto il nodo di croce di Roccaspinalveti al quale viene correlata anche la croce astile proveniente dalla stessa chiesa di S.Michele Arcangelo, la cui paternità si attribuisce pure generalmente a Nicola. I due manufatti sono pienamente inquadrabili nella produzione sulmonese tra XIV e XV secolo, soprattutto per i dettagli iconografici e mostrano scarsi elementi di novità rispetto ai manufatti di quell'area geografica. Il nodo infatti è decorato da castoni a gocce con smalti traslucidi perfettamente inquadrabili in quella produzione orafa, mentre la croce ripete l'iconografia consolidata della *Crocifissione tra i dolenti* sul dritto e la *Majestas Domini tra i simboli degli evangelisti* sul rovescio. Un' eccezione va fatta per l'iscrizione del nodo di croce, di matrice non sulmonese, scritta in una *textura* quadrata gotica caratterizzata da apici, spezzature e occhielli resi con l'effetto di nastri che formano pieghe, piuttosto rara in ambito abruzzese a quel tempo e frequente invece nella miniatura franco-fiamminga.

Croce di Guardiagrele - Guardiagrele, Chiesa di S.Maria Maggiore

Analogamente anche gli ostensori di Francavilla e Atessa, datati rispettivamente 1413 e 1418, si rivelano opere molto indicative di questa fase dell'arte nicoliana, in bilico tra tradizione e innovazione. Infatti, sebbene per la realizzazione degli ostensori Nicola riprenda la tipologia del tabernacolo architettonico, utilizzata come reliquiario e diffusissima tra XIV e XV secolo, di solito nelle tipologia di tempietto poligonale, egli apporta sostanziali novità e personalizzazioni ai prototipi precedenti. Innanzi tutto utilizza le microarchitetture non per ospitare le reliquie ma le ostie, creando una tipologia fino a quel momento inusitata; in secondo luogo, si riscontra nei suoi ostensori un uso contraddittorio degli elementi architettonici componenti le microarchitetture, che tendono ad essere usati in funzione di gioco stilistico, contraddicendo la loro funzione strutturale. A titolo di esempio si vedano, nell'esemplare di Francavilla, le finestre del tempietto ottagono, con i trafori che si ripetono speculari in basso, secondo un modello che nell'architettura reale non avrebbe applicazione o i contrafforti a rampanti del tempietto più piccolo dell'ostensorio di Atessa, montati al contrario rispetto a come dovrebbero essere nella realtà. In effetti nelle straordinarie microarchitetture degli ostensori , tutti gli elementi tratti dal lessico

dell'architettura coeva vengono moltiplicati e smaterializzati da trafori, accostati con totale libertà inventiva, con effetti fiabeschi e irreali, in linea con le tendenze europee del gotico internazionale. Non solo, Nicola utilizza un repertorio di motivi che sembrano denunciare l'influsso di esperienze artistiche esterne alla regione, particolarmente veneziane, soprattutto per quel che riguarda l'uso di archi inflessi trilobati e intrecciati tra loro, ornamento che compare infatti nella prima metà del '400 nella loggia della Ca' d'Oro, forse mutuato dal cantiere del Duomo di Milano, dove il motivo è pure largamente usato sul finire del Trecento. Con molta probabilità l'uso dell'arco inflesso trilobo arrivò in Abruzzo con il cantiere di S.Maria di Collemaggio all'Aquila che infatti lo ripropone in due dei rosoni di facciata, dove probabilmente Nicola lo vide, dimostrandosi molto attento e aggiornato sulle novità artistiche che si andavano introducendo nella sua regione e fuori di essa. Come aggiornato e innovativo Nicola appare anche sul versante tecnico. Egli infatti utilizza fini baccellature sul piede degli ostensori, ispirandosi forse al vasellame di uso domestico e non a quello sacro, applica con disinvoltura diverse tecniche di decorazione a smalto ovvero lo *champlevé*, *l'èmail de plique*, e una variazione del *cloisonné* con filigrane, con una ricchezza ed un'inventiva straordinarie.

Nella successiva croce di S.Maria Maggiore a Lanciano (1422) il linguaggio di Nicola sembra approfondire le esperienze sulmonesi in vista di una personalizzazione della sua arte. Una tendenza già in atto nelle croci abruzzesi di XIV-XV secolo era l'ampliare le scene secondarie ai lati del Crocifisso in senso narrativo, sostituendo ai soli dolenti, il Deliquio della Vergine e S. Giovanni tra Longino, Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea, mentre al di sopra e al di sotto del Crocifisso, animali simbolici o rappresentazioni del teschio di Adamo, della Resurrezione e della Deposizione. Nicola sembra andare proprio in questa direzione creando nelle lobature della croce di Lanciano veri e propri gruppi statuari in miniatura, realizzati con forte aggetto dal fondo e con grande monumentalità plastica, di una qualità artistica inaudita per la scuola di Sulmona

e per i quali sono stati più convincentemente proposti raffronti con la miniatura e la pittura coeva. In particolare vistose affinità con lo stile di Nicola ha rivelato il ciclo di affreschi nel coro di S.Silvestro all'Aquila, tradizionalmente attribuiti al "maestro di Beffi" e datati al primo decennio del XV secolo. In particolare Nicola dovette guardare ad essi soprattutto per i loro aspetti più "gotici" come le proporzioni slanciate, i voli di angeli, le pieghe dei panneggi sottolineate da lumeggiature, ma soprattutto per l'idea di uno spazio che si dilata e contrae a seconda della forma plastica delle figure. La croce di Lanciano, che si può considerare l'apice di queste conquiste artistiche, introduce anche significative variazioni all'iconografia tradizionale, forse per volontà della committenza, soprattutto sul rovescio, dove i tradizionali simboli degli evangelisti realizzati a smalto, vengono affiancati da un ciclo mariologico con Annunciazione, Incoronazione e Transito della Vergine; le prime tre scene presentano, tra l'altro, la particolarità di essere inserite in piccoli baldacchini gotici, che richiamano le microarchitetture dei già citati ostensori realizzati qualche anno prima per Francavilla e Atessa.

Croce di Guardiagrele - Guardiagrele, Chiesa di S.Maria Maggiore

Tra la realizzazione della croce di Lanciano e quella di Guardiagrele del 1431 dovette svolgersi il tanto discusso soggiorno fiorentino dell'artista. A convalidare

questa teoria sono molti elementi, innanzitutto i nove anni di vuoto e di silenzio nella sua produzione che certo potrebbero essere dovuti anche ad altre circostanze come distruzioni o furti, ma che comunque lasciano propendere per un evento particolare; in secondo luogo, indizio più importante, il cambiamento del suo linguaggio artistico dopo questa data, ravvisabile chiaramente in tutte le opere successive a questo "vuoto", a partire appunto dalla croce di Guardiagrele; non ultimo, l'impegno preso da Nicola con la cattedrale di Teramo per la realizzazione di un antependium in argento con scene cristologiche, che rappresentò con molta probabilità proprio la causa contingente del viaggio. Il viaggio infatti, più che un aggiornamento sulle rivoluzioni artistiche che si andavano svolgendo a Firenze, sembrò rivolto esplicitamente allo studio della porta nord del battistero fiorentino, che Ghiberti andava ultimando in quegli anni. Ciò si deduce da un lato, dalla forte dipendenza iconografica delle formelle del paliotto teramano da detta porta, e dal riutilizzo di modelli, soluzioni formali, particolari ghibertiani anche nelle sculture e negli smalti traslucidi delle croci successive; dall'altro, dall'assenza di altre "citazioni fiorentine" nelle opere nicoliane di quegli anni. In sostanza a Nicola serviva un modello illustre per la sua opera teramana, un modello di sicuro effetto che la porta fiorentina certamente poteva fornire. Sembrano infatti "letteralmente decalcate" (A.Cadei, op.cit. p.60) da essa le otto formelle con evangelisti e dottori della chiesa, così come diversi episodi della vita di Cristo ne replicano le fattezze in modo talmente puntuale da autorizzare l'idea che Nicola operò sulla porta con disegni e calchi (sulla questione della conoscenza diretta della porta del Ghiberti da parte di Nicola è di diverso avviso E.Carli, Nicola da Guradiagrele e il Ghiberti. Primi ragguagli sulla scultura guardiese, in "L'Arte", n.s., X, 1939). In questa complessa questione "fiorentina"sono entrati a far parte dal 1901, anche sei altorilievi in pietra, provenienti dalla recinzione dell'orto della casa del pittore Teofilo Patini a Castel di Sangro e oggi conservati nel Museo dell'opera del Duomo di Firenze. Anche questi rilievi, parte superstite di una serie più ampia,

secondo Enzo Carli di ben diciannove pezzi, raffiguranti storie della vita di Cristo, mostrano strettissime dipendenze dalla porta nord del battistero fiorentino e di conseguenza dal paliotto teramano di Nicola. Ciò ha portato naturalmente, pur senza unanimità di vedute, all'attribuzione a Nicola anche dei rilievi di Castel di Sangro, sebbene vada considerato che all'incirca negli anni subito successivi al presunto soggiorno fiorentino di Nicola, sembra porsi anche la nascita e lo sviluppo di una complessa bottega facente capo all'artista, che ne rende più complessa e sfaccettata l'analisi dettagliata e di conseguenza l'attribuzione, delle opere di quegli anni. Il problema della bottega e degli aiuti si pone infatti con forza a partire dal paliotto teramano nel quale sono state ravvisate almeno due mani diverse oltre a quella del maestro nonché quelle di altri collaboratori meno brillanti.

Tutte le opere successive al 1432 rivelano queste due costanti caratteristiche cioè, l'influenza ghibertiana, che si esprimerà in quello "stile dolce" delle croci di Guardigrele, di S.Massimo a L'Aquila e di Monticchio e la pluralità di mani, ben visibile pur sotto la sorveglianza del maestro. Dalla croce di Monticchio inizia a farsi strada nella maniera di Nicola un'ultima variazione stilistica nel senso di un'estetica più mossa e tormentata e una lavorazione sempre più minuziosa, realizzata su lamine più leggere e flessibili. Riflessioni particolari meritano infatti le ultime tre croci realizzate da Nicola, quella di S.Agostino a Lanciano, quella dell'Assunta di Antrodoco e l'ultima, realizzata nel 1451, e documentata da secoli presso la Basilica di S.Giovanni in Laterano a Roma, considerata il capolavoro della vecchiaia di Nicola. La croce di S.Agostino e quella di Monticchio non datate, sono ritenute successive all'antependium teramano per la forte vicinanza degli smalti delle croci a quelli del paliotto, ma stranamente sono caratterizzate da arcaismi, recuperi sulmonesi e singolarità iconografiche: asprezze anatomiche, spasmi nei volti, la riproposta di aquile e serpi attorcigliate su se stesse, raffigurazioni della Pietà al posto del più canonico Seppellimento di Cristo.

In questa ottica va inserita anche la splendida croce del Laterano, una sorta di summa del lavoro dell'orafo guardiese, purtroppo compromessa da modifiche, spoliazioni e operazioni di restyling che ne hanno alterato pesantemente l'aspetto, compromettendone di conseguenza un'analisi adeguata. Sul diritto torna la presenza, di antica tradizione, degli animali simbolici, il pellicano e l'aquila, come la riproposta del teschio di Adamo sotto il Crocifisso, mentre nella traversa orizzontale accanto al ritmico e flessuoso volo degli angeli, trovano posto gruppi narrativi di grande "pathos", orchestrati intorno al S.Giovanni e alla Vergine. Con questo testamento Nicola da Guardiagrele conclude la sua esperienza artistica di orafo, con un'opera in cui sembra trovare posto ogni tassello della sua storia, dove la ripresa dei modelli tradizionali, si mescola ai più grandi raggiungimenti tecnici dell'artista, la dolcezza ghibertiana cede il passo a tratti alla vivida raffigurazione della morte, i panneggi sono straordinariamente dinamici, le teste fortemente espressive, i corpi animati da curvature gotiche e fremiti che sembrano imprimere loro l'emozione della vita spirituale.