

Antonio Cadei

Nicola da Guardiagrele

un protagonista dell'autunno del Medioevo in Abruzzo

Con contributi di

Raffaele Colapietra, Fabrizio Biferali,
Gaetano Curzi, Francesca Manzari, Lorenzo Lorenzi

Foto di

Gino Di Paolo



COMUNE DI
GUARDIAGRELE

SilvanaEditoriale

In copertina

Crocifisso
Guardiagrele, Museo diocesano



Silvana Editoriale

Progetto e realizzazione

Arti Grafiche Amilcare Pizzi Spa

Direzione editoriale

Dario Cimorelli

Art director

Giacomo Merli

Redazione

Alessandro Musto

Impaginazione

Denise Castelnovo

Ufficio iconografico

Sabrina Galasso

Ufficio stampa

clp relazioni pubbliche, Milano

Nessuna parte di questo libro
può essere riprodotta o trasmessa
in qualsiasi forma o con qualsiasi
mezzo elettronico, meccanico o altro
senza l'autorizzazione scritta
dei proprietari dei diritti e dell'editore

L'editore è a disposizione degli eventuali detentori
di diritti che non sia stato possibile rintracciare

© 2005 Silvana Editoriale Spa
Cinisello Balsamo, Milano
© 2005 Comune di Guardiagrele

Promotore dell'iniziativa editoriale
Comune di Guardiagrele

Stampato con il contributo di
Ena, Nicola e Giacomo Santoleri



Schede di

Valentina Capone
Ernestina Stinziani
Gaetano Curzi
Fabrizio Biferali
Lorenzo Lorenzi
Irene Di Ruscio
Antonella Giancaterino

Edizione delle epigrafi
Stefano Riccioni

Appendice documentaria
Claudia Di Fonzo

Coordinamento editoriale
Elisabetta Bacchetta, Zip Adv

Impaginazione
Sandro D'Alfonso, Zip Adv

8. Croce di San Massimo all'Aquila

Croce processionale

1434

L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo

Provenienza: L'Aquila, Cattedrale
di San Massimo

Lamina di argento sbalzata, cesellata, bulinata, parzialmente dorata, con filigrane, smalto *champlevé* smalto traslucido. Argento fuso e cesellato, parzialmente dorato. Rame traforato e dorato.

90x80 cm(croce); 27 cm (altezza nodo).

Iscrizioni

Dritto

Iscrizione segnaletica. Sul braccio verticale della croce, sopra il Cristo crocifisso. In un cartiglio. Area grafica delimitata da una cornice rettangolare incisa. Allineata su una riga segnata in alto e in basso. Integra. Scrittura maiuscola gotica. Interpunzione con punto medio.

INRI

Sottoscrizione attributiva. Sul braccio verticale della croce, sulla fronte del sarcofago della Deposizione. Sul lato frontale della pietra tombale. Specchio epigrafico costituito da una placchetta. Area grafica delimitata da una cornice rettangolare. Allineata su due righe segnate. Integra. Scrittura maiuscola gotica.

Interpunzione con punto medio. Abbreviazione con tratto obliquo sul corpo della lettera D.

*Opus Nicolai Andree d(e) / Guardia a(nno) D(omi-
ni) M CCCCXXXIII*

Rovescio

Iscrizione esegetica. All'estremità superiore del braccio verticale della croce. Nel libro aperto di san Giovanni, su due pagine. Area grafica rettangolare delimitata da un'incisione. Allineata su tre righe segnate. Integra. Scrittura minuscola gotica, *textura*.

Interpunzione con punto medio circolare.

In p/rinc/(ip) io er//at u/erbu/m e<t>

Iscrizione esegetica, sul cartiglio del Redentore. Area grafica rettangolare delimitata da un'incisione. Allineata su due righe segnate. Integra. Scrittura maiuscola gotica, eseguita con raddoppiamento dei tratti. Interpunzioni con punto medio e due punti allineati in verticale. Abbreviazioni con la nota tironiana, 7, per *et*; segno in forma di 3 = M.

Ego sum lux / mundi via v<eritas> et v<ita>

Iscrizione documentaria. Sulla traversa della croce, a sinistra del Redentore. Specchio epigrafico costituito da uno stemma. Area grafica delimitata da un nastro che corre lungo il contorno dello scudo. Allineata sui tre lati dello scudo. Integra.

Scrittura maiuscola gotica. Interpunzione con *signum crucis*.

Capito//lu eclesi//e aquilane

Iscrizione esegetica. All'estremità sinistra della traversa della croce, a sinistra di san Marco. Sul cartiglio sorretto dal santo. Area grafica rettangolare segnata. Allineata secondo il cartiglio posto in senso verticale. Integra. Scrittura minuscola gotica, *textura*. Interpunzione con punto medio circolare.

Fuit Ioh(anne)s in deserto

Iscrizione esegetica. All'estremità sinistra della traversa della croce, a destra di san Marco. In un cartiglio stretto tra le fauci del leone. Area grafica non segnata. Allineata su una riga non segnata. Integra. Scrittura minuscola gotica, *textura*. Interpunzione con punto medio a stella.

F<uit> Y<ohannes> i<n> deserto

Iscrizione esegetica. All'estremità inferiore del braccio verticale della croce, a destra di san Matteo. Sul cartiglio sorretto dal santo. Area grafica rettangolare delimitata da due linee incise. Allineata in senso verticale, secondo l'andamento del cartiglio. Integra. Scrittura minuscola gotica, *textura*. Interpunzione con punto medio circolare. Abbreviazione con tratto orizzontale arcuato; *XPI = Christi*.

Liber g<enerationis> Yh(es)u Chr(ist)i

Iscrizione esegetica. All'estremità inferiore del braccio verticale della croce. A destra di san Matteo. In un cartiglio sorretto dall'angelo. Area grafica non segnata. Allineata su una riga non segnata. Integra. Scrittura minuscola gotica, *textura*. Interpunzione con punto medio circolare e sei punti a formare un fiore. *XPI = Christi*.

Liber g<enerationis> Yh(es)u Chr(ist)i

Nodo

Iscrizioni segnaletiche. Nelle placchette sottostanti le statuette dei santi. Area grafica non segnata. Allineate su una riga non segnata. Scrittura capitale. Le iscrizioni sono opera di un restauro moderno.

Dal diritto verso destra:

S. Mattias; S. Petrus; S. Andreas; S. Iacobus; S.

Ioannes; S. Bartholomeus; S. Mattheus; S. Thadeus

Imponente per dimensioni, la croce presenta il più completo programma iconografico sul tema della Salvezza messo in atto da Nicola da Guardiagrele

nelle sue croci processionali, similmente a quanto già anticipato nella croce di Guardiagrele del 1431, oggi purtroppo molto frammentaria a causa delle vicende legate al furto del 1979. La croce, astile e con estremità trilobate, reca sul diritto Cristo crocifisso, con un nimbo crucesegnato decorato a smalto rosso e blu, inchiodato a una croce a tronco d'albero, allusiva all'idea di Cristo come *arbor vitae*, ossia del sacrificio della croce come strumento di rinascita, di salvezza guadagnata attraverso la sofferenza. La croce è conficcata su una roccia al centro della quale è un teschio, raffigurante il Gòlgota, o "luogo del cranio", dove avvenne la crocifissione e, nell'ottica del tema della salvezza, allusivo ad Adamo, i cui peccati sono rimessi in virtù dell'offerta di Cristo sulla croce. Ai lati del Crocifisso, a metà della traversa, due bellissimi angeli in volo esprimono il loro dolore nella posa fortemente arcuata dei corpi: uno giunge le mani in preghiera, l'altro si apre le vesti sul petto in segno di disperazione. Vi corrispondono le figure dei dolenti, alle estremità della traversa: la Madonna alla destra del Crocifisso e san Giovanni evangelista alla sua sinistra, entrambi seduti a terra, racchiudono la loro sofferenza nella posa raccolta e nei gesti calibrati delle mani. Sopra al Cristo Crocifisso, in un nido la cui parte esterna, un tempo a smalto, è decorata da girali di rami di edera allusivi alla Resurrezione, è raffigurato il grande pellicano che squarciandosi il petto, nutre i propri piccoli di sé stesso, sottolineando nuovamente il significato simbolico della croce come strumento di redenzione per l'umanità.

Il trilobo inferiore del montante reca la scena della Deposizione dalla croce: al centro il gruppo della Madonna che abbraccia il figlio e intorno, come di consueto, tre uomini, san Giovanni evangelista, san Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo, e tre donne, tra le quali si distingue la Maddalena. Sul fronte del sepolcro trova spazio, incisa e decorata da smalti oggi perduti, l'iscrizione con la firma del guardiese e la data di esecuzione dell'opera.

All'estremità opposta è rappresentata la Resurrezione: la figura di Cristo emerge dal sepolcro recando il vessillo, del quale resta ormai solo un frammento, mentre i soldati addormentati sono disposti due a due ai lati della tomba e un quinto, disteso trasversalmente, ripete la posa del soldato nell'analoga scena della porta ghibertina del Battistero fiorentino, coprendo integralmente il fronte del sepolcro. In primo piano, di spalle, col capo reclinato all'indietro, l'uomo è rappresentato nella sua armatura con dovizia di particolari e precisione di dettaglio.

Sul rovescio, al centro è il Redentore, assiso su una cattedra, sorretta da un cespuglio folto di foglie terminante in un fregio a rombi traforati e fiancheggiata da eleganti pilastri in filigrana e smalto con il tipico motivo a girali floreali. Benedicente, con la destra, il Cristo reca nella sinistra un cartiglio con iscrizione. Fanno da sfondo alla figura imponente del Redentore quattro straordinari angeli, realizzati in smalto su fondo blu notte, figure eleganti e preziose, che per il loro sapore decisamente nordico rimandano a un orizzonte figurativo differente da quello di riferimento per la croce.

Ai lati del Redentore, sulla traversa, due clipei smaltati contengono altrettanti stemmi: a destra del Redentore, uno scudo sormontato da mitria vescovile, contenente un agnello con un libro rosso sul capo in campo azzurro, è lo stemma del cardinale Amico Agnifili, committente dell'opera; a sinistra, un'arme contornata da un'iscrizione e contenente un'aquila ad ali spiegate in campo rosso, è invece l'emblema del Capitolo Cattedrale dell'Aquila.

Nei clipei sopra e sotto il Redentore, un tempo in smalto traslucido, sono raffigurate l'Incoronazione della Vergine, in alto, e la Madonna col Bambino in trono, in basso.

Le estremità trilobate accolgono le figure dei quattro Evangelisti, sbalzati con efficacia nelle loro cattedre e ciascuno accompagnato dal corrispondente simbolo, ripetuto sul fondo della placchetta a smalto. In alto è san Giovanni, ritratto con una barba foltoissima, seduto su cattedra, pensoso, rivolto verso il libro su cui è inciso l'incipit del suo Vangelo; alle estremità della traversa, a destra del Redentore, san Marco e a sinistra san Luca; infine, in basso, san Matteo. San Marco e san Matteo recano anche un cartiglio con riferimento ai rispettivi Vangeli. Alla rappresentazione del san Matteo si aggiunge un ulteriore particolare: un angelo a sbalzo, che, partendo subito sotto il clipeo raffigurante la Madonna col Bambino in trono, piomba in volo a testa in giù, in direzione della formella con il santo in cattedra, frapponendosi trasversalmente tra i due elementi. L'angelo con le ali congiunte dietro le spalle e i piedi uniti all'insù, protende le braccia in avanti e le mani si rivolgono l'una verso l'altra, con le dita allungate come a tenere qualcosa che, però, non c'è.

La lamina di fondo è tutta lavorata a rabeschi, con la consueta decorazione a girali d'acanto e rosette, che si estende dipanando lo stesso motivo su dritto e rovescio. I punti di giunzione delle lamine sono rifiniti da una fitta cornice a perline. Il pro-

filo della croce reca sferette in rame traforato e dorato: 15 grandi e 16 piccole disposte all'incrocio dei bracci della croce e intorno ai trilobi. Sei elementi romboidali, con le facce recanti un motivo a rosetta in smalto blu, completano la decorazione dei bordi applicati a metà dei bracci, in corrispondenza di placchette triangolari, anch'esse con motivi floreali, in filigrana e smalto. Uno di questi elementi romboidali, sul rovescio, presenta una faccia, certamente posticcia (probabilmente integrazione dovuta a un intervento di restauro), recante un fiore diverso, con sei lunghi petali tratteggiati trasversalmente. La costola della croce alterna rose e foglie di edera, come nella costola del più tardo esemplare di Monticchio.

La croce è collocata sopra il nodo montato su un fusto lavorato a traforo, con il consueto motivo a losanghe allungate, contenenti una sorta di croce quadrilobata. Il nodo presenta la tipica forma a tempio, qui ottagonale, con una serie di nicchie inquadrata da un arco a tutto sesto, incorniciato da un timpano con rosone centrale e sferetta apicale, con lo sfondo decorato a fiori e foglie di edera. Tra un timpano e l'altro, grossi fiori fanno da cerniera, mentre restano a nudo i punti di giuntura delle placchette timpanate, un tempo certamente rivestiti da lesene riccamente decorate con motivi floreali a smalto e filigrana, conformemente a quanto accade in tutti gli altri nodi.

Le nicchie ospitano una galleria di santi e apostoli, la cui identità sarebbe rivelata dalle iscrizioni apposte sulle targhette ai loro piedi, in verità certamente più tarde rispetto alla croce e non sempre corrispondenti all'iconografia del personaggio che le sovrasta. Ad esempio, la figura indicata come san Matteo è caratterizzata da una lunga barba e da uno spadone che indurrebbero a identificare il personaggio piuttosto con san Paolo che, però, non è affatto citato nelle iscrizioni del nodo, o con san Giacomo che, al contrario, vi è menzionato. In proposito, oltre alla possibilità di un'errata identificazione dei santi al momento della realizzazione delle nuove targhette, non è da escludere che, in alcuni casi, possano essere avvenuti scambi di figure e iscrizioni nella fase di rimontaggio seguita a uno degli interventi di restauro subiti dalla croce. Tuttavia, va tenuto conto del fatto che questa difficoltà nell'identificazione dei santi del nodo, segnalata anche in merito alla croce di Monticchio, sembra essere un motivo ricorrente nella produzione di Nicola da Guardiagrele.

L'altissima qualità del manufatto, esaltata in tutta la vastissima bibliografia della croce, e l'imponente dispiegamento di rimandi simbolici ed eruditi

(si pensi, ad esempio, alle iscrizioni in caratteri gotici tratte dai Vangeli di Marco e Matteo o alla compresenza delle figure e dei simboli degli Evangelisti, a sbalzo le une, in smalto gli altri, nonché all'eleganza estremamente raffinata degli angeli che fanno da sfondo al Redentore in cattedra), rendono ragione dell'importanza della committenza. Il cardinale Amico Agnifili, personaggio di primo piano della cultura umanistica del tempo, che cambiò il suo stesso cognome, Della Rocca, con l'umanistico Agnifili, con riferimento alla devozione verso l'*Agnus Dei*, dopo gli studi e alcuni anni di insegnamento presso l'Università di Bologna, fu vescovo di dell'Aquila dal 1431 al 1472 e di nuovo nel 1476, mantenendo la sede aquilana anche durante i numerosi altri incarichi affidatigli. Nel 1471, alla morte di Paolo II, fu anche tra i candidati al soglio pontificio, allorché fu eletto Francesco della Rovere col nome di Sisto IV. Personaggio illustre e munifico nei confronti della cattedrale aquilana, con questa destinazione commissionò a Nicola la croce in questione e sempre alla sua committenza si doveva probabilmente l'esecuzione della statua di san Massimo, della quale resta il solo basamento, recante il medesimo stemma Agnifili.

Le notevolissime qualità della croce spiegano anche perché essa abbia goduto di una grandissima fortuna critica, già dal Settecento, quando lo storico aquilano Anton Ludovico Antinori (1704-1778) trascrisse il ben noto atto notarile con il quale si registrava il contratto di ordinazione per la croce di Santa Maria di Paganica (20 febbraio 1447), commissionata a Nicola dall'Arciprete e dal Capitolo della chiesa, con la precisa richiesta che la croce fosse eseguita a somiglianza di quella di San Massimo all'Aquila, stabilendone il prezzo in 390 ducati. A partire da questa citazione, si sono susseguite innumerevoli menzioni della croce aquilana, più o meno ampie e criticamente approfondite, che appare superfluo ripercorrere nel dettaglio dopo la puntuale sintesi svolta da Barucca in occasione del più recente convegno sul nostro orafico (Barucca, 1997, pp. 123-134), in aggiunta alla quale vanno citati solo i riferimenti contenuti nei posteriori contributi di Antonella Giancaterino (Giancaterino, 1998, pp. 58-61) e di Dora Liscia Bemporad (2000).

Vale piuttosto la pena di soffermarsi su alcuni dettagli, finora scarsamente considerati e che contribuiscono a confermare come la formazione di Nicola da Guardiagrele, benché certamente non circoscrivibile all'interno della cultura figurativa "abruzzese", non possa, d'altro canto, prescindere

re del tutto dalla locale tradizione orafa che al tempo era rappresentata *in primis* dalla produzione sulmonese. Il pregevole abbinamento di figure a sbalzo e simboli a smalto che Nicola sperimenta sul rovescio, nei lobi della croce destinati agli Evangelisti, prima nell'esemplare di Guardiagrele e poi in quello dell'Aquila, si arricchisce anche e in entrambi i casi, di un bellissimo angelo sbalzato che discende in volo in direzione della figura di san Matteo, nel lobo inferiore del rovescio. L'angelo, come si diceva descrivendo la croce, è rappresentato "in picchiata", di schiena, con le ali congiunte dietro le spalle e i piedi uniti all'insù, in atto di protendere le braccia in avanti, con le mani rivolte l'una verso l'altra e le dita allungate come a tenere qualcosa che, però, non c'è. La figura è qui in qualità di simbolo dell'evangelista Matteo, rinforzando così la presenza degli angeli in smalto che gli fanno da sfondo. L'idea di questo angelo non può che derivare a Nicola dalla conoscenza di alcuni esemplari di oreficeria sulmonese, in cui appare un angelo con siffatte sembianze, ma con diversa funzione: esso reca una corona sul capo del Cristo crocifisso. Questa iconografia, che prende spunto da raffigurazioni trecentesche dell'angelo stante in piedi con la corona in mano, nella variante dell'angelo in volo è riscontrabile in un gruppo piuttosto ristretto di croci sulmonesi, databili tra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo (in proposito si veda Di Ruscio, 1997, pp. 152-153, p. 154, fig. 8, pp. 160-161, note 19-21). Tra queste, anche la croce di Visso (Macerata), per la quale in passato si è più volte proposto il riferimento proprio a Nicola da Guardiagrele, a mio avviso privo di fondamento, e dove, tra l'altro, la figura dell'angelo è proposta in modo assai meno efficace che altrove. In seguito, il motivo ebbe una certa diffusione anche al di fuori della produzione sulmonese. Nicola riprende questa iconografia, che deve averlo colpito per le potenzialità espressive della figura ripresa in volo e di spalle e, privandola dell'originario significato, la rilegge a modo proprio, inserendola nelle sue croci con riferimento al simbolo di san Matteo. È forse per questo motivo che le mani dell'angelo, in quegli esemplari recanti una corona, non stringono qui alcun oggetto.

Anche l'immagine del pellicano che si squarcia il petto per nutrire del proprio sangue i piccoli o il gruppo di san Giuseppe di Arimatea e delle Marie che circondano il sepolcro erano già in uso nell'oreficeria abruzzese tra fine Tre e inizi Quattrocento (Mattiocco, 1968).

Molti sono, poi, in questa croce gli spunti che

Nicola ha saputo trarre dalla Porta Nord del Battistero fiorentino di Ghiberti e che in quegli anni, dominati dalla realizzazione dell'antependium per il Duomo di Teramo (1433-1448), riproporrà anche nelle formelle teramane, sia direttamente che per mano di suoi collaboratori. I precedenti contributi e, in particolare, le osservazioni di Liscia Bemporad fin dalla scheda dedicata alla croce di San Massimo nel catalogo della mostra su Ghiberti del 1978 (Liscia Bemporad, 1978, p. 120) hanno precisato le evidenti affinità tra le figure dei dolenti e, aggiunge giustamente Barucca, degli angeli in volo verso Cristo crocifisso (Barucca, 1997, p. 130), con i corrispondenti personaggi della formella ghibertiana raffigurante la crocifissione, così come per gli Evangelisti del rovescio della croce che richiamano da vicino quelli raffigurati sulla Porta Nord o, ancora, per la scena della Resurrezione, con il soldato che ricalca fedelmente la posa ghibertiana, non mancando di rilevare come le analogie tornino per le medesime scene e gli stessi personaggi nelle formelle teramane, anche quando vi sia riconosciuta la mano di un collaboratore che evidentemente operava su disegno e dietro indicazioni del maestro. Tali affinità, presenti già nella croce di Guardiagrele, hanno portato la critica a insistere sulla possibilità di uno o più viaggi di Nicola a Firenze, durante i quali l'orafa si sarebbe aggiornato direttamente su quanto accadeva nel cantiere ghibertiano, e non solo (in proposito Liscia Bemporad, 1978, p. 118; Carli, 1998, p. 173), facendo ricorso per le proprie opere a disegni e modelli tratti dal maestro fiorentino.

Le novità del linguaggio ghibertiano modificano sensibilmente i modi di Nicola, determinando il balzo esistente e da sempre rilevato tra lo stile della croce di Lanciano e quelle successive di Guardiagrele, L'Aquila, Monticchio e dell'antependium teramano, ma non mostrano, come ha più volte argomentato Serena Romano, di coinvolgere le parti a smalto, che denunciano una sorta di divaricazione rispetto alle parti a sbalzo (Romano, 1997, p. 101). Non c'è, infatti, alcuna "conversione ghibertesa", dice la studiosa, negli smalti delle croci di Guardiagrele e dell'antependium che ripetono, invece, motivi presenti nella precedente croce di Lanciano e che rimandano a una cultura figurativa sostanzialmente abruzzese, legata in particolare, all'opera del Maestro di Beffi. Ciò vale anche per gli smalti traslucidi che fanno da sfondo agli Evangelisti sul rovescio della croce dell'Aquila, ma non certamente per gli angeli posti intorno alla figura del Redentore, i quali rin-

viano a una cultura diversa, sempre "internazionale" ma con un accento marcatamente nordico.

Lo stato conservativo è discreto. Va segnalata la caduta degli smalti nei nimb dei dolenti, nelle placchette decorative triangolari sia sul dritto che sul rovescio e nei quattro clipei figurati posti al centro dei bracci sul rovescio, totale in quelli posti sul braccio verticale, parziale negli stemmi sulla traversa. La placchetta col san Giovanni evangelista del dritto presenta rotture della lamina di fondo, fessurazioni sul ginocchio sinistro e segni evidenti di racconco e fusione sul collo del santo; altre fessurazioni sono presenti nel rovescio della croce, sul collo e sul ginocchio destro del Redentore, mentre, sempre sul rovescio, sul collo e nella testa del san Marco evangelista sono evidenti segni di racconco e fusioni.

La croce ha subito diversi interventi di restauro, di cui uno in tempi recenti.

Mostre: Chieti, 1905 (*Catalogo generale*, 1905); Milano, 1936 (Morassi, 1936); Roma, 1986 (*Tesori d'arte*, 1986).

Bibliografia: Leosini, 1848, pp. 140-141; Signorini, 1868, I, p. 192; Bindi, 1882, pp. 31-37; Bindi, 1883, pp. 190-194; Bindi, 1889, pp. 25-26; Bindi, 1890, pp. 9-10; Gmelin, (1891) 1992, p. 93; Ferrari, 1903, pp. 34-38; *Catalogo generale*, 1905, p. 147; Rusconi, 1908, p. 191; Balzano, 1910, pp. 87-97; Piccirilli, *La mostra d'arte*, 1911, pp. 346, 348-349; Chini, *Documenti*, 1912, pp. 14-15; Piccirilli, 1916, pp. 135-144; Serra, 1929, pp. 115-116; *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*, 1934, pp. 7-9; Moschino, 1935, pp. 37-38; Morassi, 1936, p. 12; Carli, 1939, pp. 144-164; *Mostra dell'oreficeria sacra abruzzese*, 1950, p. VI; Passtor, 1960, p. 447; Bernardi, 1961, pp. 181-182; Mattiocco, 1968, pp. 390-392; Moretti, 1968, pp. 46-49; Pace, 1972, p. 83; Pace, 1975, pp. 227-228; Liscia Bemporad, 1978, p. 120; Mortari, 1979, p. 311; Coletti, 1984, pp. 94, 96-97; Colasacco, 1986, pp. 152-153; Mancinelli, 1986, pp. 189, 194-195, 199, 202; Romano, 1988, pp. 221-226; Mattiocco, 1993, p. 94; Mattiocco, 1996, pp. 7-66, alle pp. 33-35; Barucca, 1997, pp. 123-134; Liscia Bemporad, 1997, pp. 103-104; Di Ruscio, 1997, pp. 152-153, 154 (fig. 8), 160-161; Mattiocco, 1997, p. 36; *Nicola da Guardiagrele e il suo tempo*, 1997; Romano, 1997, pp. 99-102; Carli, 1998, p. 173; Giancaterino, 1998, pp. 58-61; Abbate, 1998, pp. 77-85, 155-158; Mattiocco, 1999; Liscia Bemporad, 2000, pp. 167-183; Mattiocco, 2004, pp. 150-151.

Irene Di Ruscio