predella

predella
predella.arte.unipi.it
n° 4, 2011

Su Lorenzo da Viterbo e Piermatteo d'Amelia. Ricerche in Abruzzo, Lazio, Marche, Umbria

a cura di Gerardo de Simone, Fabio Marcelli

PREDELLA Rivista di arti visive / *Visual Arts Journal*
predella.arte.unipi.it

Predella *Monografie* 4/2011
ISSN: 1827-4927 - ISBN: 978-88-6019-624-8
email: predella@arte.unipi.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa
Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti al processo di *peer-review* anonimo
All articles are subject to anonymous peer-review

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners*:
Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:*
Diane Bodart, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Riccardo Venturi

Direttore responsabile / *Managing Editor:* Barbara Baroni
Direttore editoriale / *Publisher:* Fabrizio Felici

Grafica e impaginazione/ *Design and layout*: Claudia Benvenuti
Grafica di copertina / *Cover art*: Giuseppe Andrea L'Abbate

Immagine di copertina / *Cover image:* Piermatteo d'Amelia, *Annunciazione* (particolare), Boston, Isabella Stewart Gardner Museum

Hanno collaborato al n. 4 (corrispondente alla sezione monografica del n. 30 on line) / *List of contributors to issue no. 4 (corresponding to the monographic section of issue no. 30 on line):* Alessandro Angelini; Gigetta Dalli Regoli; Giovanni Luca Delogu; Gerardo de Simone (curatore); Gabriele Fattorini; Laura Fenelli; Fabio Marcelli (curatore); Cristiana Pasqualetti; Emanuele Pellegrini; Stefano Petrocchi; Linda Pisani; Saverio Ricci; Lucilla Vignoli

Felici Editore
via Carducci 60 - 56017 Ghezzano (PI)
tel. 050 878159 - fax 050 8755897
www.felicieditore.it

© 2012 - Felici Editore srl. Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dall'accordo stipulato tra SIAE, AIE, SNS e CNA, CONFARTIGIANATO, CASA, CLAII, CONFCOMMERCIO, CONFESERCENTI il 18 dicembre 2000. Le riproduzioni per uso differente da quello personale sopracitato potranno avvenire solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata dagli aventi diritto/ dall'editore.

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 12/10 del 9 novembre 2010

Felici Editore

Indice

Gerardo de Simone, Fabio Marcelli
La "strana coppia" e altri studi sul Rinascimento umbratile 9

Alessandro Angelini
Piero della Francesca e la pittura di luce a Roma da Niccolò V a Pio II 15

Gerardo de Simone
Per Lorenzo da Viterbo, dal Palazzo Orsini di Tagliacozzo alla Cappella Mazzatosta 29

Gabriele Fattorini
Francesco di Giorgio e la cultura urbinate nel "giro" degli Orsini 81

Emanuele Pellegrini
Un viaggio in Abruzzo di Adolfo e Lionello Venturi 103

Cristiana Pasqualetti
Saturnino Gatti e Francesco da Montereale in San Domenico all'Aquila: aggiunte e precisazioni 121

Stefano Petrocchi
Note sul Pastura con alcuni inediti 135

Lucilla Vignoli
Sulla formazione di Piermatteo d'Amelia nella Firenze del Quattrocento 147

Saverio Ricci
Un lascito, due iscrizioni, la fortuna del modello e il riuso del cartone: il Redentore *di Orte restituito a Piermatteo d'Amelia* 167

Gigetta Dalli Regoli
Due asterischi per Piermatteo d'Amelia. Il germoglio e il cofanetto 191

Linda Pisani
Diramazioni e divagazioni verrocchiesche: un modello molto fortunato 197

Laura Fenelli
Un Sant'Antonio abate *di Cristoforo di Iacopo da Foligno. Alcune precisazioni di carattere agiografico e iconografico* *211*

Giovanni Luca Delogu
Gli affreschi inediti di Casteldilago: un maestro à rebours tra Spoleto e Foligno *223*

Fabio Marcelli
Polifonia lauretana di Lorenzo Lotto *229*

Tavole *I*

Su Lorenzo da Viterbo e Piermatteo d'Amelia.
Ricerche in Abruzzo, Lazio, Marche, Umbria

Gerardo de Simone,
Fabio Marcelli

La "strana coppia" e altri studi sul Rinascimento umbratile

Il viaggio tra il Lazio, l'Abruzzo, l'Umbria e le Marche raccontato in questo numero di "Predella" – *Su Lorenzo da Viterbo e Piermatteo d'Amelia. Ricerche in Abruzzo, Lazio, Marche, Umbria* – è iniziato con passo lento. Meditato all'avvio con riflessioni che hanno impegnato alcuni autori di questi saggi e altri studiosi, durante tre convegni organizzati nel 2010 ad Amelia, Spoleto, Vasanello e Castiglione in Teverina, dedicati allo studio dei temi illustrati nella mostra: *Piermatteo d'Amelia. Il Rinascimento nell'Umbria meridionale*[1].

Accompagnare o precedere un'esposizione con un convegno è una scelta importante, che qualifica le mostre nate con una solida fisionomia scientifica e culturale. Basterà ricordare, nelle terre di adozione di questo numero, tre mostre e le loro sessioni di studio che hanno segnato un punto fermo nella storiografia artistica dell'Italia centrale: *Il Quattrocento a* Camerino*, luce e prospettiva nel cuore della Marca* (Camerino 2002), *Perugino il Divin pittore* (Perugia 2004), *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento* (Fabriano 2006)[2].

La stessa riscoperta storico-critica del patrimonio di quelle che erano lette come terre 'minori' dell'arte centro-italiana, l'Abruzzo, il Viterbese, il Ternano e la Valnerina o le Marche appenniniche, ha beneficiato di rassegne come *La pittura viterbese dal XIV al XVI secolo (*curata nel 1954 a Viterbo da Italo Faldi e Luisa Mortari), o delle mostre pensate per illustrare l'attività di tutela e ricerca sul territorio delle Soprintendenze.

Queste pagine di *"*Predella*"* percorrono la 'via degli Abruzzi' che veicolava stili e manufatti fiorentini, unendo la Toscana a Napoli senza transitare per Roma; le grandi vie consolari Cassia (l'asse Siena-Viterbo), Flaminia e Salaria, che proiettavano i destini e le speranze di nobili in cerca d'affermazione o di prelati, mercanti, intellettuali, artigiani e artisti in cerca di fortuna a Roma. Dalle alture appenniniche, infine, *"*Predella*"* approda sul mar Adriatico, lungo le rotte dei commerci e delle devozioni.

L'estensione dei tracciati viari qui evocati testimonia la ricchezza di un numero pregno di novità e spunti; firmato da giovani ricercatori – in linea con l'identità 'generazionale' della rivista – e da studiosi esperti. Gli uni e gli altri impegnati in una feconda sinergia intellettuale, illustrata da saggi scritti con uno spettro metodologico ampio:

indagine storica e stilistica, storia della critica e della conservazione, iconografia, committenza e trame culturali.

Due tra i protagonisti di questa storia dell'arte delle periferie, Italo Faldi e Federico Zeri, hanno condiviso il loro percorso amicale e di studi percorrendo le vie umbre e laziali sulle tracce di Lorenzo da Viterbo e di Piermatteo d'Amelia; itinerario che "Predella", oggi, idealmente rievoca e riannoda.

Lorenzo e Piermatteo furono tra i protagonisti della pittura italiana nella seconda metà del Quattrocento. Il loro prestigio si estese oltre le regioni di origine: basti ricordare che il maestro viterbese nel 1473 fu raccomandato a Lorenzo il Magnifico dal suo protettore, il cardinale Jacopo Ammannati Piccolomini (indizio per studiare una sua attività fiorentina e senese per noi ancora misteriosa), e che il pittore amerino fu contattato da un emissario di Isabella d'Este, Floramonte Brognolo, nel 1505[3].

In ambo i casi "maestro Lorenzo da Viterbo" e "maestro Pier Matheo dipintore" sono lodati dai loro mentori per l'eccellenza del magistero in due generi pittorici peculiari: i "fregi", decorazioni all'antica, forse monocrome, di Lorenzo e le decorazioni con tema astronomico-cartografico per Piermatteo, al quale si propone di commettere la pittura di un globo terrestre e di un globo celeste, sul modello di quelli presenti nella biblioteca papale.

Piermatteo beneficiava della fama conquistata con il *Cielo stellato* (fig. 1) che decorava la volta della Cappella Sistina (1479) e, probabilmente, con le vedute di città nella loggia del Belvedere di Innocenzo VIII dipinte, scrive Giorgio Vasari: "alla maniera dei fiamminghi che, come cosa insino allora non più usata, piacquero assai". Intorno a Piermatteo 'cosmografo', le contingenze hanno impedito di veder qui pubblicata una innovativa ricerca di Vincenzo Farinella ma, d'accordo con l'autore, siamo lieti di fornirne una piccola anticipazione. Farinella ipotizza che il tracciato astronomico disegnato da Piermatteo sulla volta della Sistina descrivesse l'allineamento degli astri e delle costellazioni corrispondente al giorno di nascita di Sisto IV, papa cultore degli astri, il 21 luglio 1414: ne verrebbe così consolidata la lettura del ciclo sistino come celebrazione del pontefice ligure.

Lorenzo e Piermatteo: la "strana coppia" della pittura rinascimentale centro-italiana, che ha fecondato l'*humus* artistico della Tuscia (alto Lazio, Umbria meridionale, bassa Toscana), fino a lambire le terre confinanti in Abruzzo e nelle Marche. Protagonisti di un dialogo con differenze marcate negli esiti stilistici, ma complementare nelle intonazioni emozionali ed espressive.

Lorenzo e Piermatteo furono all'incirca coetanei ed entrambi interpreti della lezione di ordine, luce, prospettiva di Piero della Francesca. Ma se l'arte precoce di Lorenzo innesta sul magistero del borghigiano le novità toscane degli anni sessanta (Maso Finiguerra, Baldovinetti, Pollaiolo), Piermatteo matura invece nella decade successiva, perfezionando la grazia lineare appresa da Filippo Lippi (di cui fu collaboratore a Spoleto) con le eleganze verrocchiesche e le preziosità fiamminghe.

Piermatteo dovette ammirare più d'una volta gli affreschi della Cappella Mazzatosta, affascinato dalla maestrìa prospettica e dalla raffinatezza antiquaria, e metterne a fuoco le radici pierfrancescane, fiorentine e senesi (figg. 2-3)[4]. In quest'ottica una delle congiunture che accomuna in tempi differenti Lorenzo e Piermatteo è proprio l'attenzione verso Siena.

Gli studi sul Quattrocento senese da tempo conoscono una ricca fioritura[5], ma ancora da indagare compiutamente è la portata dell'influenza senese in Umbria e nel Lazio. A Siena e a un prestigioso committente senese è legato, lo abbiamo ricordato, Lorenzo da Viterbo; verso Siena sembra indirizzare il formato della pala dei Francescani di Terni, capolavoro di Piermatteo, con l'arco centrale più stretto dei due laterali: una tipologia senese visibile ad esempio nella pala di Asciano di Matteo di Giovanni[6] (figg. 4-5).

Tuttavia è chiaro che i poli di attrazione principali, per Lorenzo come per Piermatteo, sono Roma e Firenze, esperite in tempi e sequenze diverse dai due artisti (prima Roma per il viterbese, prima Firenze per l'amerino). Da Roma, non a caso, prende le mosse questo numero di "Predella": dalla fondamentale quanto sfuggente attività nell'Urbe, ripercorsa e analizzata da Alessandro Angelini, di Piero della Francesca, che Adolfo Venturi considerava il padre della cosiddetta "scuola romana", includente Lorenzo da Viterbo, Melozzo da Forlì, Antoniazzo Romano e il per lui ancora anonimo Maestro dell'Annunciazione Gardner.

La parabola di Lorenzo da Viterbo, tra Roma, la Marsica e il Viterbese (ma, come si è detto, con proiezioni toscane accertate su base sia documentaria che stilistica) è oggetto del saggio di Gerardo de Simone; il 'giro' di committenze degli Orsini tra Tagliacozzo, Bracciano, Pitigliano (e fino a Ghedi, in Lombardia) è seguito da Gabriele Fattorini, con uno speciale riguardo a Francesco di Giorgio; ancora al Viterbese si lega lo studio di Stefano Petrocchi sul Pastura, il più grande pittore della scuola locale sullo scorcio del Quattrocento, nel segno del Perugino.

In Abruzzo ci portano i contributi di Emanuele Pellegrini, che pubblica e commenta il taccuino di *Tagliacozzo* di Adolfo e Lionello Venturi, e di Cristiana Pasqualetti sugli interventi di Saturnino Gatti e Francesco da Montereale, esponenti di punta del Rinascimento abruzzese, in San Domenico all'Aquila.

Tre saggi sono dedicati a Piermatteo d'Amelia: Lucilla Vignoli riflette sulla formazione e sulle opere giovanili degli anni settanta; Saverio Ricci gli attribuisce il pregevole *Redentore* di Orte, con ulteriori novità e precisazioni; Gigetta Dalli Regoli firma una esegesi raffinata di due rari motivi iconografici presenti

nell'opera dell'artista, il germoglio e il cofanetto.

Alle "diramazioni" e "divagazioni" di un fortunato modello verrocchiesco, dalla Toscana fino in Abruzzo e in Lombardia, è dedicata la ricerca di Linda Pisani.

Ci spostiamo in Umbria con Laura Fenelli, che studia le peculiarità iconografiche di un affresco con *Sant'Antonio abate e storie della sua vita* di Cristoforo di Iacopo da Foligno; e con Giovanni Luca Delogu, che illustra gli affreschi inediti che decorano la chiesa di San Valentino a Casteldilago, testimonianza di una scuola spoletina del Quattrocento, ricca di maestri e intonazioni espressive.

Infine un'apertura su Venezia, le Marche e Roma, attraverso la "polifonia" lauretana di Lorenzo Lotto, narrata da Fabio Marcelli.

Con l'auspicio che il testimone di questo numero di "Predella" venga raccolto non solo in Italia, ma soprattutto all'estero, stimolando il dialogo internazionale tra gli studiosi. Colpisce infatti che la bibliografia su Lorenzo e Piermatteo – come su gran parte degli argomenti e artisti qui affrontati – sia prevalentemente italiana. È per questo che si è scelto di prendere a prestito da Roberto Longhi la formula del Rinascimento 'umbratile': declinata non nella sua accezione originaria di "goticismo ombreggiato di Rinascimento", ma in quella di Rinascimento nascosto e periferico. Le 'periferie' del nostro Rinascimento esercitano ancora scarso *appeal* sulla storiografia artistica estera, anche in quei paesi dove nobili, gloriosi e radicati sono i *Renaissance Studies*. Il che è tanto più paradossale ove si pensi che la scoperta di Lorenzo da Viterbo fu merito di Séroux d'Agincourt e Rumohr, e che il primo a intuire il valore delle opere del Maestro dell'*Annunciazione* Gardner fu Bernard Berenson.

Note

* Siamo riconoscenti verso l'amico e collega Saverio Ricci con il quale abbiamo condiviso ogni tappa di questo viaggio.

[1] *Piermatteo d'Amelia. Il Rinascimento nell'Umbria meridionale*, a cura di Vittoria Garibaldi e Francesco Federico Mancini, Amelia - Terni, dicembre 2009-maggio 2010.
Questi i convegni di studio dedicati nel 2010 a Piermatto d'Amelia e alla cultura figurativa rinascimentale tra l'Umbria meridionale e la Tuscia: *Piermatteo d'Amelia. Alla scoperta di un artista e del suo territorio* (Amelia, Palazzo Petrignani, 9 aprile 2010); *Piermatteo d'Amelia nei documenti degli archivi umbri* (Spoleto, Archivio di Stato, 17 aprile 2010); *Un maestro rinascimentale a Castiglione* (Castiglione in Teverina, Chiesa di San Rocco, 30 aprile 2010); *Piermatteo d'Amelia a Vasanello. Episodi di pittura rinascimentale tra l'Umbria e la Tuscia* (Vasanello, Castello Orsini, 2 ottobre 2010).

[2] La mostra di Camerino è stata curata da Andrea De Marchi e Maria Giannatiempo Lopez. La mostra di Perugia da Vittoria Garibaldi e Francesco Federico Mancini. La mostra di Fabriano da Laura Laureati e Lorenza Mochi Onori. Per gli atti dei convegni connessi a queste mostre: *I Da Varano e le arti,* atti del Convegno internazionale, Camerino (4-6 ottobre 2001), a cura di Andrea De Marchi e Pier Luigi Falaschi, Ripatransone 2003; *Pietro Vannucci. Il Perugino*, atti del Convegno Internazionale di studio 25-28 ottobre 2000, a cura di Laura Teza, Perugia 2004. I risultati del convegno *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Gentile da Fabriano e Lorenzo Monaco*, Fabriano, Foligno, Firenze (31 maggio-3 giugno 2006) sono stati editi in tre volumi: *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Gentile da Fabriano*, a cura di Andrea De Marchi, Livorno 2008; *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Lorenzo Monaco,* a cura di Daniela Parenti e Angelo Tartuferi, Livorno 2008; *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Palazzo Trinci,* a cura di Antonino Caleca e Bruno Toscano, Livorno 2009.

[3] Per le notizie su Lorenzo di veda il saggio di G. de Simone in questo numero di "Predella"; il documento estense è stato discusso in relazione a Piermatteo da G. Agosti, *Il Francesco II di Molly Bourne*, in "Prospettiva", 136, 2009, pp. 69-79, p. 79.

[4] Ulteriori confronti tra Lorenzo e Piermatteo sono stati proposti da A. Coliva, *Lorenzo da Viterbo nella Cappella Mazzatosta*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Firenze 1994, pp. 95-121: 102-103; riflessioni sul rapporto tra i due artisti si devono anche a C. Strinati (*Lo spazio e la luce in Piermatteo d'Amelia: riflessioni sulla pittura tra Roma, Viterbo e l'Umbria*, in *Piermatteo d'Amelia. Pittura in Umbria meridionale tra '300 e '500*, Todi 1996, pp. 87-98: 87) e più di recente S. Petrocchi, *Artisti viterbesi del Quattrocento a Roma: da Antonio a Lorenzo da Viterbo*, in "Studi romani", 55, 2007(2009), 3/4, pp. 355-380: 378; Id., *Da Lorenzo da Viterbo a Piermatteo d'Amelia: ipotesi intorno a Nicolaus pictor alias il Maestro del Trittico di Chia*, in In: "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", serie III, 28 (60), 2005, pp. 175-192: 176.

[5] Ricordiamo le mostre principali: *Painting in Renaissance Siena* New York, 1988-89; *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena*, Siena, 1993; *Renaissance Siena*, Londra 2007-08; *Da Jacopo della Quercia a Donatello*, Siena 2010.

[6] Cfr. *Matteo di Giovanni e la pala d'altare nel senese e nell'aretino: 1450-1500*, atti del Convegno internazionale di studi (Sansepolcro, 9-10 ottobre 1998), a cura di Davide Gasparotto e Serena Magnani, Siena 2002. Sul tema dell'evoluzione della pala d'altare si vedano le esemplari dispense di Andrea De Marchi: A. De Marchi, *La Pala d'Altare. Dal Paliotto al polittico gotico. Dispense dell'Universita degli Studi di Firenze*, Corso di laurea magistrale in Storia dell'arte, Firenze 2009; A. De Marchi, *La pala d'altare. Dal polittico alla pala quadra, Dispense dell'Universita degli Studi di Firenze,* Corso di laurea magistrale in Storia dell'arte, Firenze 2012.

ABSTRACT
The Italian Renaissance ranks among the most studied eras in art history, yet little is known of its peripheral expressions. Such is the case of the Southern Umbria-Northern Lazio area, a cultural unity in the Renaissance period which saw a remarkable blossoming of artistic production. Lorenzo da Viterbo and Piermatteo d'Amelia were the two greatest local painters in the second half of the Quattrocento, though their fame spread well beyond their regional borders. The present issue of "Predella" is dedicated to them, and to various related topics/artists – touching four Central-Italian regions: Abruzzi, Lazio, Marche, Umbria –, aiming to present many scholarly novelties (in terms of attributions, documents, stylistic analysis, cultural contexts, patronage, iconography) and to stimulate further research.

Alessandro Angelini

Piero della Francesca e la pittura di luce a Roma da Niccolò V a Pio II

All'inizio degli anni cinquanta del Quattrocento risalgono le opere della prima maturità di Piero della Francesca che gli hanno riservato più fama. Fu quello il periodo forse più intensamente operoso per l'artista borghigiano e nel quale si concentrarono i viaggi fuori patria tra le città e le corti romagnole e adriatiche di cui ci parla Giorgio Vasari[1]. In un arco breve di tempo egli fu attivo tra Sansepolcro, Rimini, Ferrara, Bologna, Ancona e Urbino; per approdare poi ad Arezzo e infine a Roma, nella ricostruzione di questo segmento del suo lungo percorso che cercheremo qui di illustrare.

La data 1450 è iscritta sulla tavoletta raffigurante *San Girolamo penitente* oggi a Berlino, ancora così memore, nel paesaggio, del dipinto ben più grande con il *Battesimo di Cristo* per San Giovanni val d'Afra a Sansepolcro, che pure risale a quasi un decennio prima[2]. L'anno 1451, come è noto, è leggibile nel grande murale di San Francesco a Rimini. Nell'affresco con *Sigismondo Malatesta in preghiera dinanzi a san Sigismondo* dipinto nel cantiere malatestiano ancora per lo più *in fieri*, Piero riflette il contatto intercorso con l'umanesimo architettonico di Alberti e per la prima volta coniuga strettamente la presenza di figure umane con edifici all'antica: un nesso sintattico che da questo momento nella sua pittura diverrà inscindibile. L'affresco per il Malatesta è un precedente ineliminabile per il ciclo dei murali della Cappella Bacci ad Arezzo che, come è noto, ebbe inizio con tutta probabilità subito dopo la scomparsa del pittore al quale era stato affidato in un primo momento, quel Bicci di Lorenzo che morì nel 1452[3]. Non è solo la solennità dell'impianto compositivo dell'affresco riminese ad anticipare le soluzioni grandiose sperimentate nella Cappella Bacci, ma perfino la tipologia di certi volti – in primis proprio quello di san Sigismondo fratello carnale, nella sua indicibile maestosità di saggio canuto, del *Re Salomone che incontra la Regina di Saba*. E ritroviamo ad Arezzo, proprio come a Rimini, la volontà di legare figura umana – nella sua statuaria fermezza e solennità – e ambientazione architettonica: unico elemento quest'ultimo capace di far misurare le distanze spaziali all'occhio dell'osservatore. Se il pavimento sul quale si ergono i personaggi è rivestito di piastrelle geometriche di colori diversi, esso diviene lo strumento più idoneo a rende-

re plausibilmente abitabile e tridimensionale l'area spaziosa che circonda le figure stesse. È chiaro quindi che in questa fase più intensamente albertiana di Piero, vissuta dopo l'esperienza malatestiana, si pone anche la celebre *Flagellazione* di Urbino, un dipinto che appartiene ancora alla più fulgida e ammaliante fase della pittura di luce del borghigiano. Una fase nella quale la luce è ancora soprattutto il 'lume' (per riprendere la terminologia leonardesca) solare e diffuso, che viene assorbito dai corpi a mezzogiorno; e non tanto ancora il 'lustro' dato dai bagliori che si riflettono sui corpi stessi, come avviene invece già almeno dal 1460 in avanti nella produzione dell'artista. E proprio perché una volta intrapreso il ciclo della Vera Croce non c'è motivo di credere che Piero fosse distratto da altre commissioni fisicamente troppo lontane dalla Cappella Bacci, è probabile che la data della *Flagellazione* cada giusto nel 1452, prima dell'impegno aretino[4].

La *Flagellazione* (fig. 1) fu dipinta a Urbino con ogni probabilità su commissione del più illustre committente della città, quel Federico da Montefeltro per il quale Piero avrebbe lavorato a più riprese anche più tardi, nel 1463-4 circa e poi almeno nel 1472-74 (alludo naturalmente alle date più plausibili per il dittico degli Uffizi e per la Pala di Brera)[5]. La data 1452 che qui propongo per la tavola proveniente dalla sacrestia del Duomo di Urbino, si basa, a mio parere solo sull'evidenza stilistica e non tiene conto assolutamente di tutte quelle implicazioni storiche, politiche e religiose che la critica ha voluto cogliere nella *Flagellazione* e che talvolta hanno finito per contraddirsi le une con le altre. Come è noto, sono venuti alla luce interi saggi per spiegare il significato del dipinto, spesso tenendo in scarso conto la vicenda critica che ha interessato l'opera, sotto il profilo più strettamente filologico e stilistico. In questo senso, lo studio di Charles Hope e di Paul Taylor che risale al 1995 ha portato una ventata di sano empirismo anglosassone nella lettura del dipinto pierfranceschiano, dopo una serie di ricostruzioni di taglio iconologico che è proseguita fino ai nostri giorni[6]. Ispirandosi al metodo rigoroso ed empirico che aveva mosso anche le posizioni di Ernst Gombrich, i due studiosi hanno ricordato che difficilmente in un dipinto della metà del Quattrocento il tema sacro alludeva o adombrava eventi contemporanei; tanto meno personaggi vicini nel tempo al pittore venivano inseriti nel contesto iconografico dell'opera, se si eccettua il ritratto di un committente posto in posizione defilata, separata e comunque ben riconoscibile[7]. Hope e Taylor hanno anche dimostrato, a mio parere in modo del tutto convincente, che i tre personaggi che Piero ha raffigurato a destra in primo piano non costituiscono un'aggiunta estranea all'iconografia della *Flagellazione*, ma sono tre figure che completano in modo organico il tema evangelico. Si tratta infatti, secondo questa lettura, di un soldato, o comunque di un'autorità politica romana alle dipendenze di Pilato, che consegna Barabba ad un ebreo, proprio nel momento in cui per Cristo ha inizio la pena della flagellazione. Come dice infatti il Vangelo di Matteo "Allora rilasciò ad essi Barabba e, dopo aver fatto flagellare Gesù, lo consegnò perché fosse crocifisso" (Mt. 27,24). In un dipinto di formato così ridotto Piero non raffigurò la turba degli Ebrei che accoglie Barabba, ma solo un ebreo vestito in modo emblematico con un abito damascato, elegante ma generico e senza veri riscontri nella moda del Quattrocento. Questo tipo di abito damascato lucente e lussuoso riveste infatti anche un'altra figura che in un quadro ancora di ambito urbinate, anche se realizzato molti anni più tardi, rappresentava un ebreo celebre. Si tratta dell'ebreo convertito Isaac che assiste, in cordiale conversazione con Federico da Montefeltro, alla *Comunione degli apostoli* nella tavola dipinta da Giusto di Gand per la chiesa della confraternita del Corpus Domini a Urbino. L'abito lungo rivestito di pelliccia con motivi decorativi a fiore di cardo è assai simile nei due personaggi – nonostante la differenza di vent'anni da un dipinto all'altro – e anche se i rapporti cromatici tra l'azzurro e l'oro risultano invertiti[8].

Piero non raffigura neppure un manipolo di soldati romani per la riconsegna del prigioniero, ma solo un dignitario in abiti imperiali, cioè bizantini; e Bisanzio era nel secolo di Piero l'erede imperiale di Roma antica. Né si deve dimenticare che l'artista nel 1439 – l'anno della sua presenza a Firenze come allievo di Domenico Veneziano e del concilio ecumenico tra le chiese greca e latina avvenuto nella città medicea – ebbe modo di studiare la moda dei paludamenti eleganti e curiosi che vestivano i greci. Poté già raffigurare i loro voluminosi copricapo nelle figure che popolano lo sfondo del *Battesimo di Cristo* e poi avrebbe rimeditato nuovamente su queste fogge bizzarre negli affreschi della Cappella Bacci.

I piedi scalzi del giovane al centro alludono invece alla sua condizione di prigioniero, e Barabba sovente fu raffigurato a piedi nudi, come si vede in una miniatura quasi coeva alla tavola urbinate nelle *Heures d'Étienne Chevalier* realizzata da Jean Fouquet[9]. La fisionomia di giovane biondo, del resto, è solo una delle più ricorrenti nella pittura del borghigiano che, è risaputo, predilesse nei suoi dipinti il richiamo a certe tipologie standard. La stessa iscrizione 'Convenerunt in unum', che secondo Passavant compariva sulla cornice della tavola, non fa altro che confermare in modo quasi scontato, il tema evangelico perché i versetti dei *Salmi* comparivano negli *Atti degli Apostoli* a commento della Passione di Cristo. Hope e Taylor hanno anche provato ad ipotizzare la funzione originaria della tavola che non pare avere termini di confron-

to e che risulta, ad esempio, del tutto eccezionale nel formato[10]. Né pala d'altare, né predella, la *Flagellazione* doveva porsi come opera destinata alla devozione privata, ma soprattutto come prova elaborata dall'artista per dimostrare al committente le sue straordinarie capacità prospettiche, la sicurezza nell'applicare le misure matematiche alla pittura, in termini da nessun altro raggiunti in Italia alla metà del Quattrocento. In questo senso la *Flagellazione* doveva rappresentare - come più tardi il *San Girolamo nello studio* di Antonello da Messina, compiuto al momento dell'arrivo dell'artista siciliano a Venezia – il più chiaro manifesto delle capacità prospettiche del maestro; il biglietto da visita che l'artista offriva per dimostrare le sue abilità professionali e il proprio straordinario talento. E, come sappiamo, Federico da Montefeltro avrebbe accolto con pieno favore le qualità di Piero, riservandosi in un momento successivo di richiamarlo nuovamente alle proprie dipendenze. Proprio come a Rimini, ma qui nel modo più concentrato ed esemplare, garantito dalle dimensioni ridotte del dipinto, Piero esibiva il nesso sintattico da lui sperimentato tra figura umana e architettura. Egli disloca infatti i personaggi sulla scena in spazi in diagonale, rispettivamente all'interno e all'esterno, di un'architettura templare all'antica. È la soluzione compositiva che verrà riproposta in alcune delle scene del ciclo della Vera Croce specie nelle *Storie della Regina di Saba* ed è la prova più tangibile dell'incontro con la personalità magnetica dell'Alberti. Dalle idee di Alberti – ma Piero giunge a questo esito in modo autonomo – sembra discendere anche la caratterizzazione delle figure, proposta secondo prototipi che resteranno costanti nell'intera produzione del borghigiano. L'umanità raffigurata dall'artista non può possedere l'individualità accidentale ed espressiva nel ritrarre il vero che sarà poi di Leonardo, ma risponde a tipi ideali, come quelli ai quali facevo riferimento prima e che egli tende in qualche modo a codificare. Barabba riflette il tipo del giovane biondo e dal volto regolare che, con poche varianti compare tra gli angeli del *Battesimo*, tra i *Profeti* della Cappella Bacci, almeno fino al *San Giuliano* frammentario del Museo civico di San Sepolcro. L'uomo acconciato e vestito alla greca risponde al tipo del romano di età imperiale, così presente, ad esempio, nei murali di Arezzo (lo stesso imperatore Costantino raffigurato come Giovanni VIII Paleologo). Mentre il personaggio corpulento visto di profilo assume la caratterizzazione del tipo di età matura, glabro e leggermente appesantito, che tornerà in molte occasioni nell'opera pierfranceschiana, inducendo alcuni critici a identificarlo con il ritratto della medesima persona[11].

La vicinanza cronologica tra la *Flagellazione* e le prime *Storie della Vera Croce* è confermata, a mio parere, dalle analoghe soluzioni proposte dall'artista ad esempio nella resa dei panneggi. Dopo il restauro dell'affresco con l'*Esaltazione della Vera Croce* sono riemersi in tutto il loro splendore le vesti dai colori luminosissimi dei dignitari che accompagnano Eraclio (fig.2). Ebbene questi brani pittorici con i mantelli dai colori tanto chiari e brillanti – dal verde smeraldo, al bianco ghiaccio, al rosso vino – hanno il medesimo andamento degli abiti indossati dalle tre figure più ravvicinate della *Flagellazione*. Le pieghe rilevate ad andamento concentrico proiettano sulla superficie ombre molto tenui perché la luce solare allo zenit non permette che si creino contrasti chiaroscurali più accentuati. Piero riflette ancora qui la luminosità uniforme e diffusa accolta dalla lezione di Domenico Veneziano. Mentre più tardi, soprattutto con il polittico di Sant'Antonio a Perugia e con quello di Sant'Agostino a San Sepolcro, le zone toccate dalla luce si distingueranno molto più nettamente e le ombre verranno ad addensarsi entro l'escavazione profonda delle pieghe, con effetti quasi naturalistici, come avviene nel *San Giovanni Evangelista* della Frick Collection di New York.

All'indomani della mirabile esibizione prospettica della *Flagellazione* e subito dopo la scomparsa di Bicci di Lorenzo, Piero fu impegnato, come si diceva, ad Arezzo per decorare la Cappella Bacci. Se l'impresa aretina ebbe quasi certamente inizio in quell'anno, la critica ha a lungo discusso sulla durata dell'impegno del borghigiano; e solo in anni recenti è stata accolta ormai col più ampio consenso la proposta di chi pensa che la decorazione si sia conclusa entro il 1458-59, prima della partenza dell'artista per Roma[12]. Ma proprio la relazione assai intrecciata dell'impegno aretino con il soggiorno romano di Piero, ci permette forse di circoscrivere la data dell'esecuzione delle *Storie della Vera Croce* in modo più preciso.

Come è noto, con l'ascesa di Niccolò V al Soglio di Pietro nel 1447 si era aperta una stagione di rinnovamento culturale e artistico a Roma. Le spiccate propensioni umanistiche di Tommaso Parentucelli da Sarzana e soprattutto la sua determinazione a ristabilire nell'Urbe una solida autorità pontificia, dopo gli strascichi lasciati dal lungo periodo della scisma ancora sotto Eugenio IV, furono le premesse all'azione determinata del nuovo papa[13]. Al consolidasi del potere centrale della Chiesa sul piano istituzionale, la politica di Niccolò V accompagnò una fase propulsiva sul piano del mecenatismo urbanistico, architettonico e decorativo, che conferisse nuovo decoro alla Sede dei successori di Pietro, ispirato al linguaggio degli antichi. A contatto da sempre con l'ambiente dell'umanesimo artistico fiorentino, Parentucelli volle circondarsi di consiglieri della levatura di Leon Battista Alberti, del resto già uomo di Curia, e di architetti e di artisti come Bernardo Rossellino e Beato Angelico, in questo tentativo ambizioso di rinno-

vare il volto della città. Gli interventi architettonici nei luoghi emblematici del potere religioso e politico della Chiesa – dalla basilica di San Pietro al colle Capitolino – la dicono lunga sugli intenti che muovevano il mecenatismo papale; anche se la maggior parte di questi impegni era destinata a restare sulla carta, per essere attuata solo più tardi dai successori di Niccolò V. Tra i pittori operosi nei palazzi apostolici, la presenza più autorevole fu quella di Beato Angelico, che si indovina suggerita forse dallo stesso Alberti e che comunque aveva già intrapreso la sua attività a Roma negli ultimi anni del pontificato di Eugenio IV[14]. Conteso tra Roma e Firenze, l'Angelico visse i suoi anni della maturità in un'attività intensa e quasi febbrile, che lo vide tra gli anni Quaranta e Cinquanta comunque protagonista soprattutto a Roma. Qua egli lasciò diversi ambienti decorati ad affresco: la cappella maggiore di San Pietro, quella del Sacramento, quella di Niccolò V e lo studiolo del papa stesso. Purtroppo di tanti impegni decorativi, come è noto, resta solo la Cappella Niccolina in Vaticano, che raffigura le *Storie dei santi Stefano e Lorenzo*. Per immaginarci e ricostruire anche solo mentalmente l'effetto che dovevano offrire queste vaste decorazioni murali prima della loro distruzione, dobbiamo richiamarci alle ultime opere fiorentine del domenicano, come certi affreschi del convento di San Marco, o gli sportelli degli Armadi degli argenti della Santissima Annunziata. Proprio come la grande *Crocifissione* della Sala Capitolare di San Marco appunto, o soprattutto come la *Sacra conversazione* dello stesso convento nota come la 'Madonna delle ombre', i cicli murali dipinti a Roma dovevano rifulgere di colori luminosi e brillanti, secondo un orientamento pittorico che l'artista aveva inaugurato a partire proprio dal 1447 circa[15]. Si ricorderà infatti che al quinto decennio risale, secondo i più recenti approdi della critica, il polittico di San Domenico a Perugia, con i suoi inediti effetti di luce riflessa alla 'ponentina' che si uniscono in quel polittico alle stesure smaltate del colore e annunciano le soluzioni sottilmente luminose rese esplicite nei murali vaticani[16]. Il probabile incontro tra il 1445 e il 1447 con un pittore transalpino come Fouquet – un incontro così ravvicinato, che Fiorella Sricchia ha proposto una verosimile collaborazione tra i due sulla volta della Cappella di San Brizio nel Duomo di Orvieto nel '47 appunto, attribuendo al pittore di Tours alcune straordinarie teste decorative risaltate di luce – spiega meglio questa versione luminosa della pittura dell'Angelico più maturo[17]. Una pittura che, in occasione del Giubileo del 1450, può essersi giovata anche del contatto con un grande fiammingo di passaggio nell'Urbe come Rogier van der Weiden[18]. Ma nelle *Storie dei Santi Stefano e Lorenzo* l'Angelico dimostra anche, come spesso si è detto, un richiamo esplicito al mondo dell'Alberti, in quella dilatazione mirabile degli spazi architettonici raffigurati nelle scene sacre (fig. 3). Il nesso tra figura umana – più solida e voluminosa del solito – e architettura si fa qui esplicito come non mai, quasi da correre in parallelo a queste date con la produzione pierfranceschiana[19]. Si veda come l'interno della basilica, dove *San Lorenzo distribuisce le elemosine*, sia segnato dalla fuga prospettica delle colonne di un impianto rigorosissimo, che Piero più tardi poté forse ricordarsi nel polittico di Sant'Antonio a Perugia. Giunto a Roma l'Angelico muta veste agli edifici che costituiscono lo scenario delle sue storie. Affascinato dalle testimonianze romane e paleocristiane che circondavano il Vaticano, l'artista si ispira per la prima volta a queste solenni vestigia, per costruire i suoi ambienti antiquari come suggeriti dalla stessa presenza dell'Alberti. Pareti marmoree di tonalità gialla o salmone, decorate con immagini clipeate o con statue entro nicchie, chiudono i templi che inquadrano le storie evangeliche. E un gusto inedito per l'ornato architettonico arricchisce e rende più sontuosi questi aulici scenari.

A proposito della Cappella del Sacramento, riportata da Vasari ai tempi di Niccolò V ma che dovrebbe risalire ancora al pontificato di Eugenio IV, lo storico aretino riferisce che era decorata con ritratti di personaggi famosi che più tardi Paolo Giovio avrebbe fatto copiare per il suo museo: Federico III imperatore, frate Antonino, Biondo da Forlì, Ferrante d'Aragona, lo stesso Parentucelli[20]. E questa notizia si collega ad un'altra, ancora riferita da Vasari ma questa volta nella biografia di Piero della Francesca, su una serie di altri ritratti di uomini illustri dei tempi di Niccolò V che Bramantino, ma questo sembra altamente improbabile, avrebbe raffigurato: Niccolò Fortebraccio, Francesco Carmagnola, Carlo VII di Francia, Antonio Colonna, Giovanni Vitelleschi, il cardinale Bessarione, Francesco Spinola, Battista da Canneto[21]. Anche in questo caso, quindi, si tratta di figure prestigiose del tempo di papa Parentucelli ed è probabile che la serie di effigi componesse un ciclo unitario e fosse stata dipinta quindi entro il 1455[22]. La presenza in Vaticano (in una cappella o nello studiolo di Niccolò V, come vorrebbe Maurizio Calvesi) di un ciclo di ritratti del tempo di papa Parentucelli eseguiti da due artisti diversi come l'Angelico e Piero, sarebbe implicitamente confermata dallo stesso Vasari, che riconduce ai tempi di quel papato il soggiorno romano del borghigiano: "Dopo essendo condotto a Roma per papa Niccolò V, lavorò in palazzo due storie nelle camere di sopra…"[23]. Come è noto, questa notizia in passato è stata per lo più confutata dalla critica in base alla documentazione che attesta inequivocabilmente la presenza del grande artista a Roma più tardi, tra il 1458 e il '59 al tempo di Pio II, quando egli compì una sontuosa decorazione pittorica "nella Camera di Sua Santità, il nostro Pontefice"[24]. Nulla resta, come

è noto, dopo l'intervento raffaellesco in Vaticano, dell'attività pierfranceschiana e l'unica testimonianza in assoluto del passaggio dell'artista da Roma restano i lacerti di affresco riemersi nella cappella di San Michele e San Pietro in Vincoli di Santa Maria Maggiore. Di questa cappella era titolare il cardinale di Rouen Guillaume d'Estouteville (1412-1483), che fin dal 1443 aveva assunto la carica di arciprete della basilica liberiana[25]. Sappiamo anche che su quel lato della basilica di Santa Maria Maggiore fu operoso dopo il 1450 l'architetto Francesco di Benedetto da Borgo San Sepolcro, concittadino di Piero, 'familiare' e protetto dello stesso Niccolò V[26].

La decorazione di Piero della Francesca dovette comprendere comunque solo le vele della volta costolonata, entro le quali egli raffigurò le figure canoniche dei quattro evangelisti (fig. 4) accompagnati dai loro simboli tradizionali. Dopo il probabile abbandono di Roma da parte di Piero per motivi che ci sfuggono, la decorazione della cappella dovette essere proseguita almeno in parte sulle pareti da Benozzo Gozzoli e dalla sua bottega. S'imparenta infatti evidentemente ai modi pittorici dell'allievo dell'Angelico il *Cristo in pietà sorretto da due angeli*, che è stato recuperato su una delle pareti in alto della Cappella d'Estouteville[27]. È interessante osservare che in questo piccolo affresco, che nella resa delle figure non rivela certo un elevatissimo livello qualitativo, l'autore ha inserito un brano di cielo teneramente azzurro e screziato di sottili nuvole primaverili, certamente in debito verso soluzioni così ricorrenti nella pittura di Piero.

Ma a quando risale la decorazione pierfranceschiana della cappella di Santa Maria Maggiore? Alcuni contributi relativamente recenti hanno tributato non senza ragione nuova fiducia all'indicazione vasariana, che, come abbiamo detto, faceva risalire il soggiorno di Piero agli anni del pontificato Parentucelli[28]. Mi pare infatti che questa ipotesi possa essere accolta di buon grado, anche in base ad ulteriori considerazioni. Sembra difficile infatti pensare che Piero abbia operato, subito dopo l'elezione di Pio II, contemporaneamente per il papa neoeletto nei palazzi apostolici e per il suo principale antagonista al momento del conclave: quel cardinale di Rouen, appunto, che aveva cercato di acquistare voti nelle latrine, secondo il crudo racconto svolto dallo stesso Piccolomini nelle note pagine dei suoi *Commentarii*, contendendogli con fierezza fino all'ultimo la tiara di Pietro[29]. È più probabile, mi pare, sotto il profilo della verosimiglianza storica, che la presenza di Piero della Francesca nella Cappella d'Estouteville risalga proprio al 1455, l'ultimo anno, appunto, del pontificato di Niccolò V. Tanto più che il Gozzoli deve essere intervenuto con la sua bottega a concludere i lavori di decorazione in un periodo in cui la sua presenza tra Roma e i centri dell'Umbria è ancora documentata e non nel corso degli anni 1459-60, quando la prestigiosa commissione medicea, la Cappella con il *Viaggio dei magi* nel palazzo di via Larga a Firenze, ed altre ancora imponevano a Benozzo un'ininterrotta presenza in Toscana[30]. Questa congiuntura pierfranceschiana in Santa Maria Maggiore a Roma sarebbe meglio giustificabile all'indomani della decorazione della Cappella Bacci in San Francesco ad Arezzo che mi pare nulla impedisce ora di vedere conclusa entro il 1455. Rowald Lightbown ha ipotizzato che il collaboratore di Piero che ha eseguito su suo cartone i due *Evangelisti* superstiti della Cappella d'Estouteville sia proprio quel Giovanni di Piamonte che ad Arezzo era stato il più dotato tra i collaboratori del grande borghigiano[31]. In effetti, i tratti fisionomici fortemente incisivi, quasi taglienti che definiscono il volto di *San Luca* (fig. 4) in quel sorriso un po' tirato e i ricci serpentiformi attorno alle tempie richiamano i volti delle figure dipinte da Giovanni su cartone di Piero sulla parete absidale della Cappella Bacci (fig. 5)[32]. Ma è soprattutto poi la testa di *San Marco* che, pur nella bellezza del suo impianto, riflette ancora l'incisività di tratto, il modo tagliente di rendere il naso prominente e la barba che Luciano Bellosi ha indicato nel *Dottore della Chiesa* (fig. 6) eseguito da Giovanni di Piamonte nella Cappella Bacci. Questa probabile presenza del collaboratore fiorentino di Piero nella Cappella d'Estouteville, subito dopo la conclusione del ciclo di affreschi con le *Storie della Vera Croce*, confermerebbe implicitamente una datazione sul 1455 per la cappella di Santa Maria Maggiore. In effetti, l'anno successivo, il 1456, Giovanni di Piamonte, ormai svincolato da impegni con Piero della Francesca, dipinse e firmò la *Madonna con il Bambino e i santi Filippo Benizzi, Florindo e due angeli* di Santa Maria delle Grazie a Città di Castello (fig. 7)[33]. E da allora in avanti l'esperienza pierfranceschiana per Giovanni di Piamonte, come ha dimostrato Bellosi, andò sempre più stemperandosi nei suoi modi più strettamente fiorentini. Nella Cappella d'Estouteville la mano di un eventuale collaboratore non ha indebolito l'impatto degli straordinari cartoni di Piero, né ha attenuato l'impressione di quegli imponenti *Evangelisti* sorretti da una solida pedana di nuvole bianche che nella zona inferiore, non illuminata dalla luce, sono cosparse di ombre dense. Se, come credo, Piero della Francesca fosse effettivamente approdato a Roma ancora sotto Niccolò V egli si sarebbe trovato a sostituire, nell'Urbe del rinnovamento niccolino, l'Angelico che si era spento giusto nel febbraio del 1455 nel convento domenicano di Santa Maria sopra Minerva. Alla pittura luminosa, chiara e prospettica del frate si sarebbe cercato, come meglio non si poteva, di dare continuità con la chiamata, sollecitata forse da Francesco da Borgo, del grande maestro dopo la pro-

va straordinaria che egli aveva dato di sé sulle pareti della Cappella Bacci. La scomparsa di Niccolò V in quello stesso anno (24 marzo) segnò probabilmente il distacco di Piero da Roma, dove i cantieri architettonici e decorativi segnarono decisamente il passo nei tre anni del pontificato di Callisto III (1455-1458). Appena eletto papa il Piccolomini, convocando a Roma Piero della Francesca, si richiamava al precedente, per lui ineliminabile, del pontificato Parentucelli. L'artista di Borgo rientrò così nel novero di coloro che Pio II volle accanto a sé per ricreare a Roma il clima artistico niccolino, secondo un'aspirazione politica e culturale che la storiografia ha più volte sottolineato[34]. Alberti, Rossellino, Francesco da Borgo, Paolo Romano, Piero della Francesca sono infatti gli artisti che davano continuità a queste due stagioni di rinnovamento promosse a Roma dai due papi umanisti.

Note

[1] Questo testo fu letto in forma di lezione alla Fondazione Piero della Francesca di Sansepolcro. Mantengo in questa versione il carattere discorsivo di quell'occasione, inserendo solo la bibliografia essenziale di riferimento. Ringrazio Gerardo De Simone per la l'accurata lettura e per le indicazioni che mi ha offerto.
G. Vasari, *Le Vite de' pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze 1971, III, p. 259.

[2] Per questa tavola molto deperita si è supposto con buoni argomenti una provenienza anconetana. Sappiamo infatti che proprio nel 1450 Piero della Francesca è attestato nella città marchigiana, dove probabilmente realizzò alcuni affreschi in San Ciriaco di cui parla Vasari. Inoltre, la composizione con il *San Girolamo penitente* fu ripresa, sia pur con originali varianti, da Nicola di Maestro Antonio nella lunetta oggi nella Galleria Sabauda a Torino, che probabilmente coronava la pala del pittore marchigiano oggi conservata a Pittsburgh con la data 1472. Per questo si vedano: A. De Marchi, *Ancona porta della cultura adriatica. Una linea pittorica da Andrea de'Bruni a Nicola di Maestro Antonio*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, Federico Motta Editore, Milano 2008, pp. 64-66; e in particolare M. Mazzalupi, *Ancona nella metà del Quattrocento: Piero della Francesca, Giorgio da Sebenico, Antonio da Firenze*, *Ibid.*, pp. 224-228.

[3] In genere, la critica moderna accoglie la data di morte di Bicci di Lorenzo per l'inizio dell'impegno di Piero della Francesca in quel cantiere. Si veda, ad esempio, R. Longhi, *Piero in Arezzo* (1950), in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, III, Sansoni, Firenze 1963, p. 82.

[4] Come è noto, la cronologia della *Flagellazione* di Urbino è molto discussa, soprattutto perchè questo dipinto straordinario è stato caricato di significati iconologici complessi, che hanno indotto a orientare la cronologia della tavola in base ad eventi politici, religiosi o di altra natura, ai quali le figure rappresentate, secondo queste ipotetiche ricostruzioni, alluderebbero. Si vedano, in questo senso, le proposte di lettura iconologica, a mio parere troppo tardive, di storici come C. Ginzburg (*Indagini su Piero. Il Battesimo, il ciclo di Arezzo, la Flagellazione di Urbino*, Einaudi, Torino 1985, pp. 63-95 o S. Ronchey, *L'enigma di Piero. L'ultimo bizantino e la crociata fantasma nella rivelazione del grande quadro*, Rizzoli, Milano 2006, passim. Per una cronologia ben più convincente basata, innanzi tutto, su un rigoroso esame stilistico L. Bellosi, *Sulla formazione fiorentina di Piero della Francesca* in *Una scuola per Piero. Luce, colore e prospettiva nella formazione fiorentina di Piero della Francesca*, catalogo della mostra di Firenze a cura di L. Bellosi, Marsilio, Venezia 1992, pp. 43-44.

[5] Sulla cronologia del dittico attorno al 1463-64, il periodo nel quale Federico ebbe modo di sostare più a lungo a Urbino e di dedicarsi al lavori architettonici e decorativi del nuovo palazzo, mi riprometto di tornare in altra occasione. Sulla datazione al 1472-74 per la pala di San Bernardino a Urbino, mi attengo al contributo per me fondamentale di M. Meiss (*La sacra conversazione di Piero della Francesca*, in 'Quaderni di Brera', 1971). Non mi sembra convincente la più recente proposta di anticipare alla metà degli anni sessanta del Quattrocento l'inizio dei lavori per la pala braidense da parte di Piero della Francesca, facendo forza sul fatto che Giovanni Boccati si richiamerebbe a quel capolavoro nella sua *Madonna col Bambino*, che reca la data 1466, per il santuario della Madonna delle Lacrime a Seppio di Pioraco. Le affinità riscontrabili tra i due dipinti risultano infatti, a mio parere, non più che semplici coincidenze compositive. Si veda E. Daffra, in *Fra' Carnevale. Un artista rinascimentale da Filippo Lippi a Piero della Francesca*, catalogo della mostra di Milano e New York, Olivares, Milano 2004, pp. 268-271.

[6] Ch. Hope, P. Taylor, *Piero's Flagellation and the Convention of Painted Narrative / La Flagellazione e le consuetudini iconografiche della narrazione dipinta*, in 'Cultura e Scuola', XXXIV, 1995, pp. 48-101.

[7] Ibid. pp. 71-73. Per le considerazioni di Gombrich, da cui i due studiosi traggono spunto si veda: E. Gombrich, *Il Piero della Francesca di Kenneth Clark* (1952), in *Riflessioni sulla storia dell'arte. Opinioni e critiche*, a cura di R. Wittkower, Torino 1991, pp. 64-68.

[8] Ch. Hope, P. Taylor, *Piero' Flagellation*, pp. 77-95.

[9] Ibid. p. 93.

[10] Ibid., pp. 51-53.

[11] Proprio il ripetersi, nella produzione pittorica di Piero della Francesca, di determinate tipologie umane, quasi dei prototipi di un'umanità reale e ideale insieme – di riscontro albertiano – ha indotto gli studi a ricorrenti tentativi di possibili identificazioni anagrafiche. Il caso forse più noto, in questo senso, è quello di C. Ginzburg (*Indagini* cit., pp. 63-68).

[12] La proposta di una datazione entro gli anni 1450, formulata con determinazione da Longhi, è argomentata anche su basi diverse da bellosi in *Giovanni di Piamonte e gli affreschi di Piero ad Arezzo*, in 'Prospettiva', 50, 1987, pp. 27-35. Assertori di una datazione che si inoltra entro gli anni sessanta restano invece: C. Gilbert, *Change in Piero della Francesca*, Locust Valley (New York) 1968, pp. 19-26; E. Battisti, *Piero della Francesca*, Milano 1971, II, pp. 23 e sgg.; C. Ginzburg, *Indagini*, pp. 15-49; P. Scapecchi, *Enea Silvio Piccolomini, Piero della Francesca e gli affreschi di Arezzo*, in 'Prospettiva', 32, 1983, pp. 71-76. Per quanto mi riguarda, anche io ho avuto modo di convincermi più di recente per una datazione precoce: A. Angelini, *Piero della Francesca*, Firenze 1985, p. 35 ; Id, *Piero della Francesca e la cultura prospettica*, Firenze 1987, p. 75; ma si veda oltre.

[13] Sul ruolo determinante giocato da Niccolò V sul piano politico e culturale: C. Westfall, *L'invenzione della città. La strategia urbana di Niccolò V e Alberti nella Roma del Quattrocento*, Roma 1984, passim; F. Caglioti, *Bernardo Rossellino a Roma,* II; *Tra Giannozzo Manetti e Giorgio Vasari*, in 'Prospettiva', 65, 1992, pp. 31-43; M. Miglio, *Niccolò V, Leon Battista Alberti*, *Roma*, in L. Chiavoni, G. Ferlisi, M. V. Grassi (a cura di) *Leon Battista Alberti e il Quattrocento. Studi in onore di Ernst Gombrich*, atti del convegno internazionale (Mantova, 29-31 ottobre 1998) Firenze 2001, pp. 47-64; V. Farinella, *Un percorso nella cultura artistica romana (1423-1622)*, in A. Pinelli (a cura di) in Storia di Roma dall'antichità ad oggi, *Roma nel Ri-*

nascimento, Roma-Bari 2001, pp. 337-401; A. Angelini, *La corte papale 1420-1527*, in *Corti italiane del Rinascimento. Arti, cultura e politica, 1395-1530*, a cura di M. Folin, Milano 2010, pp. 329-332.

[14] I contributi sull'attività romana dell'Angelico si sono infittiti in anni recenti, anche successivamente al restauro degli affreschi della Cappella Niccolina. Si vedano almeno: C. B. Strehlke, *Fra Angelico: a Florentine Painter in "Roma Felix", in Fra Angelico with contributions* by M. Scudieri, C. B. Strehlke, V.M. Schmidt and A. de Vries, The Metropolitan Museum of Art, New York (october 26 - january 29, 2006), New York 2005, pp. 203-213; M. Calvesi, *Beato Angelico a Roma: cicli di affreschi,* in *Angelicus pictor. Ricerche e interpretazioni sul Beato Angelico*, a cura di A. Zuccari, Milano 2008, pp.133-141; G. De Simone, *Velut alter Apelles. Il decennio romano del Beato Angelico*, in *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento*, catalogo della mostra di Roma (Roma, Musei Capitolini 8 aprile - 5 luglio 2009) Milano 2009, pp. 129-143.

[15] A. De Marchi, *Beato Angelico*, in *Pittura di luce. Giovani di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*, catalogo della mostra di Firenze (Firenze, Casa Buonarroti 16 maggio-20 agosto) a cura di L. Bellosi, Milano 1990, pp. 85-89; C. B. Strehlke, *Fra' Angelico*, pp. 210-211.

[16] Per la cronologia del polittico di Perugia: A. De Marchi, *Per la cronologia dell'Angelico: il trittico di Perugia*, in 'Prospettiva', 42, 1985, pp. 53-57; Id., *Pittori a Camerino nel Quattrocento: le ombre di Gentile, la luce di Piero*, in *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, Milano 2002, p. 50.

[17] Per alcune teste decorate sui costoloni della volta della Cappella di San Brizio, B. Toscano parla di "collaboratore dell'Angelico" (*Maestri e compagni tra Orvieto a Montefalco*, in *Benozzo Gozzoli. Allievo a Roma, maestro in Umbria*, catalogo della mostra di Montefalco, Montefalco, Chiesa-Museo di San Francesco 2 giugno-31 agosto 2002, a cura di B. Toscano e G. Capitelli, Milano 2002, pp. 57-77), la cui mano Fiorella Sricchia identifica con quella dello stesso Jean Fouquet Fouquet (*Jean Fouquet en Italie*, in *Jean Fouquet Peintre et enlumineur du XV siecle*, sous la direction de F. Avril, Bibliothèque nationale de France, Paris 2003, pp. 58-61.

[18] B. W. Meijer in *Firenze e gli antichi Paesi Bassi 1430-1530 dialoghi tra artisti: da Jan van Eyck a Ghirlandaio, da Memling a Raffaello*…, catalogo della mostra di Firenze (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina 20 giugno-26 ottobre 2008), a cura di B. W. Meijer, Firenze 2008, pp. 98-100.

[19] R. Krautheimer, *Fra' Angelico and – perhaps – Alberti*, in *Studies in late Medieval and Renaissance Painting in honour of Millard Meiss*, edited by I. Lavin and J. Plummer, I, New York 1977, pp. 290-296; A. De Marchi, *Beato Angelico*, in *Pittura di luce*, p. 88; C.B. Strehlke,, *A Florentine Painter in Rome*, pp. 207-214; A. Zuccari, *Roma, Firenze, Gerusalemme nella Cappella Niccolina*, in *Angelicus Pictor. Ricerche* cit., pp. 143-161. Sulla presenza di Alberti nella Roma di Niccolò V: Ch. Frommel, *Il San Pietro di Niccolò V*, in *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, catalogo della mostra di Roma a cura di F. P. Fiore, con la collaborazione di A. Nesselrath, Milano 2005, pp. 103-111.

[20] G. Vasari, *Le vite*, III, p. 272.

[21] *Ibid.*, III, pp. 259-260.

[22] L'argomento è trattato da M. Calvesi, *Beato Angelico a Roma*, pp. 136-141.

[23] G. Vasari, *Le vite*, III, p. 259.

[24] E. BATTISTI, *Piero della Francesca*, Milano 1971, II, p. 223, doc. LIII.

[25] Sulla Cappella di Santa Maria Maggiore, si vedano soprattutto: S. Olivetti, *La Cappella dei Santi Michele e Pietro in vincula: Piero della Francesca, il cardinale d'Estouteville e la crociata di Pio II*, in 'Storia dell'arte', 93/94, 1998, pp. 177-182 e soprattutto l'ottimo saggio di A. Pinelli, *Esercizi di metodo: Piero e Benozzo a Roma, tra cronologia relativa e cronologia assoluta*, in 'Ricerche di storia dell'arte', 76, 2002, pp. 7-39; decisamente meno chiaro nelle sue conclusioni il contributo di A. Antoniutti, *Piero della Francesca a Roma, la committenza di Pio II e del cardinale d'Estouteville*, in *Il '400 a Roma. La rinascita delle arti da Donatello a Perugino*, catalogo della mostra di Roma (Roma, Museo del Corso, 29 aprile - 7 settembre 2008) a cura di M. G. Bernardini e M. Bussagli, Milano 2008, pp. 161-167.

[26] P. N. Pagliara, *Francesco Benedetto Cereo da Borgo San Sepolcro*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma 1997, XLIX, pp. 692-696 e in particolare p. 693.

[27] P. Di Benedetti, *La Cappella d'Estouteville in Santa Maria Maggiore a Roma*, in *Benozzo Gozzoli allievo a Roma*, pp. 238-245; A. Pinelli, *Esercizi*, pp. 17-22.

[28] Si veda con maggior determinazione A. Pinelli, *Esercizi*, p. 18; anche G. De Simone, *Melozzo e Roma*, in *Melozzo da Forlì. L'eterna bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*, catalogo della mostra di Forlì (Forlì, Musei San Domenico 29 gennaio-12 giugno 2011), Cinisello Balsamo (MI) 2011, p. 44.

[29] Enea Silvio Piccolomini Papa Pio II, *I Commentarii*, a cura di L. Totaro, nuova edizione ampliata, Milano 2004, I, pp. 201-203.

[30] Questa successione dei fatti è ben argomentata da A. Pinelli, *Esercizi*, pp. 21-23.

[31] R. Lighbown, *Piero della Francesca*, Milano 1992, p. 180; la proposta è accolta anche da Simona Olivetti, (*La cappella*, pp. 177-182).

[32] L. Bellosi, *Giovanni di Piamonte*, p. 27 fig. 21.

[33] *Ibid*. pp. 27-33.

[34] Ho cercato di definire in modo sintetico questo ideale collegamento con il precedente di Niccolò V nella politica delle arti in A. Angelini, *Templi di marmo e tavole quadre. Pio II e le arti nei Commentarii*, in *Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, a cura di A. Angelini, Cinisello Balsamo (MI), pp. 19-22, 28-34.

ABSTRACT

The article is devoted to Piero della Francesca's activity in the decade 1450-1460, in order to clarify its chronology. Considering both the historical-political events, and Vasari's biography, it is opportune to believe that the artist sojourned twice in Rome: once in 1455, during the last months of Nicholas V's papacy; the second one, which is documented, in 1458-59, when Pius II was pope. During his first stay he probably worked in cardinal Guillaume d'Estouteville's chapel in S. Maria Maggiore: in all likelihood he gave his cartoons to his trusted pupil Giovanni di Piamonte, who had already collaborated with the master in the Bacci chapel in S. Francesco, Arezzo (his hand is detectable in the middle register on the apse wall). From 1456 on Giovanni di Piamonte is an independent artist, since in that year he painted the Virgin with the Child, angels and saints in S. Maria delle Grazie at Città di Castello: therefore the Arezzo cycle is most likely to have been completed by 1455. There is an evident continuity in Rome of the tendency called "painting of light" from Fra Angelico to Piero della Francesca during the pontificates of the two humanist popes, Nicholas V and Pius II.

Gerardo de Simone

Per Lorenzo da Viterbo, dal Palazzo Orsini di Tagliacozzo alla Cappella Mazzatosta

"Uno spettabile cittadino, nominato Nardo Mazzatosta… di sua propria pecunia fe' fare una onorevole cappella nella chiesa di Santa Maria della Verità ove sta la immagine di Nostra Donna, e pinta e ornata per mano di mastro Lorenzo figliolo di Jacopo di Pietro Paulo di Viterbo abitante presso alla porticella, la quale va alla chiesa della Trinità in piano di Santo Faustino"

(Niccolò della Tuccia, *Cronache di Viterbo*)

"Grande invero, sebbene con tutta l'acerbezza della gioventù, nell'interpretare a suo modo i beni lineari e cromatici dei fiorentini a mezzo il '400, e in un modo dico vivace, furioso e prezioso di adolescente impettito e fantastico"

(Roberto Longhi, *Primizie di Lorenzo da Viterbo*)

*a Cristina, Livia e Lorenzo**

1. Lorenzo da Viterbo è stato, con Antoniazzo Romano, il massimo pittore laziale del Quattrocento. Tuttavia l'attenzione a lui prestata dalla critica è stata tardiva e discontinua: il suo nome e il suo capolavoro, il ciclo della Cappella Mazzatosta, dopo la menzione coeva da parte del cronista Niccolò della Tuccia, compaiono nella letteratura artistica solo con gli eruditi e i conoscitori del XIX secolo (Séroux d'Agincourt, Rumohr, Rosini, Cavalcaselle)[1]. In seguito è stato oggetto di studi importanti quanto diradati nel tempo: da quello pionieristico di Corrado Ricci[2] al capitolo della *Storia dell'arte italiana* di Adolfo Venturi (1913)[3], dalle illuminanti intuizioni del Longhi (1926)[4] al resoconto di Cesare Brandi sul restauro degli affreschi Mazzatosta (1946)[5], dall'articolo di Zeri sulla pala di Cerveteri (1953)[6], fino ai contributi di Faldi[7] e Bentivoglio[8] nei primi anni Settanta, Strinati[9] e Pinelli[10] un decennio più tardi, Coliva nel '94[11] e, recentissimo, Petrocchi[12]; in media uno o due ogni quindici anni. Ad oggi, non esiste una monografia dedicata all'artista: impresa certo assai ardua, in virtù delle pochissime opere a lui riferibili con certezza e della scarsità estrema di notizie documentarie, ma non per questo meno auspicabile.

La figura di Lorenzo necessita di una revisione critica attenta, al fine congiunto di individuare numeri ulteriori da annettere al suo scarno catalogo e di precisare le radici e l'essenza della sua arte in modo più pregnante di quanto non sia stato fatto finora. La complessità, la ricchezza, ma anche la discontinuità, talora spiazzante, dello

stile di Lorenzo sono infatti all'origine della pluralità di referenti indicati dagli studiosi.

Già Cavalcaselle, che pure diede degli affreschi viterbesi una valutazione riduttiva, individuò la cifra di Lorenzo nel "giusto contemperamento" – sono parole del Longhi – "dei due elementi formativi, il benozziano e il franceschiano"[13]. Benozzo e Piero sono stati i due numi tutelari maggiormente evocati dalla critica successiva: l'uno in qualità di abile e prolifico 'narratore' di storie, nonché fedele divulgatore di una tradizione disegnativa schiettamente fiorentina in Umbria e nel Lazio; l'altro in quanto sommo esponente della pittura prospettica e "di luce"[14].

Benozzo era accessibile a Lorenzo nella stessa Viterbo: il ciclo con *Storie di santa Rosa*, dipinto nel 1453 e purtroppo distrutto nel Seicento – ne sopravvivono alcuni disegni preparatori e le modestissime copie del Sabatini –, costituì sicuramente la prima 'palestra' formativa del viterbese, e se ne possono ancora cogliere gli echi nei murali Mazzatosta (fig. 1). Tuttavia l'ordinata paratassi benozzesca già da questo accostamento rivela tutta la sua insufficienza a fronte delle diverse e più articolate componenti dello stile di Lorenzo in termini di espansione formale e luminosa: alcuni confronti inediti (figg. 2-4) con particolari del ciclo pierfrancescano di Arezzo sono oltremodo espliciti al riguardo, dagli ovali puri dei volti femminili al panneggio a pieghe dense e mosse di matrice donatelliana, che in Piero come in Lorenzo si accende di chiarità cromatica. Tali affinità rendono pressoché certa a queste date (1469) una conoscenza diretta da parte di Lorenzo degli affreschi aretini, e fors'anche una frequentazione del grande borghigiano da parte del viterbese, che avremo modo di argomentare meglio più avanti. La sintesi del grafismo benozzesco, fonte prima – ma certo non unica – dell'uso laurenziano della linea di contorno, e della luce pierfrancescana definisce dunque la cifra più profonda e autentica della pittura di Lorenzo, ma non la esaurisce, denotando l'artista al vaglio di un accorto scrutinio analitico una notevolissima curiosità figurativa, una ricettività agli stimoli sorprendente e differenziata.

Il corpus certo del pittore comprende appena, oltre agli affreschi viterbesi, la pala firmata e datata di Cerveteri (1472), resa nota da Zeri e oggi nella Galleria nazionale di Palazzo Barberini (fig. 5), e un affresco mutilo raffigurante la *Madonna col Bambino e due santi*, nella stessa cittadina laziale (fig. 6)[15], pubblicato da Pinelli e la cui autografia, spesso messa in discussione, va invece ribadita pur se condivisa nelle parti più deboli con un assistente la cui mano è ravvisabile già nella Cappella Mazzatosta[16].

Nel 1926 Roberto Longhi proponeva di individuare come "primizie" del pittore gli affreschi decoranti la cappella del Palazzo Orsini di Tagliacozzo, nei quali gli echi pierfrancescani si sovrappongono a un sostrato ancora tardogotico che appare invece del tutto superato nel ciclo viterbese. L'efficacia del confronto, che merita riproporre, tra alcuni personaggi dell'*Adorazione dei Magi* di Tagliacozzo e gli astanti ritratti nello *Sposalizio della Vergine* Mazzatosta (fig. 7), ben sostanzia l'attribuzione degli affreschi marsicani a Lorenzo, tuttavia sovente confutata dagli studi successivi, a partire da Federico Zeri. Malgrado talune riabilitazioni recenti dell'attribuzione longhiana, la questione non è mai stata adeguatamente approfondita, restando aperta e dibattuta: merita pertanto riaffrontarla[17].

2. Il Palazzo Ducale di Tagliacozzo, "un palazzo che ha apparenza di fortezza" (Gregorovius)[18], il cui stato di protratto semi-abbandono costituisce uno dei casi più deplorevoli, e purtroppo meno noti, di mancata tutela di un bene culturale in Italia, fu costruito nel XIV secolo, poi ampliato e decorato nel secolo successivo[19]. Giannantonio Orsini, che ebbe confermata la contea marsicana da Alfonso d'Aragona nel 1442, promosse lavori monumentali sia all'adiacente chiesa dei SS. Cosma e Damiano che al palazzo: molti elementi architettonici (cornici di porte e finestre) di questo appaiono assai infatti simili al portale esterno del cenobio benedettino che reca la data 1452 e la firma del maestro lombardo Martino De Biasca[20]. Alla morte di Giannantonio nel 1456 iniziò una contesa per la successione tra Deifobo dell'Anguillara, marito della figlia del conte Maria Orsini, e gli eredi designati nel testamento del 1448, i fratelli Roberto e Napoleone Orsini, figli del signore di Bracciano Carlo e della sorella di Giannantonio, Paola. Dopo anni di lotte violente, invano sedate dal pontefice Pio II (che impose una tregua nel '58), nel 1464 Paolo II assegnò la contea ai fratelli Orsini: la sua decisione fu confermata da Ferrante d'Aragona, il feudo marsicano rientrando nella giurisdizione del Regno di Napoli. Napoleone e Roberto, fratelli dei due insigni prelati Latino (cardinale) e Giovanni (abate di Farfa e arcivescovo di Trani) e zii di Clarice (sposa di Lorenzo il Magnifico nel 1469), furono due celebri e valenti condottieri, l'uno fido alleato di Federico da Montefeltro e capitano generale della Chiesa, l'altro al servizio degli Aragonesi, per i quali si distinse nelle battaglie di Sarno (1460) e di Troia (1462); Roberto, soprannominato il "cavaliere", sposo di Caterina Sanseverino, sarebbe morto nel 1479, Napoleone, detto il "capitano", l'anno dopo: dal suo matrimonio con Francesca Orsini nacque Gentil Virginio, suo erede nel feudo di Bracciano[21]. Il 1464 è stato in prevalenza indicato in bibliografia come *terminus a quo* per la decorazione del palazzo; tuttavia, come è stato notato[22], negli Statuti di Avezzano già nel 1461 (il 23 settembre) Napoleone e Roberto sono indicati quali conti di Tagliacozzo ed Albe; il loro nome ricompare con-

giuntamente nel 1465, '66, '68, mentre nel 1470 (20 agosto) e fino al 1480 risulta signore il solo Roberto, verisimilmente per lo spostamento di Napoleone a Bracciano proprio nel 1470[23]. L'effettiva valenza giuridica è confermata dal fatto che tra il 1456 (ultimo documento in cui risulta conte Giovanni Antonio) e il '61 l'autorità risulta un regio commissario (in due atti entrambi del '58)[24]. A conferma di una presa di potere effettiva all'inizio del settimo decennio, segnalo come già nel gennaio del 1460 la cronaca di Niccolò della Tuccia riporta che "Napolione Orsino e il cavaliere suo fratello con le genti loro pigliorno il contado d'Alvi e gran parte delle terre del conte di Manieri e del contado di Tagliacozzo"[25].

Le fonti antiche indicano il solo Roberto quale committente architettonico e artistico del Palazzo: così Muzio Febonio (1597-1663), il primo a menzionare il palazzo e gli affreschi nell'*Historia Marsorum* ("il conte Roberto Orsini fece costruire un edificio di regale magnificenza per dimore dei cortigiani, con numerose stanze, con soffitti di legno intarsiato, e con notevoli affreschi"), e il suo continuatore Pietro Antonio Corsignani, nella *Reggia Marsicana* ("Palagio edificato a guisa di fortezza dal principe Roberto Orsini, con averlo fatto adornar di marmi, con vaghe dipinture", 1738)[26]. Tale indicazione, variamente ripresa dall'erudizione locale tardo-ottocentesca e novecentesca[27], apparirebbe suffragata dall'iscrizione frammentaria sul portale di uno dei saloni del primo piano del palazzo: "ROBERTUS COMES ET CAPITANEUS"[28]. Gli ambienti del primo piano, oggi fatiscenti, erano un tempo riccamente decorati: la prima sala presentava un *Guerriero a cavallo* ad affresco, forse in origine affiancato da altre figure consimili, di cui resta traccia solo in fotografia (fig. 8)[29]; oltre che ai celebri modelli fiorentini (il *Giovanni Acuto* di Paolo Uccello e il *Niccolò da Tolentino* di Andrea del Castagno), e al cavaliere in armatura in primo piano nella *Vittoria di Costantino su Massenzio* di Piero ad Arezzo, esso fa pensare alla "imaginem regis [Alfonso d'Aragona] armati, equoque insidentis" dipinta in Castel Capuano a Napoli, testimoniata da Lorenzo Valla[30]; il legame dei feudatari Orsini con la Corona aragonese anche sul piano degli scambi artistici è comprovato peraltro da alcuni documenti e opere napoletani[31].

Il salone adiacente, nel quale campeggia un camino sormontato da stemmi Orsini dipinti sorretti da un buffo orso marsicano, mostra tuttora, pur se lacunoso, un notevolissimo apparato di prospettive illusionistiche, un finto portico trabeato a pilastri quadrangolari e paraste con fiorami e racemi, e specchiature marmoree policrome (fig. 9), che ha nella concezione e nella tipologia il termine di paragone più vicino nel salone degli *Uomini Illustri* di Villa Carducci a Legnaia di Andrea del Castagno (meno simile ma da ricordare è la decorazione a finto colonnato della Bibliotheca Graeca in Vaticano, realizzanta negli anni di Niccolò V, pure ipoteticamente riferibile al Castagno)[32].

Se queste testimonianze finora sono rimaste sostanzialmente ignorate e dunque estranee ad una articolata discussione storico-artistica, salendo al secondo piano si incontrano in successione, nell'ala di più recente edificazione, la loggia e la cappella, decorate con gli assai meglio noti cicli degli *Uomini illustri* e delle *Storie di Cristo*. Quando, dopo decenni di incuria, si procedette sul finire degli anni Settanta al restauro degli affreschi (1979-83), fu presa la decisione sciagurata di strappare gli *Uomini illustri* e la *Crocifissione* dalla cappella, e di spostarli nel Museo d'arte della Marsica al Castello Piccolomini di Celano (una realtà museale peraltro encomiabile)[33]: decisione doppiamente sciagurata, per la decontestualizzazione degli affreschi asportati e per il tragico abbandono di quelli rimasti *in situ*.

La cappella presenta, su di uno zoccolo decorato a girali di foglie e fiorami, l'*Annunciazione* sulla parete d'ingresso, la *Natività* a destra, l'*Adorazione dei Magi* e *San Giovanni Battista* a sinistra, la *Crocifissione* e figure di *Profeti* sulla parete di fronte. Finte colonne scanalate dipinte nei quattro angoli e ai lati della *Crocifissione* creano un ordito architettonico razionale e classicheggiante; le singole scene sono inoltre incorniciate da una bordura rossa, che insieme con i tralci dello zoccolo e con i motivi fitomorfi stilizzati della trabeazione, producono un impaginato assimilabile a quello di un codice miniato o di un incunabolo decorato. L'uso di modelli grafici, specificamente fiorentini, da parte dell'artista è confermato e precisato dalla puntuale ripresa, rilevata da Collareta, del gruppo dei tre 'sgherri' dal ghigno caricato e dall'abbigliamento caratteristico, che compaiono sull'estrema sinistra dell'*Adorazione dei Magi*, da un celebre niello di Maso Finiguerra, raffigurante la *Crocifissione*, "con un sagace depistamento iconografico"(fig. 10)[34]. Un ulteriore indizio verso i protoincisori fiorentini è ravvisabile nella *Natività*: se infatti la disposizione delle figure nella scena principale echeggia la composizione affrescata dall'Angelico nella cella 5 di San Marco (un modulo poi verisimilmente divulgato da Benozzo in Italia centrale, ad esempio nella però variata predella della pala di Montefalco), le due scene coi pastori nei margini superiori derivano alla lettera da un'incisione fiorentina, classificata come anonima ma certo vicina all'ambito di Finiguerra (fig. 11), nella quale invece la Natività propriamente detta mostra tutt'altra foggia[35], ribadendo una ricezione articolata e non passiva dei modelli da parte del pittore di Tagliacozzo. Spostandoci all'affresco – purtroppo asportato, si spera non per sempre, nel Museo di Celano – della *Crocifissione*, innervata di tensioni lineari e forzature espressive, le affinità indubbie con un'altra incisione fioren-

tina, però più debole e grossolana, e seriore, mi sembra che depongano a favore di un modello comune quantomeno assai simile, tradotto dall'incisore con *lectio facilior*, forse pollaiolesco ove si rammenti la tavola perduta ma nota in fotografia che costituisce il primo numero noto del catalogo di Antonio del Pollaiolo[36]; l'incorniciatura architettonica a colonnine, sopra rammentata, si ritrova in una rara incisione dell'*Incoronazione della Vergine*, circondata da altre *Storie*, derivante da Finiguerra (fig. 12)[37]. La figura di Giovanni Evangelista, dai riccioli scompigliati e dai denti digrignanti in una smorfia di dolore, si apparenta a esempi consimili fulignati (Niccolò Alunno, Pietro Mazzaforte, Pierantonio Mezzastris: si veda in particolare la *Crocifissione* affrescata nella cappella di Cola dalle Casse in S. Maria in Campis)[38], con i quali condivide l'interpretazione fortemente patetica del modello benozzesco.

Venendo infine all'*Annunciazione* (fig. 13), si noti anzitutto la soluzione ingegnosa e raffinata di vergare il testo della *salutatio* angelica sulla cornice della porta, a mo' di epigrafe all'antica (anche nella grafia in capitale semiumanistica)[39]; le paraste a capitelli compositi ionico-corinzi discendono da prototipi brunelleschiani (già impiegati nello Spedale degli Innocenti)[40], in particolare se ne rinvengono di assai simili nella Sacrestia delle Messe del Duomo di Firenze, specie nei due simmetrici arredi marmorei del lavabo (opera del Buggiano, 1442-45) e dell'armadio (realizzato almeno in parte da Mino da Fiesole, 1464-65)[41]. Più in generale l'intero apparato delle tarsie lignee della Sacrestia fiorentina offre non secondari confronti con l'impaginato architettonico e il vocabolario ornamentale di entrambi i cicli del Palazzo Orsini (fig. 9); l'*équipe* artefice della seconda e conclusiva campagna decorativa della Sacrestia (1463-68), guidata da Giuliano da Maiano e includente suo cognato Maso Finiguerra (morto nel '64), Alesso Baldovinetti e probabilmente Antonio Pollaiolo[42], individua dei referenti essenziali per la cultura dell'artista di Tagliacozzo e, come vedremo, della Cappella Mazzatosta a Viterbo.

La Vergine inginocchiata e a mani giunte – posa tipica dell'Adorazione del Bambino più che dell'Annunciazione, altro segno di sperimentalismo iconografico – è la trascrizione fedele di quella adorante il Bambino dipinta da Filippo Lippi per la cappella di Palazzo Medici a Firenze (oggi nella Gemäldegalerie di Berlino, 1459 c.), fino in particolari quali le dita unite solo a mezzo dei polpastrelli e il panneggio ritmato a pieghe triangolari (fig. 14)[43]; fedeltà sul piano disegnativo, in quanto il prototipo lippesco ha una grazia di modellato e di velature di colore estranea all'artefice orsiniano, che usa invece tinte più sorde e opache, racchiuse in modo diligente entro la linea di contorno: tali differenze, non giustificabili dalla diversità tecnica (la tempera su tavola rispetto all'affresco), indirizzano invece anche in questo caso verso l'utilizzo di un modello grafico piuttosto che pittorico. Come notò Longhi, lo scenario architettonico in prospettiva dell'*Annunciazione* di Tagliacozzo corrisponde a quello dell'*Annunciazione* affrescata in S. Saba a Roma (fig. 15), recante la data (1463) e il nome del committente (il cardinale senese Francesco Todeschini Piccolomini)[44]; ne segnalo peraltro un'ulteriore, letterale ripresa nell'*Annunciazione* miniata nel Breviario 81 dell'Archivio Capitolare di S. Pietro, datato 1467 (fig. 16)[45]. Non potendo evidentemente la derivazione leggersi che dal centro verso la periferia, essa fornisce un prezioso *post quem* per il ciclo Orsini. Il punto di stile, al di là delle affinità di superficie, è invece diverso: l'impronta benozzesca domina incontrastata nella basilica romana – e il riscontro più marcato è con l'*Annunciazione* licenziata nello stesso 1463 dal pittore fiorentino a Certaldo –, mentre a Tagliacozzo essa si combina con altre e più importanti influenze. Gli affreschi di S. Saba, largamente trascurati dalla critica, includono la fascia decorativa con girali fitomorfi (pure simili a quelli di Tagliacozzo) e tondi con busti di *Profeti* e stemmi Piccolomini che si diparte dall'*Annunciazione* e corre sul bordo superiore delle pareti della navata; pur con la cautela che impongono al giudizio le pesanti ridipinture (chissà se e quanto rimediabili da un restauro), ritengo che l'invalso anonimato attributivo possa risolversi, come già pensava Berenson[46], a favore di Antoniazzo Romano, di cui costituirebbero una rara "primizia", precedente di un anno la *Madonna* di Rieti, e posteriore di qualche anno all'affresco frammentario dei SS. Domenico e Sisto raffigurante la *Madonna col Bambino e angeli reggicortina*, generalmente assegnato a Benozzo, ma ben restituito al pittore romano da Luciano Bellosi[47]. I confronti migliori per le pitture di S. Saba con opere dell'Aquili sono con gli angeli affrescati nell'abside della cappella Bessarione ai SS. Apostoli (1464-65 c., fig. 17)[48] e con l'*Annunciazione* del Pantheon (1472 c., fig. 18): nell'un caso la contiguità è cronologica e stilistica insieme, nel secondo è sintomatico il permanere della posa delle figure, pur nella diversa ormai volumetria e luminosità pierfrancescana[49]. La peculiarità dell'uso di una linea di contorno a circoscrivere campiture chiare e uniformi si ritrova inoltre nel ciclo antoniazzesco di Tor de' Specchi (1468).

La ripresa degli affreschi di S. Saba a Tagliacozzo è rivelatrice dei rapporti tra i due astri nascenti della pittura romano-laziale, affacciantisi sulla scena nel settimo decennio, cioè appunto Antoniazzo Romano e Lorenzo da Viterbo (la cui responsabilità nell'impresa abruzzese sarà più avanti argomentata): rapporti che non furono occasionali né superficiali, ma intensi e reciprocamente influenti, nascendo in sostanza Antoniazzo come portavoce di Benozzo e Lorenzo come portavoce

di Piero (con buone probabilità di frequentazione delle rispettive botteghe), e condividendo entrambi una esperienza, verisimilmente non solo indiretta, del contemporaneo *milieu* artistico fiorentino[50].

La figura dell'*Angelo annunciante* è la più bella tra quelle oggi visibili a Tagliacozzo, "pur tra le incertezze di esecuzione del giovanissimo provinciale" (Longhi): aitante e volitiva, definita da una linea energica ed elastica (culminante nel mantello schioccante dietro la schiena). Il termine di paragone più stringente è costituito dal *San Luca* affrescato nella volta della cappella d'Estouteville di S. Maria Maggiore (figg. 19, 21a): pressoché identiche la trama del panneggio a sigle triangolate, la gamma tonale, la chioma bionda dai riccioli cesellati, mentre il volto tornito e fiero dell'Evangelista si confronta bene, nei lineamenti incisi e nello sguardo tagliente, anche con il *San Giovanni Battista* effigiato sulla destra dell'*Adorazione dei Magi* (fig. 20)[51]. Le dita leziosamente divaricate e scalate in prospettiva dell'Angelo, specie quelle della mano destra, si apparentano invece a quelle dell'altro Evangelista ancora visibile nella volta d'Estouteville, il *San Marco*[52]. Il riferimento a Piero della Francesca degli affreschi di S. Maria Maggiore, unica sopravvivenza dell'artista nell'Urbe, è merito di Roberto Longhi; la critica successiva ha spesso preferito pensare ad un'opera di collaborazione, sul disegno nitidamente pierfrancescano apparendo ad alcuni un'esecuzione caricata tale da chiamare in causa un assistente del maestro, in genere identificato con Giovanni di Piamonte per l'analogo marcato linearismo delle parti a lui ascrivibili nel ciclo di Arezzo[53]. Se si ammette l'intervento di quest'ultimo, la cronologia della cappella romana non può che cadere entro il 1455, visto che il Piamonte opera come maestro autonomo a partire dall'anno successivo; qualora invece, come sarei più propenso a credere, la mano dell'eventuale collaboratore di Piero fosse identificabile con quella di Lorenzo da Viterbo (cui in passato erano stati attribuiti gli affreschi)[54], nato non prima del 1444, allora la datazione si sposterebbe necessariamente al 1459, anno in cui Piero è documentato a Roma per decorare le Stanze vaticane, immaginando al suo fianco il giovanissimo ma talentuoso garzone viterbese, dunque con un rapporto di alunnato al quale già pensava Battisti[55]. A favore di questa seconda ipotesi sta la maggiore compatibilità degli *Evangelisti* d'Estouteville con le prove certe di Lorenzo (a Tagliacozzo e a Viterbo), rispetto alle opere autonome di Giovanni di Piamonte quali la pala di Città di Castello del 1456 (che tradisce un certo impaccio spaziale assente invece in Lorenzo)[56].

L'*Angelo annunciante* della Cappella Orsini ricompare, più anziano di una diecina d'anni, tra gli apostoli che assistono all'*Assunzione della Vergine* nella Cappella Mazzatosta (fig. 21); un altro apostolo, dalla lunga barba appuntita, richiama invece da vicino – ma con rapporto di età invertito – il Mago inginocchiato nell'*Adorazione dei Magi* di Tagliacozzo (fig. 22)[57]. Tali accostamenti, uniti a quello già proposto da Longhi sopra illustrato (fig. 7) depongono a favore della paternità di Lorenzo da Viterbo degli affreschi marsicani, nei quali il pittore appare stilisticamente più acerbo rispetto alla straordinaria maturità espressiva ostentata nel ciclo viterbese.

Prima di procedere con l'analisi della loggia degli *Uomini Illustri* – dove troveremo la prova decisiva dell'autografia di Lorenzo – è bene soffermarsi sui personaggi dell'*Adorazione dei Magi*, la cui qualità ritrattistica ha sempre colpito gli osservatori: se i Magi propriamente detti sono semplicemente differenziati per età dal più anziano al più giovane (non nascondono dunque dei cripto-ritratti, come si è talora ipotizzato)[58], le rimanenti quattro figure appaiono invece dei ritratti a pieno titolo (fig. 23). Il personaggio incoronato sulla destra non può che essere un re: la logica imporrebbe di pensare a Ferrante d'Aragona, che aveva confermato ai due fratelli Orsini la contea di Tagliacozzo ed era stato incoronato dal loro fratello Latino a Barletta nel 1459 (evento più tardi immortalato da Benedetto da Maiano nel gruppo scultoreo oggi al Bargello)[59]; tuttavia la sua giovane età (era nato nel 1441) è incompatibile con quella ben più avanzata (all'incirca doppia) della figura affrescata, per cui si potrebbe pensare ad un omaggio postumo al padre Alfonso, morto nel 1458 a sessantaquattro anni; la corona corrisponde a quella indossata dal Alfonso e da Ferrante nelle rispettive testimonianze ritrattistiche (a cominciare dalle celebri medaglie alfonsine di Pisanello)[60], certificando l'omaggio alla monarchia aragonese, tuttavia l'assenza di affinità fisionomiche stringenti (nell'affresco mancano il caratteristico naso aquilino e la tipica acconciatura *à carré*) non autorizza un'identificazione certa[61]. Quanto alle altre figure, quella più giovane che fa capolino in terza fila, al centro, occhieggiando lo spettatore con sguardo vivace, attento e curioso, ben si presta, come è stato già osservato, ad essere interpretato come autoritratto del pittore, ventenne o poco più al tempo della commissione. I due gentiluomini alla sua sinistra sono invece gli indiziati più plausibili quali ritratti di Napoleone e Roberto Orsini: il confronto con le loro uniche effigi certe, illustrate nell'*Historia di casa Orsina* di Francesco Sansovino (1565), si rivela interessante anche se non probante, le peculiarità fisiognomiche di entrambi si mostrano compatibili, ma con differenze che possono spiegarsi con la distanza temporale e geografica (l'incisore cinquecentesco attingendo ad evidenza a prototipi diversi dagli affreschi di Tagliacozzo, e forse non di prima mano, fig. 24).

Prima di lasciare la cappella, è d'uopo menzionare i rettangoli paesistici verticali che intercalano le figurazioni

maggiori, che ricordano quelli analoghi, certo ben più rifiniti ed 'ornati' di quelli così 'compendiari' di Tagliacozzo, sulle pareti brevi della cappella Medici di Benozzo a Firenze (1459); e il *Redentore benedicente* effigiato nel sottoporta (fig. 25), che mostra un umore espressivo e un linearismo ancora in essenza goticheggiante tali da farlo ritenere di una mano diversa, verisimilmente di un collaboratore locale al quale certo non era estranea l'arte di Andrea Delitio, il pittore originario di Lecce dei Marsi che giusto in quegli anni era ad Atri intento a realizzare il suo *opus magnum*[62]. A questa stessa mano credo che si possano accostare le opere a suo tempo indicate da Zeri come affini alle pitture del Palazzo Orsini, in S. Maria della Febbre a Rocca di Botte e in S. Cosimato tra Vicovaro e Mandela[63].

Veniamo ora alla loggia degli *Uomini illustri*, oggi solo mentalmente apprezzabile nella sua integrità pittorico-architettonica, gli affreschi essendo stati strappati e traslati a Celano, e giacendo la loggia (come tutto il resto del Palazzo) in condizioni di pietoso abbandono. L'iconografia del ciclo ha ricevuto decisivi chiarimenti da due contributi recenti di Paola Grassi e Daniela del Pesco[64]: la prima si è avveduta che i personaggi rappresentati, quasi tutti identificabili, derivano in modo puntuale dal ciclo, assai più ampio, della *Cronaca universale* che decorava il distrutto Palazzo Orsini di Montegiordano a Roma, commissionato dal cardinale Giordano Orsini (zio di Napoleone e Roberto) ed eseguito da Masolino da Panicale (1429-32), il cui aspetto è tramandato da alcuni celebri codici[65]; la seconda ha elaborato la ricostruzione più convincente della configurazione originaria (fig. 26), riducendo a sedici il numero totale delle figure (di contro alle ventidue conteggiate da altri studiosi), sulla base della coerenza prospettica dell'insieme e dell'inserimento armonioso degli affreschi tra le porte che si aprono sulla loggia.

L'aspetto più originale e impressionante risiede proprio nell'ordito architettonico, calibratissimo e riccamente decorato secondo i canoni del classicismo fiorentino. Le figure non sono semplicemente affacciate su una soglia illusiva, e non si stagliano su di un fondo neutro, come nei cicli di Montegiordano, di Andrea del Castagno a Legnaia (che pure costituisce il raffronto più significativo sul piano dell'impaginato prospettico) e di Giovanni Boccati a Urbino; sono invece inquadrate da nicchie a valva di conchiglia (alternativamente gialle e verdi, estroflesse sui lati corti, introflesse sul lato lungo) su colonne[66], a loro volta incorniciate da un ornatissimo apparato di paraste sormontate da una trabeazione con festoni e stemmi Orsini. L'insieme è scandito da una metrica precisa e razionale – coordinata con gli intercolunni esterni – avente come unità di base (larga circa due metri) una 'campata' di due nicchie, dunque una coppia di figure, racchiusa dalle paraste. La coerenza prospettica è confermata dal tracciato dei pavimenti: sulle due pareti corte, occupate da quattro nicchie ciascuna (a sud, al confine con la cappella, *Giulio Cesare-Ottaviano Augusto* e *Ovidio Nasone-Marco Varrone*, fig. 27; a nord un personaggio ammantato con berretto e cartiglio (forse Catone Uticense), due figure oggi a mezzo busto in conseguenza dall'apertura dell'elegante portale 'martiniano'[67], e *Bruto primo console*), l'asse di simmetria cade sulla parasta centrale, mentre sulla parete ovest, in origine forata da tre porte (cui se ne aggiunse una quarta in epoca Colonna), si contavano quattro 'campate' (fig. 26): una facente parte per sé stessa (*Scipione* e *Flaminio*, fig. 28), con prospettiva centrata sulla colonna di mezzo, le restanti tre concepite come uno spazio unitario (la campata centrale è andata perduta, a sinistra si vedono *Pentesilea* e *Troilo* (fig. 29), a destra sopravvive il solo *Alessandro il Macedone*)[68]. La tipologia della nicchia a colonne serrata tra lesene o paraste ha come prototipo la nicchia donatelliana della Mercanzia a Orsanmichele; come esempi più vicini al loggiato di Tagliacozzo possono indicarsi le splendide miniature del Pesellino per il codice dei *Punica* di Silio Italico eseguito per Niccolò V (fig. 30)[69], e più ancora, mi sembra, le nicchie che scandiscono l'Arco di Alfonso d'Aragona in Castelnuovo a Napoli (fig. 31), affrontate a due a due nel fornice interno, in sequenza di quattro (occupate da statue di *Virtù*) nell'ordine superiore del prospetto[70]. Che Napoleone e Roberto Orsini chiedessero al loro pittore di prendere a modello il monumento celebrativo per eccellenza della monarchia aragonese, di cui erano feudatari, sarebbe peraltro del tutto logico.

La fedeltà iconografica degli *Uomini illustri* al ciclo masoliniano di Montegiordano implica una programmatica continuità di autorappresentazione ideologico-culturale del casato Orsini, che a Tagliacozzo si concentra nella celebrazione combinata delle virtù politico-militari e di quelle culturali dei due committenti, secondo uno schema binario (vita attiva/vita contemplativa) canonico nelle figurazioni degli Uomini illustri[71]. A livello stilistico i danni arrecati dal tempo e dall'incuria compromettono alquanto un'adeguata valutazione (i volti ad esempio sono in gran parte abrasi); tuttavia l'ascendente fiorentino che abbiamo già rilevato nell'esaminare le pitture della cappella trova conferma anche nel loggiato: nello spiccato linearismo, nell'uso di un vocabolario classicista, nell'applicazione della prospettiva. Si osservi poi nel particolare come la figura della regina delle Amazzoni, *Pentesilea*, sia assai simile in dettagli rivelatori quali l'abito all'antica mosso in caratteristici svolazzi, all'*Amazzone* tratteggiata da Maso Finiguerra o da un suo stretto seguace nella celebre *Cronaca fiorentina* di Lon-

dra (fig. 32)[72]. Ciò valga, in aggiunta ad altri elementi sintomatici come i reticolati prospettici dei pavimenti (nel loggiato e nell'*Annunciazione* della cappella) a certificare la comune paternità dei due cicli, spesso in passato negata o messa in discussione[73].

Un dettaglio all'apparenza marginale della decorazione del loggiato è costituito da un monogramma che si ripete sulle colonne che inframezzano le figure (la ripetizione ne evidenzia di per sé il ruolo non secondario): tale monogramma, ancora in parte visibile ma più chiaramente leggibile in riproduzioni fotografiche precedenti lo strappo (fig. 33), è stato unanimente interpretato in riferimento ai due committenti. Margaret Jackson, la prima studiosa a pubblicare gli affreschi di Tagliacozzo (sotto l'egida di Adolfo Venturi), segnalò le otto occorrenze di questo monogramma, composto di più lettere sovrapposte, sciogliendolo così: "Na, Napoleone; Est; et, e R., Roberto; V., Ursinus"[74]. Tale lettura, riportata come "N A E T R U" o "N E R U" è stata ribadita dalla critica successiva[75]. In realtà lo studio della Jackson, al di là del suo valore pionieristico, è nel complesso tutt'altro che impeccabile e spesso approssimativo o superficiale; ciò malgrado è stato in seguito passivamente ripreso in molti punti, ad eccezione dell'attribuzione ad Andrea Delitio, confutata una volta per tutte da Longhi. Riosservando con occhio vergine e attento il monogramma, si possono identificare abbastanza agevolmente tutte le lettere, ingegnosamente sovrapposte, che compongono il nome *LAURENTIUS*: *L*, *E*, *N*, *T*, *I* mostrano una grafia ortodossa; *A* ed *U* risultano in parte inclinate in quanto sfruttano la barra trasversale della *N*; quelle meno percepibili di primo acchito sono la *R*, delineata nella zona d'ombra sulla destra, e la *S,* espressa dal prolungamento diagonale del tratto superiore della *T* in alto a destra; inoltre, considerata l'intercambiabilità V/U, si può ragionevolmente supporre che sia sottintesa anche l'iniziale del patronimico *Viterbiensis*. Tale lettura, che mi è stata autorevolmente confermata[76], fornisce l'indizio probante che ancora mancava per l'assegnazione a Lorenzo da Viterbo degli affreschi di Tagliacozzo; la firma dell'artista risulta dunque cripticamente combinata con le iniziali dei committenti, con una soluzione di raro ingegno epigrafico che omaggia insieme i conti Orsini e l'autore degli affreschi magnificanti le loro virtù. Se si confronta il monogramma con la firma *L. V.* che compare nella Cappella Mazzatosta (fig. 34), e con quella per esteso *LAURENTIUS IACOBI DE VITERBIO* nella pala oggi Barberini (fig. 35), si noterà la continuità nell'evoluzione dalla capitale umanistica ancora ibrida di elementi goticheggianti di Tagliacozzo a quella invece più matura e compiuta sul piano antiquario-epigrafico delle opere laziali; altrettanto e forse più importante, se ne evince l'orgogliosa volontà di autopromozione del proprio nome da parte del giovane pittore, ventenne o poco più nel ciclo più antico, venticinquenne a Viterbo, ventottenne a Cerveteri[77]. Un'alta coscienza di sé che si accorda assai bene con l'aggiornamento culturale sulle fonti figurative più moderne, frutto insieme di curiosità intellettuale e di ambizione artistica, che abbiamo osservato nel Palazzo Orsini e che ora esamineremo nella cappella viterbese[78].

3. Se l'attribuzione longhiana a Lorenzo ha incontrato resistenze ciò è dovuto non solo al carisma di Zeri, ma soprattutto al fatto che tra le due imprese di Tagliacozzo e della Cappella Mazzatosta la maturazione stilistica dell'artista è obiettivamente straordinaria: i residui di goticismi nelle triangolature compositive, in certi *anchements* lineari ed umori espressivi cedono il passo a Viterbo ad una piena conquista dello spazio razionalmente misurato e scalato in profondità, ad un dominio più maturo delle leggi prospettiche, applicate a Tagliacozzo con un virtuosismo esibito e talora un po' *naïf* tipico di un esordiente bramoso di mostrare il proprio valore ed aggiornamento anche se inevitabilmente ancora acerbo e a tratti insicuro. Nella commissione più tarda il possesso della forma si fa più saldo, i volumi acquistano peso e consistenza, i gesti diventano ponderati e pausati, i gruppi di figure sono concatenati con una sintassi complessa e plausibile. Tale processo di accrescimento ebbe luogo nel giro di pochi anni, dal momento che l'impresa marsicana non può arretrare prima del 1464-65 c. e il cantiere viterbese è datato nell'epigrafe al 1469, che indica la conclusione di un lavoro verisimilmente iniziato almeno un anno prima: Niccolò della Tuccia afferma infatti di essere stato ritratto il giorno 26 aprile, e lo *Sposalizio della Vergine* è in genere ritenuto l'affresco conclusivo del ciclo in virtù della sua più evoluta cifra stilistica[79].

Il ciclo di *Storie della Vergine*, come già quello cristologico della cappella di Tagliacozzo, non segue una successione lineare: inizia sulla parete sinistra in alto con la *Presentazione di Maria al tempio*, scende allo *Sposalizio*, rimbalza sulla parete di fronte con l'*Annunciazione* (sopra) e la *Natività* (in basso), si conclude sulla parete di fondo con l'*Assunzione*. La volta a crociera presenta in ciascuno spicchio un *Evangelista* in mezzo, ai lati un *Padre* e un *Dottore* della Chiesa, in alto un *Profeta* sormontato, in prossimità del centro, dal simbolo dell'Evangelista sottostante (fig. 36): i tre livelli si dispongono a formare tre cerchi concentrici unificando l'intera campitura celeste (punteggiata di stelle), eludendo la divisione architettonica (come già nella Cappella Niccolina dell'Angelico e in quelle benozzesche, da questa derivate, di Montefalco e San Gimignano). Il sottarco d'ingresso presenta, incorniciati da nicchie: in basso, a figura intera, i due santi serviti (ordine di pertinenza della chiesa di S. Maria della Verità) più legati all'area viterbese, a sinistra il *Beato Antonio da Viterbo* (vissuto alla fine del XIV secolo)

identificato dall'iscrizione, a destra il *Beato Tommaso da Orvieto* (m. 1343), riconoscibile dall'attributo del ramo di fico (fig. 37)[80]; a salire, in successione e a mezza figura, i profeti *Balaam*, *Samuele*, *Geremia*, *Eliseo*, *Zaccaria*, riconoscibili dai cartigli, ancorché frammentari[81]. Altri due santi serviti, inseriti entro edicole di grande sofisticazione architettonica (nicchia a conchiglia, timpano, torricine laterali con coronamento a bifora trilobata e piramide, cupola e lanterna-tempietto sormontata da globo e croce), si fronteggiano nel vano della finestra aperta tra Gabriele e Maria: quello di sinistra, l'unico oggi ben conservato, è identificabile dal motto sul libro ("*Servus tuus sum ego et filius ancillae tuae*", fig. 38) con il più illustre dei Servi di Maria, *Filippo Benizzi*, mentre l'altro è assai rovinato e lacunoso.

Nella volta, le fasce decorative dei costoloni sono punteggiate da testine-ritratto, variate per età, posa ed espressione, eredi di quelle analoghe nella cappella di S. Brizio ad Orvieto, e come quelle documentanti le varie mani degli assistenti del maestro, che se ne riservò qualcuna oggi immediatamente riconoscibile per la superiore qualità.

Particolarmente interessante, in quanto non canonica, è la scelta dei Dottori della Chiesa che fanno da *pendant* ai Padri latini (*Gregorio Magno*, *Agostino, Girolamo, Ambrogio*) ai lati degli Evangelisti, pertinenti ad epoche e ambiti culturali diversi: *San Pier Damiani*, *Beda il Venerabile*, *Bernardo di Chiaravalle*, *Giovanni Crisostomo*. Se quest'ultimo era già presente, con *Atanasio*, a evocare la cristianità orientale, nella Cappella Niccolina, e con altri tre Padri greci nella cappella Bessarione ai SS. Apostoli[82] – i due cicli veicolando un forte messaggio unionista, soprattutto il secondo[83] – stupisce che la presenza di Bernardo non sia stata finora messa in relazione con il committente, Bernardo *alias* Nardo Mazzatosta[84]. Ricco mercante, Nardo apparteneva ad un importante casato viterbese che, pur mantenendo a Viterbo uno splendido palazzo[85], a partire da suo padre Tuccio aveva eletto Roma come centro di attività e di residenza principale (e ciò illumina anche sugli orizzonti culturali e artistici della famiglia), ottenendo incarichi di prestigio (Nardo fu castellano di Civitavecchia nel 1434 per conto di suo fratello Bartolomeo, tesoriere e doganiere pontificio sotto Eugenio IV)[86]. Appare logico cercare il ritratto di Nardo – che a differenza del fratello ebbe un notevole radicamento nella città d'origine, ricoprendovi importanti cariche pubbliche[87] – nella sua cappella in asse con la splendida figura del santo di Chiaravalle, assiso e intento alla scrittura (fig. 39): nella porzione di parete sottostante, e più precisamente nella *Natività*, sulla destra, in prossimità dell'ingresso alla cappella, assistono alla scena due figure (qualcun'altra si intravede dietro ad esse), purtroppo rovinatissime, riconoscibili dagli abiti in un elegante borghese, intento a mostrare l'episodio sacro (e, *in extenso*, l'intera cappella) al porporato alla sua sinistra (fig. 40)[88]. Il primo è l'indiziato più probabile di raffigurare il committente (i corti capelli bianchi che si intravedono sotto la berretta rossa sono compatibili con l'età di sessant'anni circa che aveva Nardo Mazzatosta nel 1469)[89]; il secondo, che appare senza ombra di dubbio un cardinale[90], potrebbe identificarsi con il pistoiese Niccolò Forteguerri, già molto legato a Pio II, che dal 1465 in avanti scelse Viterbo come città di residenza (fino a morirvi nel 1473), erigendovi un palazzo monumentale con un grande giardino con fontana e peschiera annesso alla chiesa di S. Sisto[91]. Personaggi tra i più in vista della Viterbo del tempo e attivi mecenati in campo edilizio e artistico, il cardinale di Teano e Nardo Mazzatosta verisimilmente si conobbero e frequentarono; l'inclusione del Forteguerri nell'affresco è resa tanto più credibile dall'incondizionata benevolenza che seppe conquistarsi presso i cittadini di Viterbo, testimoniata a più riprese dal della Tuccia[92]. Lo stato di conservazione dell'affresco non consente di sbilanciarsi, ma quel che si scorge della fisionomia e del profilo (naso appuntito, mento rientrante) si confronta favorevolmente con l'effigie del Forteguerri giacente scolpita da Mino da Fiesole in S. Cecilia in Trastevere (il sepolcro fu eretto in sua memoria nel 1474-75 c. per volere dei fratelli)[93] e con quella del bozzetto verrocchiesco per il cenotafio nella Cattedrale di Pistoia (1476, oggi al Victoria and Albert Museum, fig. 41)[94]. Si rammenti d'altra parte che il porporato, in qualità di legato papale, aveva guidato con successo le campagne papali contro i Savelli in Sabina, contro i Malatesta di Rimini e contro gli Anguillara, coordinando condottieri quali Federico da Montefeltro e Napoleone Orsini: il suo accertato e protratto legame con i conti di Tagliacozzo (dove soggiornò nel 1461) risulterebbe oltremodo interessante ove si riconosca il suo ritratto nella Cappella Mazzatosta, al punto da far ipotizzare un suo possibile ruolo di mediazione nelle opportunità di lavoro offerte a Lorenzo da Viterbo nella Marsica e in patria[95].

L'abito cardinalizio e la fisionomia rendono d'altra parte impraticabili identificazioni alternative sia con il vescovo di Viterbo Pietro di Francesco Gennari (nato nel 1407, vescovo dal 1460 alla morte nel '72), ritratto "in tutta la sua decrepitudine", *en abîme*, e con un sontuoso piviale, da Liberale da Verona nella pala col *Redentore e santi* dipinta nel 1472 per il Duomo di Viterbo[96]; sia con Niccolò Perotti (nato intorno al 1430), segretario del Bessarione e arcivescovo di Siponto, che fu Rettore papale di Viterbo dal 1464 al 1469: grande umanista, ma assai carente come amministratore, il suo quinquennio viterbese si concluse con la cacciata dalla città a furor di popolo – l'esatto contrario dell'"amore di tutti i cittadini Viterbesi" (della Tuccia) verso

il Forteguerri – il 17 aprile, vale a dire pochi giorni prima che Lorenzo concludesse, il 26 aprile, lo *Sposalizio della Vergine* con i ritratti di "molti giovani cavati di naturale" e dell' "omo antico d'età, d'anni sessanta otto e mezzo o circa", Niccolò della Tuccia (fig. 42)[97].

Il Perotti è stato evocato da una parte della critica non in riferimento alle due figure qui discusse (che in virtù della loro condizione sono sempre rimaste nell'oblio) ma in ragione del presumibile coinvolgimento dell'umanista nell'impresa decorativa della cappella Bessarione ai SS. Apostoli, nella quale alcuni studiosi (Lollini, Coliva) hanno riconosciuto l'intervento di Lorenzo da Viterbo[98]. La cronologia della cappella (1464-67 c.) coincide in parte con quella più probabile di Tagliacozzo, lasciando aperto uno spiraglio per la partecipazione del pittore viterbese nella fase più avanzata, intorno al 1466-67 c., dopo l'impresa Orsini e prima di quella Mazzatosta[99]. Non è possibile in questa sede riaffrontare in dettaglio la questione del sacello bessarioneo: fino a prova contraria, ritengo che la paternità antoniazzesca, benché spesso messa in dubbio, sia supportata anche dai dati di stile, oltre che attestata dai contratti; anche se è evidente che, come farà di lì a poco a Tor de' Specchi (1468), l'Aquili si valse di collaboratori cui spettano le parti più deboli. Pur escludendo un intervento diretto di Lorenzo, l'evocazione di quest'ultimo è giustificata dal fatto che gli affreschi superstiti documentano il momento di massimo avvicinamento tra Antoniazzo e il viterbese: una tangenza evidente nel vigoroso linearismo, nella grinta fisiognomica, nella curiosità per il vocabolario architettonico e scultoreo protorinascimentale toscano, tutti tratti tipicamente laurenziani che l'Aquili fa propri, moderandoli con la sua distintiva astanza fisica e con il suo senso compositivo più pausato e disteso. Nei lavori successivi alla cappella (a partire dal trittico di Subiaco del 1467, le cui figure ben si confrontano con quelle delle *Storie di san Michele* nei SS. Apostoli) l'Aquili mostrerà una maturazione in chiave pierfrancescana per la quale fu probabilmente decisiva la mediazione di Lorenzo, che con Piero si era formato, mentre Antoniazzo era nato integralmente benozzesco, come abbiamo visto (SS. Domenico e Sisto, S. Saba, Rieti)[100]. Anche Lorenzo ebbe la sua controparte: rispetto a Tagliacozzo, nella Cappella Mazzatosta le figure più appiombate, le movenze più controllate, le cadenze più salde e solenni del comporre, il superamento di certi grafismi tesi e nervosi, dunque dell'ancoraggio alla superficie, in favore di una conquista piena della profondità, sono caratteri che si spiegano anche con una ricezione proficua della *gravitas* antoniazzesca. Ma soprattutto, va sottolineato, si spiegano con un rinnovato, più conseguente aggiornamento pierfrancescano, che non può prescindere da una visione diretta degli affreschi di Arezzo, come i confronti mostrati in apertura attestano in modo inequivocabile (figg. 2-4). Che Lorenzo si sia spinto verso il 1466-67 circa in Toscana, non solo ad Arezzo sulle orme di Piero, ma anche a Firenze e a Siena, è suggerito della ricchezza di referenti figurativi che si riscontra, come vedremo, nella cappella viterbese[101].

È stata concordemente osservata dai commentatori l'incostante tenuta stilistica della decorazione della cappella, deducendone una distinzione di autografia fin troppo severa, secondo cui a Lorenzo spetterebbero al cento per cento unicamente la parete con lo *Sposalizio* e la *Presentazione*, la porzione di volta soprastante col *San Luca*, e gli Apostoli dell'*Assunzione*; il suo ruolo nel resto della cappella sarebbe di supervisore, fornitore di disegni eseguiti da altri, se non addirittura assente dal cantiere in determinati lassi di tempo[102]. Non c'è ragione di dubitare che l'intera decorazione sia stata ideata e progettata da Lorenzo; ma anche il suo intervento esecutivo va considerato più esteso di quanto in genere si creda, pur se certo coadiuvato in varia misura dalla mano di assistenti. Molte difficoltà nella valutazione derivano dal fatto che oggi vediamo gli affreschi così come furono ricomposti a seguito dei bombardamenti del 1944: un intervento, quello diretto da Cesare Brandi, di importanza epocale nella storia del restauro, vista la miracolosa ricomposizione di decine di migliaia di frammenti caduti al suolo e vista l'invenzione, destinata a fare scuola, del metodo delle integrazioni a tratteggio[103]. Per capire l'entità dei danni, lo spostamento d'aria causato dalla bomba che investì la facciata della chiesa causò "la sconnessione della volta e la caduta di circa tre quarti degli affreschi delle vele, di un terzo della *Presentazione*, e dei quattro quinti dello *Sposalizio*. L'*Annunciazione*, l'*Adorazione* e l'*Assunta*… subirono pochi danni…"[104]. Inoltre parti significative della cappella erano deteriorate e lacunose, specie per le infiltrazioni di umido, già prima degli eventi bellici: soprattutto, come abbiamo visto, la zona destra della parete con la *Natività* e l'*Annunciazione* (la figura della Vergine è purtroppo compromessa allo stato di larva), ma anche la volta e la parte all'estrema sinistra dello *Sposalizio*. Quest'ultima porzione può essere risarcita ricorrendo a rare riproduzioni più antiche, ad esempio uno degli acquerelli riproducenti le pitture della cappella di Johann Anton Ramboux (1835-40 c., fig. 43), dove si nota in particolare una figura che addita l'episodio allo spettatore ingrediente nel sacello, corrispondente al *festaiuolo* albertiano che "ammonisca et insegni a noi quello che ivi si facci, o chiami con la mano a vedere"[105].

Le parti più deboli, nelle quali è arduo scorgere un intervento diretto di Lorenzo quanto piuttosto una trasposizione fiacca dei suoi disegni preparatori, sono: i due gruppi di *Angeli*

musicanti, esemplati in parte su quelli benozzeschi che incorniciano il portale di San Fortunato a Montefalco, ai lati dell'*Assunta* (ma quest'ultima, in genere male osservata in quanto seminascosta dall'edicola d'altare[106], ben merita invece, malgrado la conservazione non ottimale, l'autografia, fig. 44)[107]; e i *Profeti* nel sottarco d'ingresso, tranne forse, come pensava Italo Faldi, i più incisivi *Samuele* e *Geremia*, benché di fattura "stanca e affrettata"[108]. Lo stesso Faldi individuò nel *Mosè* e nel *Beato* qui identificato come *Tommaso da Orvieto* (fig. 37) la mano del Maestro di Corchiano (*alias* Pancrazio Jacovetti da Calvi), il cui stile è caratterizzato da una "linea di contorno sottile e nervosa che profila con impeccabile rigore mani elegantissime, visi dalle caratteristiche espressioni tra estatiche e smorfiose"; e nei profeti *Balaam* e *Zaccaria* e nel *Beato Antonio da Viterbo* quella del Maestro del Trittico di Chia, distinguibile per "l'interpretazione stilizzata, calligrafica delle piene volumetrie prospetticocromatiche del maestro … quasi in una traduzione in tarsie lignee"[109]. L'intervento di questi due assistenti riguarda anche parti della volta (figg. 4, 36, 39) (in particolare la rovinatissima vela d'ingresso con l'*Evangelista Marco*): ma qui come in alcune figure del sottarco è da credere che agli aiuti furono lasciate le finiture, ma spetti sempre a Lorenzo il disegno sottostante e almeno una parte dell'esecuzione; è evidente infatti la differenza esecutiva rispetto alle parti interamente delegate agli aiuti[110].

Pienamente autografe sono la parete sinistra, gran parte di quella destra (incluso il *San Filippo Benizzi*, fig. 38) e della volta, l'*Assunta* (fig. 44) e gli *Apostoli* (figg. 21, 22, 46). Il doveroso scrutinio della mano del maestro non deve oscurare la superiore unità dell'insieme, e soprattutto deve tenere conto dell'evoluzione interna dello stile e del diverso impegno profuso da Lorenzo, artista composito e per sua natura incostante, talora addirittura contraddittorio. Proprio nel livello esecutivo emerge in pieno questa ambivalenza, nel senso che spesso all'altezza dell'idea corrisponde un'esecuzione rapida, compendiaria: ad esempio l'impaginato dell'*Assunzione della Vergine* deve il suo respiro al paesaggio vasto e profondo (fig. 45); un pensiero compositivo notevole, derivante dalla *Lapidazione di Stefano* dell'Angelico nella Cappella Niccolina e dalla *Natività* del Baldovinetti nel chiostro della SS. Annunziata, tradotto però con un sintetismo pittorico fatto di campiture estese e liquide, come in un acquerello – la cui condotta richiama piuttosto il paesaggismo "sintetico, ma non banale" del Castagno[111], all'opposto delle meticolosità fiamminghe dell'affresco baldovinettiano (o del dittico Montefeltro di Piero) – mentre le nubi arricciate a guscio di lumaca preludono, forse tradendo la stessa mano, a quelle assai simili inserite dal Maestro del Trittico di Chia nell'opera eponima. Appena più in basso gli *Apostoli* sono invece resi con una linea grintosa, impietosa e compiaciuta nello scavare le fisionomie, nell'incidere uno per uno i solchi delle rughe, i peli delle barbe, i fili dei capelli (figg. 21-22, 46): un rovello espressivo straordinario, che non ha riscontri nell'ascendente pierfrancescano fondato sul principio della 'forma-colore', ma che si spiega invece con un nuovo e prepotente stimolo, quello della 'linea funzionale' Andrea del Castagno-Antonio Pollaiolo: "linea… robusta e nervosa" che "trovi una possibilità di stile nuovissimo esaltando, accentuando, trasfigurando egualmente in ogni corpo e in ogni forma questo senso rinnovellato di diffusa e invincibile vitalità"[112]. Come si attagliano agli Apostoli dell'*Assunzione* e ad altre figure della Cappella Mazzatosta (nella volta, nello *Sposalizio*, nella *Presentazione al Tempio*) le osservazioni del giovane Longhi su 'Andrea degli Impiccati': nel *Pippo Spano* "tutto è vibrazione profilata di contorno sommamente energetico", "nel viso: bioccoli incatricchiati di capegli, curva digrignante della mandibola, spacco sinuoso di bocca, rughe uncinate!"; nel *Cenacolo* di S. Apollonia "nei tipi di tutti gli Apostoli e perfino del Cristo v'è la stessa brutalità popolana di scelta che in Masaccio, ma non espressa per via di chiaroscuro plasticamente avvallato nelle fattezze, sibbene con una incisione acre di profili, di rughe profonde, di scorci repugnanti"[113]. Lo scatto fiero di *Pippo Spano* è quanto di più simile in essenza, astraendo cioè dalle divergenze esteriori, alla più calma, ma altrettanto ferma e decisa torsione del più bello dei ritratti inseriti nello *Sposalizio* (il più a destra nella fig. 47), che si confronta assai bene peraltro, rispetto alle qualità propriamente ritrattistiche, anche col *Ritratto virile* di Washington, la cui tradizionale attribuzione al Castagno è stata di recente spostata agli esordi di Piero Pollaiolo[114]. La figura dal volto audacemente scorciato più a sinistra nello *Sposalizio* (fig. 47), un pretendente irato che spezza la verga non fiorita maledicendo il cielo, ricorda il *San Girolamo* sdentato nell'affresco con la *Trinità* alla SS. Annunziata (1453-54 c., altare Corboli, fig. 48), dove le sante ammantate, *Paola* ed *Eustochia*, sono invece "intimamente affini, nella modalità plastica e mossa del panneggiare, nei dischi scorciati dei nimbi, nella qualità incisiva ed espressiva della linea" a due figure femminili del corteo di Maria, sua madre Anna (con aureola e manto giallo) e la donna "vestita di negro in forma di vedova" (fig. 49)[115].

Andrea del Castagno è dunque un riferimento essenziale per capire la cultura di Lorenzo di Giacomo[116]: già a Tagliacozzo, dove appare influenzato almeno da quanto "m° Andreino da Firenze pintore", attivo in Vaticano nel 1454 e probabile frescante prospettico della *Bibliotheca Graeca*[117], dovette lasciare nell'Urbe; ma soprattutto a Viterbo, dove la conoscenza è più profonda e articolata, ravvivata di prima mano sulle

opere fiorentine dell'artista. I rimandi all'affresco della SS. Annunziata potrebbero rivelare, oltre che una consonanza di intenti artistici, una visita alla casa madre dei Servi di Maria – presumibilmente concordata con il committente e con i frati di S. Maria della Verità – in previsione di decorare la cappella viterbese, la cui iconografia è palesemente servita per la connotazione mariana e la presenza di santi dell'ordine. Nella SS. Annunziata Lorenzo vide e apprezzò anche l'affresco baldovinettiano della *Natività*, come dimostra, più che il paesaggio dell'*Assunzione*, la scena corrispondente nella cappella viterbese, nelle pose della Vergine e del Bambino ma soprattutto nella citazione letterale del ramo d'edera montante su un tratto di muro (figg. 50-51)[118].

Tuttavia il fare pittorico di Lorenzo appare nelle figure più raffinato, più evoluto rispetto a quello "gagliardissimo" e "sforzatissimo" (Vasari) di Andrea, in virtù sia della sua educazione pierfrancescana aggiornata sugli esponenti del 'moto franceschiano' fiorentino (soprattutto Alesso Baldovinetti)[119] sia della ricettività agli sviluppi più recenti, a Firenze, della 'linea funzionale', vale a dire su Maso Finiguerra e su Antonio Pollaiolo, che furono associati tra la fine degli anni cinquanta e i primi sessanta[120]. A Maso Lorenzo aveva già attinto nell'impresa di Tagliacozzo, con riprese puntuali da incisioni e disegni finiguerreschi; ma a Viterbo la cultura laurenziana si dimostra ben più sottile e sofisticata nell'utilizzo delle fonti. I ritratti virili e i garzoni di bottega disegnati da Maso, con le pupille direzionate, i tratti del volto e le chiome precisamente delineati[121], costituiscono dei raffronti stringenti per i *cives viterbienses* dello *Sposalizio*; e più ancora lo sono i ritratti 'clipeati' nella cornice dell'affresco baldovinettiano della SS. Annunziata (e all'interno della scena i pastori dalle guance infossate e i riccioli uncinati, da confrontare anche agli Apostoli dell'*Assunzione*): "ritratti così individuati che non hanno l'eguale in quegli anni a Firenze" (figg. 42, 52)[122], più vivi anche dei migliori ritratti benozzeschi (che pure a S. Gimignano e nel Camposanto di Pisa restano in essenza dei manichini imbambolati, malgrado i progressi negli effetti pittorici 'alla fiamminga') e mai così astratti, assoluti e teorematici come i sublimi personaggi pierfrancescani. Ai "giovani cavati di naturale" (della Tuccia) dello *Sposalizio* si accostano proficuamente anche fogli pollaioleschi come il *Ritratto di giovanetto* di Dublino (fig. 53**)**, nella profilatura impeccabile ed elegante; un apparentamento, si badi, eminentemente grafico, la pittura chiara e tersa di Lorenzo condividendo ben poco con le tempere magre ed opache di Antonio e nulla con le grasse preziosità fiamminghe del fratello Piero, essendo invece legata alla linea luministica Piero-Domenico Veneziano-Baldovinetti[123].

Le corrispondenze più strette e sorprendenti con il *corpus* grafico di Finiguerra e Pollaiolo si colgono nei finti rilievi monocromi *antiquisant* inseriti nelle paraste che incorniciano le scene mariane: più che illustrare episodi precisi del mito o della storia classica essi combinano motivi di repertorio all'antica con figure nude, esperiti però non di prima mano (come parrebbe logico per un artista laziale formatosi a Roma) ma appunto filtrati da prove grafiche di altri artisti[124]. I due monocromi più esterni, prossimi all'ingresso della cappella, sono purtroppo erasi, ma quello di destra (a lato della probabile coppia Mazzatosta-Forteguerri) è ancora leggibile: un cavaliere armato di lancia o asta (con pennacchio?) incede accompagnato da un personaggio a piedi. Speculare ad esso, a sinistra della *Natività*, è la raffigurazione più complessa: sulla sinistra un prigioniero con le mani legate dietro la schiena affiancato da un carnefice (o da un consolatore?), in primo piano una figura prostrata chiede clemenza al personaggio sulla destra; completa il quadro, al centro in secondo piano, un bevitore da un otre, estraneo al contesto 'narrativo' (fig. 54). Il soggetto appare generico (una scena di condanna e richiesta di clemenza), ma in filigrana vi si può leggere una versione non connotata (i personaggi non sono differenziati per età e fisionomia, mancano gli strumenti musicali) della vicenda di Apollo e Marsia, raffigurante lo stesso momento immortalato dalla celebre gemma classica nota come "Sigillo di Nerone"[125]: a sinistra Marsia legato dal carnefice Scita, a destra Apollo che non cede alle preci di Olimpo, discepolo e amico del satiro; uno schema simile è attestato in alcuni mosaici ellenistici[126]. Si osservino i disegni pollaioleschi del *Prigioniero al cospetto del giudice* (British Museum), dal soggetto omologo, e, per le pose, il *Nudo visto di fronte, di profilo e di spalle* del Louvre: che Lorenzo abbia attinto a fogli simili sembra indubitabile, al punto da farci congetturare l'esistenza di un studio perduto di Antonio ispirato al mito di Apollo e Marsia[127].

Passando al monocromo a destra dell'*Assunzione* (fig. 55), i due putti che giocano con un bastone corrispondono pressoché *ad unguem* alle figure di Caino e Abele fanciulli nel disegno di Maso Finiguerra con *Storie della Genesi* (Francoforte, Städelsches Institut), inframezzate ad Adamo che vanga ed Eva che fila (fig. 56)[128]**;** anche in questo caso il riferimento iconografico viene astratto in un motivo generico. Il *pendant* mostra un giovane con fascia in testa svolazzante intento a battere con una mazza sulla schiena un altro giovane che regge uno scudo mistilineo pseudo-ottagonale (fig. 57): riscontri iconografici puntuali si hanno con un *Ercole(?) con mazza e scudo d'après* un originale pollaiolesco (fig. 58)[129], e con uno di Maso Finiguerra già in collezione Resta (Milano, Pinacoteca Ambrosiana)[130].

Infine, nella cornice destra dello *Sposalizio* si rinviene la citazione più evidente e clamorosa: i due gladiatori che si fronteggiano armati di spada e

scudo (fig. 59), dipinti con un impegno e una qualità superiori agli altri monocromi, sono chiaramente esemplati, e al contempo sottilmente variati, sulla coppia di combattenti al centro della più celebre e più copiata creazione grafica pollaiolesca, l'incisione con la *Battaglia d'ignudi* (fig. 60), di cui costituiscono una delle più precoci derivazioni, finora inosservata, e forniscono, ove mai ancora ce ne fosse bisogno, un sicuro *ante quem* preceduto forse solo dal "cartonum cum quibusdam nudis Poleyoli" registrato nella bottega padovana di Francesco Squarcione, morto nel 1468; non potendosi peraltro a rigore escludere – benché improbabile – che così il modello di Lorenzo come il foglio posseduto da Squarcione fossero disegni legati certo all'elaborazione dell'incisione, ma da essa distinti[131].

L'importanza dell'ascendente pollaiolesco nella cultura figurativa del pittore viterbese non si esaurisce nelle peraltro notevolissime variazioni sul tema del nudo di ispirazione antiquaria, ma investe anche il dato nuovo, rispetto a Tagliacozzo, dell'accentuazione fisiognomica ed espressiva: le smorfie, i ghigni memorabili di certe figure (su tutte "lo scemo di piazza, questa mirabile istituzione comunale italiana", che "ride con un riso sproporzionato e bestiale"[132], che fa pensare alla maschera del "villano che sotto l'aria sorniona e intontita nasconde l'arguta malizia", tra le più popolari nelle feste carnevalesche della Viterbo quattrocentesca[133]; contrastivamente affiancato all' "elegantone" ricciuto di profilo – figura degna di Piero e già di Melozzo[134] – che "messa la palma della destra sulla punta della verga troncata come per giocherellare ostentatamente, guarda con petulanza, tronfio di vanità maschile"; fig. 61)[135], vanno ricondotti appunto all'innovativa e feconda sorgiva pollaiolesca, e si inseriscono a pieno titolo in quel filone che con Verrocchio e Leonardo porterà alla 'caricatura' propriamente detta. Beninteso, Lorenzo resta al di qua dell'estro energetico e dinamico e dell'anatomismo vitalistico di Antonio, ma non per incapacità quanto per fedeltà al superiore ordine compositivo (che è anche bilanciamento delle singole figure) prospettico e luministico di Piero della Francesca, dunque piuttosto simile ai 'franceschiani' fiorentini quali Giovanni di Francesco e – soprattutto – Alesso Baldovinetti (e con lui al 'giro' già evocato della Sacrestia delle Messe). Si consideri il gruppo di tre astanti che fanno da quinta laterale sinistra della *Presentazione al Tempio* (fig. 62): il nesso sintattico-gestuale tra le figure richiama *ad evidentiam* certi brani degli affreschi aretini o la *Flagellazione* urbinate; il saldo ancoraggio al piano pavimentale del personaggio di spalle discende addirittura dalla *Rückfigur* del *Tributo* di Masaccio; ma la straordinaria testa dell'orientale inturbantato e vestito di rosso (fig. 63), eccezionale per lo scavo grintoso delle pieghe facciali e del collo, ha come unici apparentamenti possibili le tavolette erculee di Antonio Pollaiolo, il volto contratto e caricato di quello che era anche il mitico fondatore di Viterbo[136].

Il sospetto longhiano che negli affreschi Mazzatosta permanessero gli "ultimi residui" di un "grottesco di origine gotica" in "certe capigliature subitamente fiammanti, o subitamente metallizzate" (negli Apostoli dell'*Assunzione*, figg. 21-22, 46, e negli *Evangelisti* della volta, fig. 39), nelle "accentuazioni grafiche che intendono irrealizzare qua e là il segno fattosi sobrio nella coerenza naturale dello stile toscano" con esiti analoghi a un Giovanni di Francesco o a "qualche famoso ferrarese", può dunque fugarsi a cospetto di figure quali l'orientale testè evocato o il *Gregorio Magno*, il cui volto segnato dalle rughe (possibile criptoritratto di Paolo II)[137] può accostarsi efficacemente a quello della *Maddalena* di Staggia, a indicare un comune, modernissimo rovello naturalistico (fig. 64).

A comprendere appieno la complessità della cultura figurativa laurenziana – e il suo stupefacente evolversi, sia nel passaggio da Tagliacozzo a Viterbo sia nel progressivo farsi della cappella viterbese, gioverà ora guardare alla regia compositiva delle singole figurazioni e della cappella nel suo insieme, ma anche ad alcune peculiarità iconografiche.

Lo spazio della *Natività* (o meglio dovrebbe chiamarsi *Adorazione del Bambino*, figg. 50, 65)[138], di inusitata estensione a cospetto dell'esiguo numero di figure, dà agio a distensioni paesistiche (a sinistra i pastori guidati dall'angelo, a destra della capanna una veduta marina o lacustre con barche)[139]; degli astanti contemporanei all'estrema destra si è già detto, mentre al centro san Giuseppe non è statico come nella tradizione del soggetto, ma incede in una posa che si rinviene piuttosto in scene come la Visitazione o la Presentazione al Tempio[140]; le due levatrici che lo seguono, l'una di profilo e abbigliata di rosso, l'altra classicamente recante una cesta sul capo (coi panni destinati ad avvolgere Gesù Bambino)[141] sono pertinenti alla narrazione dei Vangeli apocrifi (compaiono anche in una variante iconografica dell'*Adorazione dei Magi* – ad esempio nella cappella affrescata da Ottaviano Nelli in Palazzo Trinci a Foligno)[142]; tali 'contaminazioni' iconografiche ricordano quelle messe in atto dal pittore a Tagliacozzo, denotando un suo peculiare sperimentalismo. Si notino anche dettagli resi con ammirevole precisione descrittiva, quali la sporta di vimini appesa a un'asticella della capanna (che ha un precedente nell'affresco con *Stefano che distribuisce le elemosine* della Cappella Niccolina) e la botticella pendente dal baculo di Giuseppe.

Se lo schema dell'*Assunzione*, con gli Apostoli in basso e gli angeli simmetrici ai lati dell'Assunta (figg. 44-46), è fedele alla tradizione del tema in area toscana e centroitaliana – i due distici nella cornice inferiore lodano la Vergine quale

unica speranza dell'umanità e protettrice della città di Viterbo[143] –, la parete con lo *Sposalizio* e la *Presentazione* ci mostra il culmine della sperimentazione artistica laurenziana, ed uno dei vertici della pittura italiana del Quattrocento. Le due storie sono separate dallo splendido fregio a cornucopie e palmette, identico a quello che separa la *Natività* dall'*Annunciazione*: tale fregio, così come i capitelli pseudocorinzi a volute e rosette delle paraste (che inquadrano, sovrastati da altrettanto ricercati pulvini, anche l'*Assunzione,* fig. 45), è del tutto coerente con gli analoghi partiti architettonici e decorativi del Palazzo Orsini di Tagliacozzo (figg. 9, 14), a ulteriore suggello della paternità comune e dell'orientamento classicista di marca fiorentina: i raffronti più significativi si hanno infatti con le tombe Bruni e Marsuppini in S. Croce, specie con la prima (nei nessi parasta-capitello-trabeazione-lunetta e fin nel fondo giallo oro che fa risaltare gli ornati). Lorenzo potè certamente giovarsi di quanto aveva lasciato a Viterbo il passaggio di Bernardo Rossellino (1451)[144], ma la ricchezza e la padronanza del lessico architettonico dispiegato sulle pareti Mazzatosta, che va ben oltre il pur importante esempio benozzesco[145], presuppone ancora una volta a monte il modello pierfrancescano (acroteri a palmette pressoché identici ornano infatti i costoloni della cappella d'Estouteville), seguito da un'esperienza di prima mano delle novità fiorentine.

Lo *Sposalizio* e la *Presentazione* sono opposti e complementari (fig. 66): l'uno è sviluppato come un fregio, con le figure uniche protagoniste, studiatamente asserragliate sul primo piano; l'altro è dominato dall'invaso prospettico del pavimento in scorcio, con i gruppi di personaggi e le architetture a fare da quinte convergenti. Come è stato osservato, le due scene possono leggersi in modo unitario, come una composizione spazialmente unificata che prelude, nella ordinata dialettica tra il corteo sul primo piano e l'ampia profondità prospettica culminante nel tempio a pianta centrale, alla *Consegna delle chiavi* peruginesca nella Sistina, e agli Sposalizi dello stesso Perugino e di Raffaello oggi nei musei di Caen e Brera[146]. Come proverò ad argomentare, tale unità endiadica investe anche il significato più profondo della figurazione, con una coerente interrelazione tra forma e contenuto che non stupisce in un complesso decorativo così intellettualisticamente progettato.

Nell'avvicinare la *Presentazione della Vergine* a quella pratese del Maestro della predella di Quarata *alias* Paolo Uccello Mario Salmi intendeva in realtà proporre una derivazione di entrambe dall'affresco già in S. Egidio a Firenze di Andrea del Castagno (1451-53), perduto ma descritto da Vasari: "Andrea fece la Nostra Donna che sale i gradi del tempio, sopra i quali figurò molti poveri, e fra gl'altri uno che con un boccale dà in su la testa ad un altro: e non solo questa figura ma tutte l'altre sono belle affatto, avendole egli lavorate con molto studio et amore per la concorrenza di Domenico Veneziano. Vi si vede anco tirato in prospettiva in mezzo d'una piazza un tempio a otto facce, isolato e pieno di pilastri e nicchie, e nella facciata dinanzi benissimo adornato di figure finte di marmo; e intorno alla piazza è una varietà di bellissimi casamenti, i quali da un lato ribatte l'ombra del tempio mediante il lume del sole con molto bella, difficile e artifiziosa considerazione"[147]. Le corrispondenze in verità non appaiono stringenti, al di là del tempio centrale (però ottagonale) e dei "casamenti". Diversamente pertinente sembra il richiamo dello *Sposalizio* Mazzatosta alla scena corrispondente in S. Egidio, lasciata incompiuta nel 1445 da Domenico Veneziano (che aveva iniziato il ciclo mariano, con l'esordiente Piero della Francesca al suo fianco, nel 1439), poi completata da Alesso Baldovinetti nel 1461: "almeno nel gruppo centrale così volumetrico, col sacerdote di prospetto tra i due sposi" (fig. 67)[1489]. Teste ancora Vasari Domenico "fece lo sposalizio d'essa Vergine con buon numero di ritratti di naturale …. Vi fece anco un nano che rompe una mazza, molto vivace, et alcune femine con abiti indosso vaghi e graziosi fuor di modo, secondo che si usavano in que' tempi". L'intuizione di Salmi può trovare conferma ricorrendo a quella che è considerata (specie in virtù del dettaglio col "nano che rompe una mazza"; ma non meno rivelatrice è la folgorante ambientazione in un *atrium* a cielo aperto) la più fedele derivazione dall'affresco del Veneziano, la predella di Francesco Botticini nella collezione Berenson (fig. 68)[149]: conferma piena soprattutto rispetto al sacerdote frontale e ieratico (che occorre comparare alle fotografie prebelliche della Mazzatosta) e al san Giuseppe, ma anche nella composizione, nelle "femine con abiti indosso vaghi e graziosi" e nel cielo striato di nubi rosee (scurito a Viterbo ma visibile negli acquerelli di Ramboux). La figura di Giuseppe ci aiuta a cogliere il filtro attraverso cui Lorenzo si riallaccia al capostipite dell'*ars nova* fiorentina, Masaccio, in particolare al fondativo ciclo Brancacci (abbiamo già colto un richiamo nella memorabile *Rückfigur* della *Presentazione al Tempio*, fig. 62): la ripresa del san Pietro del *Tributo* è stata colta da Bentivoglio, il quale ricorreva a Piero per spiegare invece la modalità più dinamica del panneggiare, così diversa da quella solennemente appiombata del pittore valdarnese[150]. La matrice di tali panneggi fitti e mossi, ora sbattuti ora ricadenti, ora aderenti alle membra ora svolazzanti, sempre meravigliosamente articolati, in Piero e, indirettamente (per il tramite suo e di Andrea del Castagno)[151], in Lorenzo, è nella scultura di Donatello: proprio il fondamentale ascendente donatelliano spiega le tangenze della pittura di Lorenzo con l'ambito padano sia

mantegnesco che ferrarese-cossesco, evocate da taluni autori (Rosini, Longhi, Brandi, Zeri, Bentivoglio, Strinati, Maddalo)[152].

Tornando allo *Sposalizio*, il precedente di S. Egidio va evocato anche per un elemento assente nella predella del Botticini ma testimoniato da Vasari: il "buon numero di ritratti di naturale, fra i quali è messer Bernardetto de' Medici, conestabile de' Fiorentini, con un beretton rosso, Bernardo Guadagni, che era gonfaloniere, Folco Portinari et altri di quella famiglia"; l'inserimento di personaggi contemporanei è infatti una novità nell'iconografia del tema, di cui Lorenzo fece tesoro[153]. Irrelata all'affresco fiorentino – per quello che appare dalla ripresa botticiniana – è la figura della Vergine, che in Lorenzo appare non in cammino laterale ma statica e frontale. Inoltre essa reca in mano un panno in cui è raccolto il libro delle orazioni: tale dettaglio è estraneo alla tradizione iconografica fiorentina, e risulta invece caratterizzante a Siena[154]. In particolare mi sembra che Lorenzo da Viterbo abbia tratto ispirazione dagli affreschi di Lippo Vanni nell'eremo agostiniano di S. Leonardo al Lago, eseguiti negli anni sessanta del Trecento (fig. 69)[155]: ciclo che costituisce uno dei più maturi raggiungimenti prospettici del XIV secolo, perfezionando la lezione seminale dei Lorenzetti. Oltre alla ripresa dello *Sposalizio* – si veda anche l'omologo accorgimento delle trombe scalate in prospettiva, e più in generale l'assembramento delle figure sul primo piano – la configurazione stessa della cappella presenta sintomatiche analogie con quella viterbese, nell'*Annunciazione* sviluppata simmetricamente ai lati della finestra (una soluzione anch'essa tipicamente senese, risalente ad Ambrogio Lorenzetti a Montesiepi)[156] e nell'*Assunzione* dislocata "ad arco", a cavallo dell'edicola d'altare a Viterbo, sulla parete dell'arcone d'ingresso a S. Leonardo. Il ciclo mariano di Lippo Vanni notoriamente si ispirava agli affreschi un tempo decoranti la facciata dello Spedale di S. Maria della Scala a Siena, una della glorie maggiori dell'arte senese, spettanti ai fratelli Lorenzetti e a Simone Martini, la cui influenza sui pittori locali fu enorme e persistente[157]: ma a certificare che il modello di Lorenzo non fu lo *Sposalizio* martiniano provvede la copia che di esso produsse un secolo più tardi Sano di Pietro, dove ricorre il ricordato motivo del panno con il libro in mano alla Vergine ma la composizione, asimmetrica e obliqua, è del tutto irrelata a quella del viterbese[158].

Un simile *revival* neotrecentesco serve a spiegare quell'*allure* arcaizzante che è stata talora rinfacciata nell'opera di Lorenzo da Viterbo, e in genere giudicata negativamente, come ripiegamento provinciale o reazionario: laddove invece il fascino più profondo della sua arte risiede proprio nella commistione di modernità e arcaismo, di eloquio umanistico e di umori vernacolari, di nobiltà pierfrancescana e di realismo popolaresco. L'attenzione ai modelli trecenteschi lo differenzia dai pittori fiorentini contemporanei e lo avvicina ai senesi, storicamente peraltro assai presenti in ambito viterbese e dunque a lui ben noti fin dagli anni della formazione[159]. È opportuno approfondire questa *liaison* tra Lorenzo e Siena, supportata da basi biografico-documentarie: nel ponderoso epistolario, pubblicato da Paolo Cherubini nel 1997, del cardinale Jacopo Ammannati Piccolomini, figura una lettera che apre nuovi spiragli sul pittore della Mazzatosta, non confinandolo più nella sua regione di origine. Il 17 agosto 1473 infatti il cardinale scrive dalla sua villa di Monsindoli, alle porte di Siena, a Lorenzo il Magnifico, raccomandandogli "uno maestro Lorenzo da Viterbo" di cui ha potuto apprezzare le doti in "certi fregi, i quali havemo facti fare chostì"[160]. Lorenzo dunque non era morto nel 1472, come aveva ipotizzato Zeri in virtù della croce che precede la firma nella pala di Cerveteri (fig. 35), e risiedeva a Firenze, dove aveva eseguito tali non meglio specificati "fregi", destinati verisimilmente proprio al *buen retiro* senese del cardinale, che ci riportano alla mente quelli nelle cornici degli affreschi Mazzatosta e che possono essere forse evocati ricorrendo alla tavoletta di gabella di Francesco di Giorgio raffigurante *Pio II che consacra cardinale suo nipote Francesco Todeschini Piccolomini* (1460, Siena, Archivio di Stato; fig. 70), dove la decorazione all'antica della sala è profondamente consonante con il gusto antiquario della cappella viterbese[161]. La 'raccomandazione' di un personaggio del rango dell'Ammannati al Magnifico in persona, con Donato Acciaiuoli a far da mediatore, presuppone un apprezzamento profondo e sedimentato ai più alti ranghi della committenza in area fiorentina e senese, illuminando non tanto sul poi – ovvero sull'attività del pittore nell'ottavo decennio (banco di prova per studi futuri) – quanto sul prima, andando a legittimare quei fecondi contatti con la scena artistica toscana (Piero ad Arezzo, la Firenze degli anni sessanta, la Siena piccolominea) che abbiamo fin qui evidenziato.

Siena, dunque: osservando la scacchiera prospettica inclinata della *Presentazione della Vergine al Tempio* ritengo che il confronto più stringente, piuttosto che con le celebri 'prospettive urbinati' (che presentano scenari urbani disabitati)[162], sia con le tavole della predella francescana divisa tra l'anziano Vecchietta e i più giovani (e talentuosi) Francesco di Giorgio e Benvenuto di Giovanni (fig. 71) intorno al 1458-60, e con le *Storie di sant'Antonio da Padova* (in particolare la lunetta con il *Miracolo della mula*) affrescate dallo stesso Benvenuto nel Battistero senese (1460 c.)[163]: analoghi sono l'impaginato su un pavimento marmoreo policromo e geometrico, l'impennatura prospettica, l'enfatizzazione delle quinte architettoniche, la scansione in piani di pro-

fondità delle figure, l'integrazione tra queste e l'invaso che le accoglie, il gusto per l'ornato all'antica. D'altra parte la stessa incorniciatura architettonica così curata e rifinita delle tre pareti narrative della Cappella Mazzatosta sembra rimontare – fatto salvo il più aggiornato e classicizzante partito dei fregi e delle decorazioni – agli illustri prototipi senesi dello Spedale di S. Maria della Scala, risalenti agli anni quaranta del secolo (ad esempio la *Fondazione dello Spedale* del Vecchietta, in cui Lorenzo poteva trovare congeniale anche la ricchezza ornamentale e scultorea)[164].

Nella *Presentazione della Vergine* (figg. 66, 72) l'arretramento, e conseguente rimpicciolimento, dell'episodio principale incentrato su Maria bambina che sale le scale del tempio, a contrasto con la maggiore dimensionatura dei due simmetrici gruppi di figure in primo piano (i tre uomini dialoganti a sinistra, le due donne e il bambino a destra, figg. 1, 62), realizza un'inversione prospettico-semantica analoga a quella operata nella *Flagellazione* di Piero della Francesca[165], ancora una volta indirizzando verso il referente più importante dell'arte di Lorenzo da Viterbo. Dietro e attraverso le colonne del tempio, un meraviglioso cielo schiarito nella fascia inferiore dai raggi del giorno nascente, mentre in alto l'azzurro cupo della notte viene gradatamente illuminato dal basso striando le nubi di rosa: la bellezza di questo cielo atmosferico, con pochi eguali nella pittura italiana del tempo, è rimasta finora ingiustamente negletta[166]. Il fuoco prospettico dell'affresco è il tempio circolare su colonne, di cui è stata sottolineata la perspicuità architettonica e forza monumentale (fig. 72)[167]; un precedente assai simile (fin nel fregio a ghirlande alternate a teste di putti), anche se più gracile, illustra la *Cronaca figurata fiorentina* di ambito Finiguerra, in particolare la scena con la *Sibilla Delfica* e il santuario di Apollo indicato come *Templum in pacem* (fig. 73). È pensabile che anche il Tempio affrescato a Viterbo possa configurarsi come *templum pacis*? La risposta si può cercare nel sottostante *Sposalizio*, letto da Massimo Miglio come "immagine di pace", simboleggiante "una città pacificata, dopo le tante lotte intestine, gli odi, gli omicidi, le violenze" tra le due fazioni opposte, storicamente rivali a Viterbo dei Gatteschi e dei Maganzesi[168]. L'affresco, come si ricorderà, fu concluso pochi giorni dopo la cacciata definitiva dalla città del governatore papale Niccolò Perotti, inviso alla cittadinanza; una pace effettiva e duratura tra i *clan* locali si avrà finalmente solo di lì ad alcuni mesi (il 19 novembre 1469), per cui il messaggio trasmesso dalla pittura è piuttosto un auspicio che non un riflesso della realtà[169]. È segno dell'originalità di Lorenzo l'aver arricchito l'iconografia del soggetto con una galleria di personaggi maschili contemporanei (come già nel precedente evocato di S. Egidio a Firenze) che non si schierano solo dietro a Giuseppe, dal lato canonico dei pretendenti delusi, ma anche dietro le pronube del corteo di Maria, "giovani acconciate a festa con cuffiette adorne d'un festoncino arcuato sulla fronte"[170], creando così due gruppi convergenti, e a rigore extra-narrativi, come a suggellare un accordo (figg. 42, 47, 66-67). Tramandato dai Vangeli apocrifi (*Protovangelo di Giacomo*, *Pseudo-Matteo*, *De nativitate Mariae*) e dalla *Legenda aurea*, lo *Sposalizio* venne coniato in pittura da Giotto (a Padova), che coerentemente con le fonti scritte lo ambientò in un tempio, ma lo rappresentò secondo il rito nuziale contemporaneo dello "sposalitio per verba de' presenti" culminante nella *immissio anuli*[171]. In seguito l'attualizzazione dell'evento sacro spostò la celebrazione in linea con la prassi del tempo nella casa del padre della sposa, o nel cortile, piazza o strada ad essa antistante (Taddeo Gaddi, Simone Martini-Sano di Pietro, Lippo Vanni, Bartolo di Fredi, Niccolò di Bonaccorso), anche se artisti come Angelico, Benozzo, Andrea di Giusto (Prato) continuano a preferire lo spazio davanti alla chiesa[172]. Lorenzo a sua volta abolisce del tutto le coordinate architettoniche nello *Sposalizio* propriamente detto; ma se lo consideriamo unitariamente con la *Presentazione*, allora il "Tempio della Pace" si armonizza coerentemente con la lettura dello *Sposalizio* come immagine di pacificazione: la reticenza di Niccolò della Tuccia ci impedisce di identificare i singoli personaggi (a parte il cronista medesimo), ma l'insieme dei due gruppi centripeti, che ci restituisce uno spaccato ineguagliabile della società viterbese del tempo[173], rivela forse una lontana reminiscenza di un altro modello trecentesco senese, la *Processione dei Ventiquattro* che nella Sala dei Nove in Palazzo Pubblico riceve dalla *Concordia* – con la pialla in grembo per appianare i dissidi – le corde della bilancia della *Giustizia* e le consegna alla regale personificazione del *Comune* di Siena (fig. 74)[174]; un riferimento colto e subliminale al capolavoro di Ambrogio Lorenzetti per veicolare con maggiore efficacia il messaggio di concordia civica caro al committente Nardo Mazzatosta e a tutti i cittadini viterbesi.

Note

* La stesura di questo saggio negli ultimi mesi è stata scandita dalle strilla acute e dai sorrisi meravigliosi di mia figlia Livia, venuta al mondo il 19 ottobre 2011: la dedica pertanto, con tutto il cuore, va a lei, a mia moglie Cristina, senza i cui sacrifici mai sarei riuscito ad arrivare in fondo, e a mio nipote Lorenzo, omonimo del pittore qui celebrato (con la promessa di omaggiare in futuro anche suo fratello Julian).

La gestazione è frutto di lunghe ricerche condotte negli ultimi anni, beneficiando in particolare di una Fellowship presso Villa I Tatti – The Harvard University Center for Italian Renaissance tra il 2010 e il 2011. Per aver discusso con me vari punti e problemi tra i tanti qui trattati, rivolgo un ringraziamento particolarmente sentito ad Alessandro Angelini, Eve Borsook, Gigetta Dalli Regoli, Andrea De Marchi, Vincenzo Farinella, Aldo Galli, Margaret Haines, Fabio Marcelli, Matteo Mazzalupi, Simona Mercuri, Antonio Pinelli.

[1] G.B.L.G. Séroux d'Agincourt, *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo Risorgimento nel XVI*, Prato 1826-29, 6 voll., vol. 4, 1827, pp. 413-415; C.F. von Rumohr, *Italienische Forschungen* 1827, a cura di J. von Schlosser, Frankfurt am Main 1920, pp. 335-336 e 351; G. Rosini, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, Pisa 1850[2], vol. 3, pp. 29-30; J.A. Crowe-G.B. Cavalcaselle, *A History of Painting in Italy, V. Umbrian and Sienese Masters*, a cura di T. Borenius, London 1914, pp. 244-245; G. B. Cavalcaselle-J. A. Crowe, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, vol. 9, Firenze 1902, a cura di A. Mazza, pp. 125-126.

[2] C. Ricci, *Lorenzo da Viterbo*, in "Archivio storico dell'arte", 1, 1888, pp. 26-34 e 60-67.

[3] A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, *VII.2. La pittura del Quattrocento*, Milano 1913, pp. 226-254.

[4] R. Longhi, *Primizie di Lorenzo da Viterbo*, in "Vita Artistica", 1926, pp. 109-114 (con lo pseudonimo di A. Ronchi), ripubblicato in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. II. *Saggi e ricerche 1925-28*, Firenze 1967, tomo I, pp. 53-62.

[5] *Mostra dei frammenti ricostituiti di Lorenzo da Viterbo*, catalogo a cura di C. Brandi, Roma 1946.

[6] F. Zeri. *Una pala d'altare di Lorenzo da Viterbo*, in "Bollettino d'arte", 1953, pp. 38-44, ripubblicato in F. Zeri, *Giorno per giorno nella pittura*, vol. 5. *Scritti sull'arte italiana del Sei e Settecento. Recensioni e altri saggi. Aggiunte*, Torino 1998, pp. 265-268.

[7] I. Faldi, *Pittori viterbesi di cinque secoli*, Roma 1970, pp. 31 e sgg.

[8] E. Bentivoglio, S. Valtieri Bentivoglio, *Le pitture di Lorenzo da Viterbo nella Cappella Mazzatosta a Viterbo*, in "Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz", 17, 1973, 1, pp. 87-103.

[9] C. Strinati, *Lorenzo da Viterbo*, in *Il Quattrocento a Viterbo*, catalogo della mostra (Viterbo 1983), Roma 1983, pp. 179-201.

[10] A. Pinelli, *Un affresco di Lorenzo da Viterbo a Cerveteri*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, Milano 1984, I, pp. 189-195.

[11] A. Coliva, *Lorenzo da Viterbo nella Cappella Mazzatosta*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Firenze 1994, pp. 95-121.

[12] S. Petrocchi, *Artisti viterbesi del Quattrocento a Roma: da Antonio a Lorenzo da Viterbo*, in "Studi romani", 55, 2007(2009), 3/4, pp. 355-380; Id., *Da Lorenzo da Viterbo a Piermatteo d'Amelia: ipotesi intorno a Nicolaus pictor alias il Maestro del Trittico di Chia*, in: "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", serie III, 28 (60), 2005, pp. 175-192.

[13] R. Longhi, *Primizie di Lorenzo da Viterbo*, cit., ed. 1967, p. 52; tutta filobenozzesca è la lettura del Ricci *(Lorenzo da Viterbo*…, cit.), cui si oppone quella integralmente pierfrancescana del Venturi (*Storia dell'arte italiana*…, cit., 1913).

[14] *Pittura di luce: Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*, catalogo della mostra (Firenze 1990), a cura di L. Bellosi, Milano 1990; N. Rowley, *"Pittura di luce": genèse d'une notion*, in "Studiolo", 5, 2007, pp. 227-248. La rivalutazione della grandezza di Piero spetta a Roberto Longhi, *Piero della Francesca* (1914 e 1927); sull'operato del pittore a Roma si legga qui il saggio di Alessandro Angelini.

[15] Credo che l'esistenza di due opere laurenziane a Cerveteri, che era feudo Orsini, possa ragionevolmente connettersi con l'attività del pittore per gli Orsini di Tagliacozzo: Cerveteri dipendeva infatti da Bracciano, contea assegnata dal 1470 a Napoleone Orsini, che fino a quell'anno era stato titolare col fratello Roberto della contea di Tagliacozzo (per notizie dettagliate sui due fratelli si veda *infra*, par. 2).

[16] Di recente Petrocchi (*Artisti viterbesi*… cit., p. 377) ha attribuito a Lorenzo una interessante *Madonna col Bambino in trono* in S. Maria di Forcassi a Vetralla, affresco frammentario ma di limpida filiazione pierfrancescana. All'ambito del pittore credo che si potrebbero accostare – il condizionale è d'obbligo, non avendo ancora visionato i dipinti dal vivo – i *Santi Lorenzo e Agata* affrescati in S. Maria a Vitorchiano, che lo stesso Petrocchi ha pubblicato riferendoli al Maestro di Toscolano (*Da Lorenzo da Viterbo*…cit., pp. 188-189, fig. 22): nel risentito ed incisivo linearismo mi appaiono affini agli *Uomini illustri* della loggia del Palazzo Orsini di Tagliacozzo.

[17] Hanno aderito all'attribuzione longhiana a Lorenzo da Viterbo, senza sostanziarla tuttavia di decisive argomentazioni: D. Del Pesco, *Eroi e Virtù. Due cicli di affreschi per gli Orsini a Tagliacozzo*, in *Tagliacozzo e la Marsica in età angioina e aragonese. Aspetti di vita artistica, civile e religiosa*, atti del convegno (Tagliacozzo 2002), a cura di F. Salvatori, Roma 2003, pp. 155-173; M.P. Fina, *Il Palazzo Orsini di Tagliacozzo e la sua decorazione*, Avezzano 2004; A. Angelini, *ibidem*, pp. 5-7. Hanno invece seguito l'indicazione zeriana in favore di un maestro anonimo: O. Rossi Pinelli, *Tagliacozzo*, in *Storia dell'arte italiana*, parte III, vol. 1. *Inchieste su centri minori*, Torino 1980, pp. 313-340: 329; F. Todini, in F. Todini, B. Zanardi, *La Pinacoteca Comunale di Assisi*, Firenze 1980, p. 83 ("espressionista gozzolesco"); S. Pasti, *Lo scomparso ciclo di affreschi di S. Rosa da Viterbo di Benozzo Gozzoli e la sua influenza nel viterbese: gli affreschi dell'Isola Bisentina*, in in *Il Quattrocento a Viterbo*, catalogo della mostra (Viterbo 1983), Roma 1983, pp. 159-178: 171 ("scuola umbra"); C. Strinati, *Lorenzo da Viterbo*, *ibidem*, pp. 179-201: 197 nota 2; R. Torlontano, *La pittura in Abruzzo nel Quattrocento*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di F. Zeri, 2 voll., Milano 1987, vol. 2, pp. 437-445: 444-445; Eadem, *Maestro degli affreschi di Tagliacozzo*, *ibidem*, pp. 673-674; G. Benedicenti, *Abruzzo*, in *La pittura murale in Italia. Il Quattrocento*, a cura di M. Gregori, Torino 1996, pp. 214-221: 219-220; A. Cavallaro, *Il Lazio: i Colonna, gli Orsini e i Caetani*, in *Corti italiane del Rinascimento. Arti, cultura e politica, 1395-1530*, a cura di M. Folin, Milano 2010, pp. 363-375: 368.

[18] F. Gregorovius, *Eine Pfingstwoche in der Abruzzen* 1871, in *Wunderjahre in Italien*, Leipzig 1856-1877, trad.it. *Viaggio in Abruzzo*, a cura di A.Polla, Avezzano 1982, pp. 36-39.

[19] Sulle vicende costruttive del palazzo cfr. C. Conforti, *La residenza dei Signori di Tagliacozzo*, in *Tagliacozzo e la Marsica*…, cit., pp. 129-154 (con bibl. prec.); decisamente meno affidabile, e spesso impreciso, il resoconto di R. Mancini, *Viaggiare negli Abruzzi. I. La via Valeria. Il Carseolano e i Piani Palentini*, L'Aquila 2003, pp. 183-193. Passato ai Colonna nel 1497, il palazzo pervenne ai Corsini nel XIX secolo con le nozze tra l'ultima erede Colonna, Anna Colonna Barberini (1840-1911), e Tommaso Corsini (1835-1918), celebrate nel 1858; per un certo periodo tra fine Otto e primo Novecento Anna vi spostò una parte della quadreria Barberini (con dipinti di Camassei, Gemignani, Guercino, Pietro da Cortona, Romanelli, Vouet, e copie da Raffaello e Reni), cfr. A. Paoluzi, *Tagliacozzo. Notizie storiche, le chiese, gli edifici, i personaggi celebri*, Avezzano 1929, pp. 45-49. Nel 1936 la vendita allo Stato segnò l'inizio del decadimento: l'utilizzo dapprima come colonia estiva della G.I.L., come ricovero dei soldati tedeschi durante la Guerra, poi come educandato femminile, infine il passaggio alla Regione Abruzzo, ha causato la scialbatura, o peggio la raschiatura di gran parte delle decorazioni interne, la trasformazione e talora la distruzione di interi ambienti; un disfacimento progressivo e vergognoso, talora peggiorato da inadeguati restauri (O. Rossi Pinelli, *Tagliacozzo*, cit., pp. 327-328; F. Pasqualone, *Tagliacozzo. Guida storico-artistica*, Tagliacozzo 1999, pp. 38-47).

[20] Ibid.; M.P. Fina, *Il Palazzo Ducale...*, cit., pp. 13 e sgg. Sugli Orsini e Tagliacozzo cfr. S. Carocci, *Le origini della Signoria Orsini su Tagliacozzo*, in *Tagliacozzo e la Marsica*…, cit., pp. 1-16; L. Saviano, *Gli Orsini di Tagliacozzo*, ibid., pp. 17-32. La fiorente storiografia

orsiniana degli ultimi decenni ha prodotto due studi di ampio respiro storico e documentario che lasciano purtroppo scoperto il periodo, che qui interessa, dal primo Quattrocento fino al papato di Paolo II (F. Allegrezza, *Organizzazione del potere e dinamiche familiari: gli Orsimi da Duecento agli inizi del Quattrocento*, Roma 1998; C. Shaw, *The political role of the Orsini family from Sixtus IV to Clement VII: barons and factions in the Papal States*, Roma 2007).

[21] F. Pasqualone, *op. cit.*, p. 30; M.P. Fina, *op. cit.*, pp. 13-15. Sintetizza efficacemente i loro meriti un passo di una lettera del cardinale Jacopo Ammannati Piccolomini a Paolo II (1467): "duo germani fratres Neapolio et Robertus, alter Ecclesiae dux, alter ex ducibus Ferdinandi regis strenue militarent. Napoleo quidem apud Senogalliam potentissimum Sigismundum Malatesta, a quo anno ante insignem plagam Pius acceperat, proelio superavit. Roberti vero opera, qui primam pugnam commisit, Andegavenses circa Troiae moenia in Apulia ceciderunt" (J. Ammannati Piccolomini, *Lettere (1444-1479)*, a cura di P. Cherubini, 3 voll., Roma 1997, 2, p. 923). Cfr. inoltre Enea Silvio Piccolomini Papa Pio II, *I Commentarii*, a cura di L. Totaro, Milano 2008, pp. 1014-15, 2388-92 e *ad indicem*; Niccolò della Tuccia, in I. Ciampi, *Cronache e statuti della città di Viterbo*, Firenze 1872, ristampa Bologna 1976, pp. 251, 255, 261; F. Sansovino, *L'Historia di Casa Orsina*, Venezia 1565, pp. 67-68. Su Bracciano si legga qui il saggio di Gabriele Fattorini.

[22] M.P. Fina, *op. cit.*, pp. 17-19.

[23] *Gli Statuti di Avezzano. Aspetti giuridico-economici*, trascrizione, traduzione dal testo latino a fronte e commento di M. Di Domenico, Roma 1989, pp. 258-268.

[24] *Ibid.*, p. 255. Cfr. pure P. Nardecchia, *Pittori di frontiera. L'affresco quattro-cinquecentesco tra Lazio e Abruzzo*, Casamari 2001, pp. 97-98.

[25] I. Ciampi, *Cronache…*, cit., p. 261; più avanti nello stesso anno "il cavaliero, fratello di Napolione Orsino, ch'era valentissimo di sua persona, ed era fatto conte di Tagliacozzo lui e il fratello" (p. 262); e "il conte Iacovo Piccinino, con 7000 cavalli in circa, andò contro Tagliacozzo, che era di Napolione Orsino, e tolseli Avezzano con molti altri castelli", per cui "Napolione Orsino si ridusse con le genti sue a Tagliacozzo per poterlo meglio difendere con 600 fanti forestieri e altri suoi cavalli" (p. 263); v. inoltre p. 266.

[26] Cit. in M.P. Fina, *op. cit.*, p. 38.

[27] G. Gattinara, *Storia di Tagliacozzo dalla origine ai giorni nostri con brevi cenni sulla regione Marsicana*, Città di Castello 1894, ristampa Tagliacozzo 1999, pp. 56-57; G. Marini, *La battaglia di Tagliacozzo e le vicende di tre chiese*, Casalbordino 1934, pp. 12-14.

[28] F. Pasqualone, *op. cit.*, p. 40.

[29] O. Rossi Pinelli, *op. cit.*, pp. 327-328 e fig. 407.

[30] L. Valla, *In Barptolemeum Facium Ligurem invectivae seu recriminationes*, IV, cit. in M. Baxandall, *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350-1450*, Milano 1994 (ed. orig. Oxford 1971), pp. 161 e 219: l'umanista romano fu chiamato a comporre i motti latini da abbinare alle quattro *Virtù* affrescate attorno al sovrano a cavallo. Si ricordi poi il progettato monumento equestre in bronzo di Alfonso a coronamento dell'Arco di Castelnuovo, per il quale era stato contattato Donatello (G. L. Hersey, *The Aragonese Arch at Naples 1443-1475*, New Haven and London 1973, pp. 53-55). Nel 1494 Antonio Pollaiolo, richiesto da Gentil Virginio Orsini di un busto bronzeo "al naturale", proporrà al signore di Bracciano di ritrarlo "tuto intero insunun chaval grosso" (lettera del 13 luglio, cit. in *Bracciano e gli Orsini. Tramonto di un progetto feudale*, catalogo della mostra (Bracciano 1981), a cura di A. Cavallaro, A. Mignosi Tantillo, R. Siligato, Roma 1981, p. 119).

[31] In particolare due documenti, pubblicati dal Filangieri: nel 1471 Agnello dell'Abate di Napoli (lo stesso che nel '72 decora la "cambra hou stan les coses adorifferes del Senyor Rey" a Castelnuovo) "armiere e pittore, dipinse e toccò d'oro l'intemplatura della sala grande dell'Ospizio del conte di Tagliacozzo, Roberto Orsini, per 30 ducati"; nel 1472 il legnaiolo Renzo Sangermano e Antonio di Montorio, entrambi napoletani, eseguono "vari lavori d'intemplatura intorno alla terrazza della Corte dell'Ospizio di Roberto Orsini, e in una camera detta del Cancelliere con le chiusure alle finestre ed alle porte" (G. Filangieri, *Indice degli artefici delle arti maggiori e minori… da studi e nuovi documenti raccolti e pubblicati per cura di Gaetano Filangieri*, Napoli 1891, p. 416). Tali intagliatori e decoratori, intenti a soffittature ("intemplature") lignee sul tipo di quelle che ancora sopravvivono in alcuni ambienti del Palazzo (come la loggia e la cappella, quest'ultima asportata da un furto nel 2009), furono dunque impiegati per volere di Roberto verisimilmente a completamento della campagna edilizia e decorativa iniziata nel decennio precedente e condotta fino al '70 con il fratello Napoleone. Nella *liaison* Tagliacozzo-Napoli, che mi riprometto di approfondire in altra sede, vanno considerati inoltre: il palazzo che Roberto e Napoleone Orsini edificarono a Napoli, in via Tribunali, di cui sopravvive solo il portale (così simile alle architetture dipinte di Tagliacozzo, specie nella cappella), recante un'epigrafe in capitale umanistica ("HEC ROSA MAGNANIMI DEFENDIT AB UNGUIBUS URSI HINC GENUS URS/ INUM ROMA VETUSTA TRAIT ANNO DOMINI MCCCCLXX"), oggi ingresso della chiesa di S. Maria del Rifugio; e gli affreschi (*Annunciazione*, *Angeli* e *Putti reggistemma*) nella cappella Piccolomini in Monteoliveto (1475-90), e commissionati dallo stesso Antonio Todeschini Piccolomini, nipote di Pio II, divenuto conte di Celano nel 1463; legati stilisticamente dalla bibliografia partenopea (P. Leone de Castris, *Italia meridionale*, in *La pittura murale…*, cit., pp. 222-243: 233-235, che cita i precedenti accenni di Ferdinando Bologna e Fiorella Sricchia Santoro) agli affreschi di Tagliacozzo, a Lorenzo da Viterbo e all'ambito del Maestro di San Giovanni da Capestrano; ma se ne ricordi già la precoce segnalazione in chiave pierfrancescana di A. Venturi, *Storia dell'arte italiana, vol. VII. La pittura del Quattrocento, tomo IV*, Milano 1915, pp. 122-124.

[32] Sulla Bibliotheca Graeca cfr. G. de Simone, *Melozzo e Roma, in Melozzo da Forlì. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*, a cura di D. Benati, M. Natale, A. Paolucci, catalogo della mostra (Forlì 2011), Cinisello Balsamo (Milano), 2011, pp. 37-51: 40-41 (con bibl. prec.). Il serto vegetale con nastri svolazzanti che campeggia sulla specchiatura marmorea richiama da vicino quelli che scandiscono la parete nord della Sacrestia delle Messe nel Duomo di Firenze, opera di Antonio di Tuccio Manetti (1436-45, fig. 9; sull'importanza della Sacrestia come fonte per l'artista di Tagliacozzo si veda *infra* nel testo).

[33] Si veda il resoconto del restauro, eseguito dalla ditta Benelli, Caponi & C. di Pisa, di C. Tropea, *Dipinti murali del Palazzo Ducale di Tagliacozzo, 1. Nota sull'attività di conservazione, restauro e valorizzazione promossa dalla Soprintendenza*, in *Architettura e arte nella Marsica 1984-1985, I. Architettura*, catalogo della mostra (Celano 1984), L'Aquila 1985, pp. 207-210.

[34] M. Collareta, *Le "arti sorelle". Teoria e pratica del "paragone"*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, Milano 1988, vol. 2, pp. 569-580: 570. Il pittore di Tagliacozzo si servì di una stampa, chiaramente invertita, dalla pace niellata di Washington qui illustrata (fig. 10): se ne conservano due esemplari (K. Oberhuber, *Maso Finiguerra*, in *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, catalogo della mostra, Washington 1973, a cura di J.A. Levenson, J. Oberhuber, J.L. Sheehan, Washington 1973, pp. 1-9: 5).

[35] Anche le bordure decorate con tralci stilizzati e tondi con Profeti a mezzo busto e

cartigli si apparentano ai *marginalia* della cappella di Tagliacozzo; cfr. *The illustrated Bartsch, vol. 24 (formerly 13.1). Early Italian Masters*, a cura di M. J. Zucker, New York 1980; *The illustrated Bartsch, vol. 24 (formerly 13.1). Early Italian Masters. Commentary part 1*, a cura di M. J. Zucker, New York 1993, cat. 2405.025 (Hind 1938, n. A.1.49), pp. 160-161 (1470 c.).

[36] Per l'incisione cfr. ibidem, cat. 2405.056 (Hind 1938, n. A.1.81), pp. 212-213 (con datazione, decisamente troppo tarda, al 1480-90 c.); sulla *Crocifissione* pollaiolesca A. Angelini, *Considerazioni sull'attività giovanile di Antonio Pollaiolo 'horafo' e 'maestro di disegno'*, in "Prospettiva", 44, 1986, pp. 16- 26.

[37] *The illustrated Bartsch*…1993, cit., cat. 2405.006 (Hind 1938, n. A.I.12) e 2405.006 C1 (Hind 1938, n. A.I.12a), pp. 123-126. Tra le piccole *Storie della Vergine* che incorniciano l'*Incoronazione* al centro, lo schema dell'*Adorazione dei Magi* è abbastanza simile all'affresco di Tagliacozzo. Si è scelto di illustrare la copia (cat. 2405.006 C1 Hind 1938, n. A.I.12a), per la più chiara leggibilità rispetto all'originale, accostato in passato a Baccio Baldini, oggi all'ambito del Maestro della Passione di Vienna.

[38] E. Lunghi, *La decorazione della chiesa di Santa Maria in Campis*, in *Nicolaus Pictor. Nicolò di Liberatore detto l'Alunno. Artisti e botteghe a Foligno nel Quattrocento*, catalogo della mostra (Foligno 2004), a cura di G. Benazzi, E. Lunghi, pp. 455-474: fig. a p. 460. Per un'analoga osservazione di Lionello Venturi si veda in questo numero di "Predella" il saggio di E. Pellegrini.

[39] L'iscrizione, frammentaria, riporta la canonica *salutatio*: "AVE MARIA GRATIA PLENA BENEDICTA TU..".

[40] H. Saalman, *Capital Studies*, in "The Art Bulletin", 40, 1958, n. 2, pp. 113-137.

[41] M. Haines, *The Sacrestia delle Messe of the Florentine Cathedral*, Firenze 1983, pp. 179-183, figg. 74, 97.

[42] *Ibidem*, pp. 161 e sgg.

[43] Solo in modo più generico e meno stringente l'Annunciata di Tagliacozzo si riallaccia a prototipi angelichiano-benozzeschi quali ad esempio le Natività dell'Armadio degli argenti o della predella di Montefalco (oggi alla Pinacoteca Vaticana). Il dettaglio abbastanza raro delle mani unite solo dai polpastrelli delle dita si ritrova in altri contesti, ad esempio nel Tura a Ferrara.

[44] Alla base dell'affresco è dipinta la seguente iscrizione, relativa al rifacimento del tetto patrocinato dal cardinale: "Franciscus Cardinalis Senensis Pii Papae II nepos tectum huius sacrae basilicae vetustate consumptum propriis sumptibus restauravit anno domini MCCCCLXIII" (C. La Bella, *San Saba*, Roma 2003, p. 141.

[45] Per una scheda del Breviario cfr. *Liturgia in figura. Codici liturgici rinascimentali della Biblioteca Apostolica Vaticana*, catalogo della mostra (Biblioteca Apostolica Vaticana 1995), a cura di G. Morello, S. Maddalo, Roma 1995, pp. 151-155.

[46] L'attribuzione a Antoniazzo fu avanzata da G. Bernardini, *Alcune opere di Antonazo Romano*, in "Rassegna d'arte", 9, 1909, n. 3, pp. 43-47, il quale riferiva le figure più deboli e arcaizzanti del *Dio Padre* e dei *Profeti* a un assistente; poi confermata da B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance: a list of the principal artists and their works. Central Italian and north Italian schools*, London 1932, p. 28; ed. 1968, vol. 1, p. 18; e da R. Van Marle, *The development of the Italian Schools of painting*, The Hague 1934, vol. 15, p. 280.

[47] R. Bartalini in *Pittura di luce*…, cit., p. 111; M. Minardi, *Benozzo Gozzoli giovane e gli studi recenti*, in "Arte cristiana", 86, 1998, 786, pp. 237-240: nota 35 p. 240; G. de Simone, scheda della *Madonna* di Rieti di Antoniazzo, in *Melozzo da Forlì*… [2011], *cit*., pp. 192-194. Per una scheda dell'affresco dei SS. Domenico e Sisto, forse proveniente da S. Caterina a Magnanapoli e in origine affiancata da santi (di cui si intravedono alcune parti), cfr. D. Cole Ahl, *Benozzo Gozzoli*, New Haven 1996, cat. 69 pp. 253-254.

[48] Sulla cappella Bessarione cfr. C. Busiri Vici, *Un ritrovamento eccezionale relativo all'antica basilica dei SS. Apostoli in Roma*, in "Fede e arte", 8, 1960, pp. 70-83; C. Haas, *A proposito degli affreschi nella cappella funeraria del Card. Bessarione ai SS. Apostoli di Roma*, in "Ricerche di storia dell'arte", 13-14, 1981, pp. 131-138; F. Lollini, *La cappella di Bessarione ai Santi Apostoli: una riconsiderazione*, in "Arte cristiana", 79, 1991, pp. 7-22; V. Tiberia, *Antoniazzo Romano per il Cardinale Bessarione a Roma*, Todi 1992; *Antoniazzo Romano e gli antoniazzeschi. Una generazione di pittori nella Roma del Quattrocento*, Udine 1992, pp. 42-44 e 182-184.

[49] Il confronto si può estendere proficuamente all'*Annunciazione* della Camera di S. Caterina da Siena (oggi nella sacrestia di S. Maria sopra Minerva, 1478-80 c.), che riflette la successiva svolta melozzesca nello stile di Antoniazzo. Sullo stile e la cronologia delle due Annunciazioni antoniazzesche cfr. G. de Simone, *Melozzo e Roma*, in Melozzo da Forlì… [2011], cit., pp. 37-51: 44 e 47 (con bibl.).

[50] Ho accennato analoghe argomentazioni in *Melozzo e Roma*…, cit., ; e nello stesso catalogo, alle pp. 192-194 (scheda della *Madonna* di Rieti di Antoniazzo).

[51] Ineguagliabili le parole del Longhi nel descrivere il *San Luca*, ad esempio "la testa … granitica come quella di un Osiride, e, sul volume del viso, fendono gli occhi e pungono le sopracciglia con la stessa crudeltà astrale di rotazione nello spazio, che Antonello userà più tardi in ritratti come quello che oggi è presso il Trivulzio" (*Piero della Francesca*… 1927, ed. 1963, cit., pp. 52-53.

[52] A. Pinelli, *Esercizi di metodo: Piero e Benozzo a Roma, tra cronologia relativa e cronologia assoluta*, in *Presenze cancellate. Capolavori perduti della pittura romana di metà '400*, a cura di A. Pinelli, "Ricerche di Storia dell'arte", 76, 2002, pp. 7-30: figg. 8 e 21. Tale saggio, fondamentale per la conferma a Piero della volta d'Estouteville, può integrarsi con quello di A. Angelini in questo numero di "Predella"; cfr. pure A.L. Sicurezza, *Piero della Francesca a Roma. Indagini sulla documentazione e sulla tecnica esecutiva degli* Evangelisti *di Santa Maria Maggiore*, in "1492. Rivista della Fondazione Piero della Francesca", II, 2009, n. 2, pp. 85-98, che pubblica due documenti inediti (del 25 settembre 1458 e del 21 ottobre 1458) sui lavori di muratura e allestimento della "camera nuova" del Palazzo Vaticano poi decorata da Piero.

[53] Angelini (saggio cit. alla nota precedente) crede all'intervento di Giovanni di Piamonte; Pinelli (*Esercizi di metodo*…, cit., cui si rimanda anche per una disamina delle posizioni critiche precedenti), è con Longhi per una piena autografia pierfrancescana; altre posizioni sono riepilogate in A.L. Sicurezza, *Piero della Francesca*…, cit.

[54] G. Galassi, *Appunti sulla scuola pittorica Romana del '400*, in in "L'Arte", 1913, pp. 107-112 ("seguace di Pier della Francesca, affine a Lorenzo da Viterbo"); E. Lavagnino, in E. Lavagnino, V. Moschini, *Santa Maria Maggiore*, Roma s.d. [1925], p. 94.

[55] "Noi riteniamo altamente probabile, data la somiglianza di taluni volti femminili e di taluni ritratti maschili della Cappella Mazzatosta con quelli dei registri inferiori di Arezzo, un rapporto di alunnato" (E. Battisti, *Piero della Francesca*, Milano 1971, p. 247. Sulla data di nascita di Lorenzo si veda *infra*, nota 77. Si badi che il documento romano del 1462 sul "magistrum Laurentium de Viterbio pictorem de Regione Columne", associato dubitativamente al nostro "Lorenzo di Jacopo di Pietro Paolo" (il patronimico ci è stato trasmesso dal della Tuccia, in I. Ciampi, *Cronache e statuti*…cit., p. 97) da C. Grigioni (*Un documento romano sul pittore Lorenzo da Viterbo*, in "L'Arte", 31, 1928, pp. 113-115), si riferisce in realtà a "Laurentius Anthonii pictor de Viterbio, regione Columne" (doc. del 23 maggio 1458), come ha chiarito A.M. Corbo (*Chiese e arti-*

sti viterbesi nella prima metà del XV secolo, in "Commentari", 28, 1977, pp. 162-171: 165): una notizia ignorata da gran parte della bibliografia su Lorenzo, ben recuperata da Petrocchi (*Artisti viterbesi*…, cit., pp. 367-368). Al pittore della Mazzatosta si lega invece un altro documento che ne attesta la presenza a Viterbo nel 1471 (C. Pinzi, *Gli ospizi medioevali e l'ospedale grande di Viterbo*, Viterbo 1893, p. 130).

[56] Su Giovanni di Piamonte si veda qui il citato saggio di Angelini. Anche Anna Coliva (*Lorenzo da Viterbo*…, cit., pp. 110-111) ha rilanciato l'ipotesi di un'esecuzione laurenziana, collocabile a suo avviso anche in anni successivi al 1459, a partire da un cartone pierfrancescano che sarebbe poi stato riutilizzato per il *San Luca* Mazzatosta (invero caratterizzato da una assai più evoluta articolazione del panneggio). A supporto di un'esecuzione non direttamente pierfrancescana né del Piamonte – ma senza evocare il nome di Lorenzo – Anna Luce Sicurezza (*Piero della Francesca*…, cit.) ha notato un dato tecnico (emerso dai restauri del 1979-81): Piero e Giovanni si servono puntualmente dello spolvero negli affreschi di Arezzo (ma anche di Rimini e Sansepolcro), mentre nella cappella d'Estouteville la trasposizione dei volti degli *Evangelisti* è attuata per il mezzo più rapido dell'incisione indiretta.

[57] La posa del Mago peraltro si riallaccia ad una tradizione iconografica iniziata con Gentile da Fabriano e proseguita fino ad un noto disegno di Antonio Pollaiolo.

[58] D. Del Pesco (*Eroi e Virtù…*, *cit*., p. 157 nota 6) e M. P. Fina (*op. cit*., p. 77), pensano che il Mago più anziano e quello più giovane nell'angolo superiore sinistro siano da identificare con i due conti Orsini in quanto vestono un manto rosso foderato di pelliccia di ermellino, che alluderebbe all'investitura dell'Ordine dell'Ermellino di cui fu insignito Roberto (e il nipote Gentil Virginio) dal re aragonese nel 1463; in realta la foggia di tali abiti è ben attestata nella tradizione iconografica dell'*Adorazione dei Magi* (in particolare si veda la tavola veneziana, riferita all'ambito di Paolo e Lorenzo Veneziano, nel Museo Cristiano di Estergom, Inv. n. 55.137), e d'altra parte l'appartenenza all'Ordine dell'Ermellino si trova sempre espressa con il collare caratteristico (munito di pendaglio), come si vede al collo di Gentil Virginio Orsini nell'affresco di Bracciano (A. Cavallaro, *Antoniazzo Romano e gli antoniazzeschi*…, cit., fig. p. 157).

[59] I.B. Supino, *L'incoronazione di Ferdinando d'Aragona. Gruppo in marmo di Benedetto da Maiano nel Museo nazionale del Bargello*, Firenze 1903; A. Paolucci, *I musici di Benedetto da Maiano e il monumento di Ferdinando d'Aragona*, in "Paragone. Arte", 26, 1975, 303, pp. 3-11.

[60] La stessa corona si vede anche nel dipinto anonimo, di ascendenza latamente pierfrancescana, oggi al Musée Jacquemart-André (una scheda recente è in *El Renacimiento Mediterraneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, a cura di M. Natale, catalogo della mostra (Madrid-Valencia 2001), Madrid 2001, pp. 527-528).

[61] Un'inquadratura del volto di tre quarti analoga al coronato di Tagliacozzo caratterizza un altro ritratto pisanelliano di Alfonso, il disegno inv. 2481r del Louvre (Département des arts graphiques).

[62] Sulle pagine del libro retto dal *Redentore* si legge "EGO SUM LAUS MUNDI", curioso *hapax* in luogo del canonico "Ego sum Lux Mundi" giovanneo (8,12) che potrebbe derivare da una lettura imprecisa dell'incisione fiorentina della *Natività* sopra ricordata: sul margine superiore essa reca infatti la scritta "EGO SUM LUCS MONDI", con la scissione della "X" e le "S" invertite (fig. 11).

[63] F. Zeri, *Una pala d'altare*…, cit., ed. 1998, p. 267 nota 3. Le altre testimonianze affini di 'espressionismo gozzolesco' evocate da Zeri in Umbria, la *Madonna col Bambino e quattro santi francescani* della Pinacoteca di Spoleto e – facendo propria senza menzionarla un'idea cavalcaselliana (*Storia della pittura*…, cit., p. 126) gli affreschi nelle cappelle di S. Antonio da Padova e di S. Bernardino in S. Francesco a Montefalco, hanno trovato un riferimento documentario certo al pittore spoletino Jacopo Vincioli (B. Toscano, *Jacopo Vincioli*, in "Prospettiva", 33-36, 1983-1984 (*Studi in onore di Luigi Grassi*, Firenze 1985), pp. 62-75; S. Nessi, *Jacopo di Vinciolo da Spoleto: un pittore sconosciuto rivelato dai documenti di archivio*, *ibidem*, pp. 76-83. Quanto alle pitture dei due oratori francescani dell'Isola Bisentina, accostate a Lorenzo dal Brandi (*Mostra dei frammenti*…, cit., p.), esse non si devono a un unico autore (come tende a credere S. Pasti, *Lo scomparso ciclo*…, cit.), la cappella della *Crocifissione* spettando a Benozzo o alla sua cerchia più stretta (A. Padoa Rizzo, *Benozzo Gozzoli. Un pittore insigne, "pratico di grandissima invenzione"*, Cinisello Balsamo 2003, pp. 91-97), quello del Tabor, visitato da Pio II nel 1462, ad altra e più evoluta mano, in certi tratti assai prossima al Vincioli, ma distinta.

[64] P. Grassi, *Due cicli di Uomini illustri per la famiglia Orsini nel XV secolo*, in *Temi profani e allegorie nell'Italia centrale*, a cura di A. Cavallaro, Roma 1995, pp. 28-34; Eadem, *Palazzo Taverna*, Roma 2010, pp. 55-60; D. Del Pesco, *Eroi e virtù*…, cit.

[65] La *Cronaca Crespi* (Milano, coll. priv.), miniata da Leonardo da Besozzo (ora integralmente illustrata in A. Delle Foglie, *La Cappella Caracciolo del Sole a San Giovanni a Carbonara*, Milano 2011, figg. 87-96), il cosiddetto *Libro di Giusto* (Roma, Istituto Nazionale della Grafica), la *Cronaca Cockerell*, con miniature franco-fiamminghe (oggi riferite all'ambito di Barthélemy d'Eyck, cfr. D. Thiebaut, *Barthélemy d'Eyck*, in *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, catalogo della mostra (Paris 2004), a cura di D. Thiébaut, P. Lorentz, F.-R. Martin, pp. 123-141: 139-140, con bibl. prec.), il codice 102 della Biblioteca Reale di Torino (cfr. P. Grassi, *Due cicli*…, cit.).

[66] A differenza di quelle sul lato ovest, le nicchie sui lati corti presentano due colonne centrali dietro le figure (oltre alle due laterali) a creare una sorta di esedra.

[67] L'identificazione con Catone Uticense si deve a Lionello Venturi (si veda il saggio di E. Pellegrini in questo numero di "Predella"). In merito al portale 'martiniano' D. Del Pesco, *Eroi e virtù...*, cit., pp. 162- 163, ha ipotizzato che esso, più elaborato e finemente decorato (a girali di rose orsiniane) degli altri tre, fosse in origine collocato in altro ambiente del palazzo e che sia stato inserito sulla parete della loggia dai Colonna (i quali erasero lo stemma Orsini) dopo il 1497, provocando la resecatura delle due figure ivi dipinte. Il portale fu messo in relazione da Adolfo Venturi con l'ambito di Francesco di Giorgio Martini e con analoghi portali del Palazzo Ducale di Urbino (*Storia dell'arte italiana*,vol. VIII, parte I, *L'architettura del Quattrocento*, Milano 1923, p. 836); a partire da questo spunto una implausibile lettura in chiave pan-martiniana del Palazzo di Tagliacozzo è proposta da A. Ghisetti Giavarina, *Fonti documentarie e lettura di fabbriche: Francesco di Giorgio Martini in Abruzzo*, in *Esperienze di storia dell'architettura e di restauro*, a cura di G. Spagnesi, Firenze 1987, vol. 1, pp. 99-105: 101-102. Le componenti architettoniche di ispirazione martiniana risalirebbero in ogni caso a interventi più tardi degli affreschi qui esaminati, verisimilmente per iniziativa di Gentil Virginio Orsini, conte di Tagliacozzo dal 1480, che invitò Francesco di Giorgio a Bracciano nel 1490. La questione è ora riesaminata da Gabriele Fattorini in questo numero di "Predella" (cui si rinvia anche per un'immagine del lato nord della loggia prima dello strappo).

[68] D. Del Pesco, *Eroi e virtù*…, cit., pp. 161-166.

[69] La trattazione più completa e aggiornata su questo codice, risalente ai primi anni del pontificato niccolino (1447-49 c.), è di A. Staderini, *"Gentile, et in compositione di cose piccole eccellente": Francesco di Stefa-*

no, detto il Pesellino (1422-1457), tesi di dottorato, Università di Firenze 2008, pp. 42-46 e 182-190.

[70] Non è questa la sede per ricapitolare la vicenda intricata, e tuttora assai discussa, dell'Arco alfonsino, la cui paternità architettonica è contesa tra Pietro di Martino da Milano e Francesco Laurana, mentre alle sculture parteciparono anche altri sei artefici (il catalano Pere Johan, Paolo Romano, Isaia da Pisa, i donatelliani Andrea dall'Aquila e Antonio da Pisa, il brunelleschiano Domenico Gagini); mi limito a ricordare F. Caglioti, *Una conferma per Andrea dall'Aquila scultore; la 'Madonna' di casa Caffarelli*, in "Prospettiva", 69, 1993, pp. 2-27: 2, 11-15 (con bibl.). Una campata a due nicchie con pavimento e soffitto in prospettiva caratterizza il niello della *Flagellazione* di Maso Finiguerra, parte di un ciclo di quindici *Storie di Cristo* oggi diviso tra il Louvre e il British Museum ma in origine composto in tabernacolo nel chiostro di S. Maria degli Angeli a Firenze (A. Blum, *Les nielles du Quattrocento*, Musée du Louvre. Cabinet d'estampes Edmond de Rothschild, Paris 1950, cat. 3 p. 11).

[71] M. M. Donato, *Gli eroi romani tra storia ed «exemplum». I primi cicli umanistici di Uomini Famosi*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, *II. I generi e i temi ritrovati*, a cura di S. Settis, Torino 1985, pp 95-152; A. Cavallaro, *Il tema degli uomini illustri dal Medioevo al Rinascimento*, in *Temi profani*…, cit., pp. 5-19.

[72] Confronti interessanti possono istituirsi anche con il disegno n. 15409 F degli Uffizi, assegnato alla cerchia di Andrea del Castagno (A. Angelini, *Disegni italiani*…, cit., cat. 16 p. 32), la cui iconografia si può dunque meglio precisare come *Amazzone* (forse collegabile con il ciclo di Villa Carducci?), e con la statuetta bronzea della *Giuditta* di Antonio del Pollaiolo (Detrot, Institute of Arts, 1470 c.), a documentare la stretta orbita fiorentina della figurazione di Tagliacozzo. Sulla *Cronaca figurata fiorentina* di Londra cfr. *Maso Finiguerra. A Florentine Picture-Chronicle*, a cura di S. Colvin, New York 1970 (1898[1]); A. Warburg, *La Cornaca illustrata di un orafo fiorentino* ed. orig. 1899, in Id., *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1899-1914)*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2004, pp. 259-265; B. Degenhart-A. Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450*, I. *Sud- und Mittelitalien*, Berlin 1968, cat. 566-620, pp. 573-621; A. Angelini, *Disegni italiani del tempo di Donatello*, catalogo della mostra (Firenze 1986), con introduzione di L. Bellosi, Firenze 1986, pp. 72-80 (con bibl. prec.); L. Melli, *Maso Finiguerra. I disegni*, Firenze 1995, *passim* (con ulteriore bibliografia). I richiami tra i disegni londinesi e gli affreschi di Tagliacozzo segnano un punto a favore di una elaborazione della *Cronaca* entro la prima metà degli anni sessanta, contrariamente alla datazione tarda (primi anni settanta) proposta da L. Whitaker (*Maso Finiguerra, Baccio Baldini and the Florentine Picture Chronicle*, in *Florentine Drawing at the time of Lorenzo the Magnificent*, a cura di E. Cropper, Firenze 1992, pp. 181-196), che attribuisce l'opera alla cerchia di Baccio Baldini (individuando almeno due mani diverse), seguita da H. Chapman, scheda in *Figure memorie spazio. Disegni da Fra' Angelico a Leonardo*, catalogo della mostra (Firenze 2011), a cura di H. Chapman, M. Faietti, Firenze 2011, pp. 166-171.

[73] Cfr. ad es. C. Dalia, *Dipinti murali del Palazzo Ducale di Tagliacozzo, 2. Cenni storici e vicende attributive*, in *Architettura e arte nella Marsica*…, cit., pp. 211-215.

[74] M.T. Jackson, *Affreschi inediti a Tagliacozzo*, in "L'Arte", 15, 1912, pp. 371-384.

[75] D. Del Pesco, *Eroi e virtù*…, cit., pp. 156-157; M.P. Fina, *op. cit.*, p. 75; P. Grassi, *Due cicli*…, cit., p. 27; F. Pasqualone, *Tagliacozzo*…, cit., p. 43.

[76] Sono profondamente grato a Francesco Caglioti, Matteo Mazzalupi e Simona Mercuri (e tramite lei Francesco Bausi) per avermi confermato la lettura del monogramma, e per gli ulteriori preziosi suggerimenti. Si ricordi il precedente trecentesco della firma-monogramma gotica di Vitale da Bologna, visibile nel *San Giorgio e il drago* della Pinacoteca Nazionale di Bologna.

[77] La data di nascita di Lorenzo si ricava dai due distici latini centrali alla base dello *Sposalizio della Vergine* Mazzatosta, della cui traduzione e commento sono debitore a Simona Mercuri: 1. "E REGIONE VIDES SE SE REFERENTIA MIRIS / ORA MODIS PROPRIUM NOMEN ET ARTIFICIS /MCCCCLXVIIII L V" (fig. 34):"Vedi di fronte i volti rassomiglianti che presentano se stessi in modo mirabile, e il nome proprio dell'artista / 1469 L. V."; 2. "HACTENUS HAUD LUSTRIS OPUS ISTUD QUINQUE PERACTIS /CONDIDIT: O QUANTI EST PICTOR UTRINQUE VIDE!": "A venticinque anni non ancora compiuti ha prodotto questa opera. Vedi quanto grande è il valore del pittore per l'una e l'altra cosa letteralmente "da entrambi i lati": vale a dire, per aver prodotto un'opera di grande valore in giovane età". Che nel primo "e regione" sia da tradurre con "di fronte" e non "direttamente" (o, peggio, "dalla regione") è provato, oltre che dal senso (l'appello allo spettatore a guardare di fronte a sé), dal ricorrere in ambito poetico, e in identica posizione metrica, ad esempio in Lucrezio, *De rerum natura*, 6, 742: «e regione ea quod loca cum venere volantes»; la sequenza MIRIS / ORA MODIS richiama Virgilio, *Aen*., 1, 354: «ora modis attollens pallida miris»; e *Aen*., 10, 822: «ora modis Anchisiades pallentia miris». Nel secondo distico Il primo verso è ricalcato sull'incipit dell'*Ibis* ovidiano (v.1: «Tempus ad hoc lustris bis iam mihi quinque peractis»), di cui ripropone sia la clausola (*quinque peractis*) sia il *lustris* in identica posizione metrica. Anche nel verso ovidiano il riferimento è all'età dell'autore dell'opera. Si può dunque definitivamente accantonare l'ipotesi avanzata da una parte della critica (F. Lollini, *La cappella di Bessarione*…, cit., p. 19 nota 17; A. Coliva, *Lorenzo da Viterbo*…, cit., pp. 119-120, nota 8), che l'indicazione "condidit" possa riferirsi alla fondazione della cappella, avvenuta a seguito di un'apparizione mariana nel 1446 (narrata da Niccolò della Tuccia, in I. Ciampi, *Cronache*…, cit., p. 203; cfr. pure M. Signorelli, *Breve storia di Viterbo*, Viterbo 1964, pp. 182-183; nello stesso anno vi fu subito una prima donazione di 50 ducati "in constructione et ornamento capellae Beatae Virginis Mariae in qua noviter multa vota apponuntur", doc. cit. in G. Signorelli, *Viterbo nella storia della Chiesa*, Viterbo 1907, p. 275 nota 86), dunque ventitre anni prima della decorazione, in quanto la parola "*utrinque*" deve riferirsi a due fatti menzionati prima, cioè la giovane età del pittore e il fatto di aver eseguito l'opera ad appena venticinque anni; impossibile è poi il riferimento di "*condidit*" al fondatore della cappella Nardo Mazzatosta, almeno sessantenne in quanto nel 1423 risiedeva a Roma col padre Tuzio e nel 1434-35 era stato castellano di Civitavecchia (S. Maddalo, *I manoscritti Mazzatosta*, in *Cultura umanistica a Viterbo. Atti della giornata di studio per V centenario della stampa a Viterbo (12 novembre 1988)*, Viterbo 1991, pp. 47-86: 52 nota 24). Una corretta traduzione del distico è stata proposta di recente da S. Petrocchi (*Artisti viterbesi*…, cit., pp. 367-368), che ha giustamente evocato il precedente di Benozzo a Montefalco per la solenne autocelebrazione umanistica del pittore (ivi, p. 375; id., *Da Lorenzo da Viterbo*…cit., p. 175). Anche il quarto distico sotto lo *Sposalizio* esalta il pittore "senza pari" (SI TAM PERSPICUO SPONDISSENT DIGNA LABORI / MUNERA, NUMQUID IN HAC DUXERIS ARTE PAREM), mentre il primo, sulla sinistra, è andato perduto (si legge solo, all'estremità destra, …A CREDES / …UNT"). Per i distici sotto l'*Assunzione* e la *Natività*, che si riferiscono invece ai soggetti ivi dipinti, si veda *infra* nel testo e note 143 e 138. Ancora misterioso è l'autore di questi distici: il nome spesso evocato di Niccolò Perotti (ad es. da A. Coliva, *Lorenzo da Viterbo*… cit., pp. 115-116), raffinato umanista e filologo latino, governatore papale di Viterbo

dal 1464 al '69, va escluso per le ragioni indicate più avanti nel testo e nota 97; ma si ricordi che nella cerchia umanistica frequentata a Roma dal Perotti gravitava un colto esponente del casato Mazzatosta, Fabio, giovane membro dell'Accademia di Pomponio Leto (col soprannome di "Fabius Ambustus"), per il quale lo stesso Pomponio ricopiò e commentò sette codici (con opere di Ovidio, Stazio, Lucano, Silio Italico, Tibullo, Properzio, Catullo, Marziale) decorati dal duo calligrafo-miniatore Bartolomeo Sanvito e Gioacchino de' Gigantibus (1469-1471; cfr. S. Maddalo, *I manoscritti Mazzatosta* cit.): i bellissimi disegni che illustrano il codice dei *Punica* di Silio Italico (Vat. Lat. 3302) denotano una cultura figurativa e antiquaria schiettamente padano-mantegnesca, con la quale gli affreschi Mazzatosta non mostrano in verità alcun punto di contatto (a differenza di quanto sostenuto dalla stessa Maddalo); ma certo gli interessi umanistici di Fabio (il cui amore per i codici è lodato dal sodale accademico Filippo Buonaccorsi), dovevano essere ben noti al committente della cappella Nardo. L'intera famiglia Mazzatosta nel Quattrocento ebbe Roma come centro di gravitazione (e di residenza principale): a partire già da Tuccio di Paolo, padre di Bartolomeo e di Nardo, residente nell'Urbe nel rione Ponte; Bartolomeo, che sposò Sabetta de' Cenci, si spostò in Parione (P. Pontari, *Mazzatosta, Fabio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 72, 2008, *ad vocem*, con notizie sugli altri membri della famiglia).

[78] Almeno un cenno rapido alla questione, da sviluppare in altra sede, delle possibili altre opere avvicinabili a Lorenzo in area marsicana: mi limito per ora a menzionare gli affreschi in S. Maria del Soccorso, sempre a Tagliacozzo, in particolare l'*Incontro alla Porta Aurea*, che si legge d'un fiato con le pitture del Palazzo Orsini (ill. in F. Pasqualone, *Tagliacozzo*…, cit., p. 18).

[79] I. Ciampi, *Cronache*…, cit., p. 97. Anche a non voler tener conto della canonica sospensione dei lavori di frescatura durante i mesi più freddi, è ben difficile credere che una decorazione ampia quanto la cappella (uno pseudoquadrato di sette metri circa di lato) potesse essere iniziata e conclusa nel giro di tre o quattro mesi.

[80] Finora mai identificato (a parte un'insensata indicazione come Antonio da Padova, cfr. I. Faldi, *Pittori viterbesi di cinque secoli*, Roma 1970, p. 197, ripresa anche da Strinati, *Lorenzo da Viterbo*…, p. cit., p. 198; S. Santolini, *I pittori del sacro. Pancrazio e Rinaldo Iacovetti da Calvi. Una famiglia di pittori umbri tra XV e XVI secolo*, Città di Castello 2001, p. 48; e Petrocchi, *Da Lorenzo da Viterbo*…, cit., p. 177) per l'iscrizione assai lacunosa (da sciogliere in "Thomas de Urbeveteri"); detto "frate del fico" per il ramo carico di frutti caritatevolmente offerto ad una donna gravida che ne aveva fatto richiesta; con la mano sinistra regge invece un libro chiuso (cfr., anche per ulteriori, simili attestazioni iconografiche, www.santiebeati.it, *ad vocem*).

[81] Nell'ordine in cui sono stati citati: "*Sanctus Antonius de Biterbio Or.S.M.*"; "*Balaam Profeta*; "*Samuel Profeta*"; "*Ieromia Profeta*"; "*Moises Profeta*"; "*Heliseus Profeta*"; "*Zaccaria Profeta*". L'identità dei personaggi è stata solo di rado, e in modo impreciso, riportata in bibliografia (ad es. I. Faldi, *Pittori viterbesi*…, cit., pp. 196-200; C. Strinati, *Lorenzo da Viterbo*, *cit.*, pp. 197-198 nota 4.

[82] La volta della cappella Bessarione, evocata coma precedente di quella Mazzatosta da Adolfo Venturi (*Storia dell'arte italiana*…, cit., 1913, p. 230), è ricostruibile dal secondo contratto tra il cardinale e Antoniazzo Romano, datato 23 agosto 1465: "in medio faciet Christum cum quatuor angelis, item in quolibet quatuor angulorum unum Evangelistam, et ex utraque parte unius Evangelistae unum Doctorem graecum at alium latinum, sedentes in studio scribentes…" (cit. in F. Lollini, *La cappella di Bessarione...*, cit., p. 22).

[83] Sulla cappella Niccolina cfr. G. de Simone, *"Velut alter Apelles". Il decennio romano del Beato Angelico*, in *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento*, catalogo della mostra (Roma 2009), a cura di A. Zuccari, G. Morello, G. de Simone, Milano 2009, pp. 129-143.

[84] Un elemento di cui tenere conto per la scelta dei personaggi può essere anche che "sia Pier Damiani che Bernardo di Chiaravalle riconoscono al papa un ruolo superiore a quello che gli era stato attribuito fino ad allora, esaltando la sua missione salvifica sia in campo religioso che politico" (S. Piccolo Paci, *Storia delle vesti liturgiche*, Milano 2008, p. 112).

[85] Il palazzo Mazzatosta, tuttora conservato in via dell'Orologio Vecchio e ripristinato nell'aspetto originario a inizio Novecento, è descritto dal della Tuccia: "nella contrada di santo Simeone, in quella casa a piè di detta contrada nella quale sta un caposcala con palco il più bello e onorevole e uno porticale in modo di loggia" (in I. Ciampi, *Cronache e statuti*…cit., p. 97); anche il Pinzi loda il tipico *profferlo* viterbese: "il più ornato ed elegante di tutti i balconi medievali" (*I principali monumenti*…cit., pp. 122-123).

[86] Tuccio di Paolo, padre di Bartolomeo e di Nardo, risiedeva nel rione Ponte; Bartolomeo, che sposò Sabetta de' Cenci, si spostò in Parione (P. Pontari, *Mazzatosta, Fabio*, cit., con notizie sugli altri membri della famiglia); cfr. pure I. Ciampi, *Cronache e Statuti*…, cit., p. 131, e S. Maddalo, *I manoscritti Mazzatosta* cit., pp. 50-53. Domenico Mazzatosta, della generazione di Tuccio, era stato conte palatino sotto Martino V, godendo di libero accesso alla corte papale; a Viterbo fu priore di S. Maria in Gradi, dove nel 1451 una Maria Mazzatosta, vedova di Giovanni Capranis, detiene il patronato di una cappella (C. Haas, *Beiträge zu Lorenzo da Viterbo*, Universität Wien 1978, pp. 23-24 e 35, con bibl. – ringrazio Renato Busich per avermi cortesemente fornito una copia di questa utile tesi di laurea).

[87] A partire dal 1444 Nardo sovraintese al rifacimento dell'ex palazzo del Podestà, destinato al Governatore papale, sulla piazza del Comune (M. L. Madonna, *Momenti della politica edilizia e urbanistica dello Stato pontificio nel '400. L'exemplum della piazza del Comune a Viterbo*, in *Il Quattrocento a Viterbo*…, cit., pp. 23-77: 27 e note 17-18 p. 71; S. Maddalo, *I manoscritti Mazzatosta*…, cit., p. 51 nota 19), incarico che nel 1460 risulta condiviso con Niccolò della Tuccia e Iacopo Mastroddi (I. Ciampi, *Cronache e Statuti*…, cit., p. 82).

[88] Purtroppo è caduto in basso l'intonaco su cui era vergato il distico latino che avrebbe probabilmente fornito indicazioni sui due personaggi: gli altri tre distici alla base della *Natività* si riferiscono infatti a singoli personaggi e elementi raffigurati al di sopra (rispettivamente la capanna, Maria, Giuseppe; cfr. *infra*, nota 138).

[89] Per ricoprire la carica di castellano di Civitavecchia nel 1434 Nardo doveva presumibilmente essere almeno ventenne: se ne deduce un'età di 55/60 anni al tempo della decorazione della cappella.

[90] Il lungo abito purpureo è inconfondibilmente cardinalizio – la figura così stagliata prelude al Giuliano della Rovere dell'affresco melozzesco con *Sisto IV e il Platina* –, il copricapo non è il galero ufficiale a tesa larga ma quello più piccolo e informale che si vede ad esempio indossato da Francesco Gonzaga nella Camera degli Sposi (http://www.iagi.info/araldica/ecclesiastica/ecclesiastica_07.html).

[91] Sul Forteguerri, protagonista di primo piano della storia politica, militare e religiosa del suo tempo, cfr. A. Esposito, *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 49, 1997, http://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-forteguerri_(Dizionario-Biografico)/; sul suo palazzo viterbese E. Bentivoglio, *Il Palazzo di S. Sisto*, in *Il Quattrocento a Viterbo*…, cit., pp. 95-97; I. Ciampi, *Cronache e Statuti*…, cit., pp. 103, 105, 106.

[92] "1467 Era questo signore tutto benevolo de' Viterbesi" (I. Ciampi, *Cronache e Statu-*

ti…, cit., p. 91); "1470 Nel mese di luglio vene in Viterbo il cardinale di Tiano chiamato messer Niccolò, quale per la benevolenza e continua pratica aveva nella nostra città, fece fare per suo uso un magnifico palazzo a canto la chiesa di S. Sisto, con un bel giardino; e così smontò nel suo onorevole palazzo con tutta sua famiglia. Era benevolo e grazioso di tutti li cittadini di Viterbo, ed era omo umile di natura e alto d'ingegno: e nella corte del papa era tenuto il più famoso di reggimento di stato, e di gente d'armi e di guerra, e di pace: e nessun altro di corte era usato per mare e per terra, e per tutti li lochi della cristianità. Aveva pratica di re, di duchi, di signori e popoli. Costui fu quello che col braccio di papa Pio disfè il signor Sigismondo d'Arimini signore d'arme. Costui, col braccio di papa Paolo II, acquistò tutte le terre che tenevano Francesco e Deofebo, figli del conte Averso …"; "1472 Il reverendissimo signore monsignore Niccola di Fortiguerra di Pistoia e cardinale di Tiano … si partì di Viterbo alli 24 ottobre, e andò a Roma con l'amore di tutti i cittadini Viterbesi" (p. 105); "1473 …omo prudente, dotto e bello di persona. Voleva gran bene a tutti Viterbesi, e come si vede fececi molti edifizi" (p. 106).

[93] S.E. Zuraw, *Mino da Fiesole's Forteguerri tomb. A «Florentine» monument in Rome*, in *Artistic exchange and cultural translation in the Italian Renaissance city*, a cura di S.J. Campbell - S.J. Milner, Cambridge 2004, pp. 75-95; C. La Bella, *Il Monumento funebre del cardinale Niccolò Forteguerri*, in C. La Bella *et al.*, *S. Cecilia in Trastevere*, Roma 2007, pp. 117-119.

[94] Si veda anche la statua del Forteguerri genuflesso scolpita nel 1514 c. dal Lorenzetto per completare il cenotafio pistoiese, oggi nel Museo Civico, mentre il busto del cardinale poi inserito nel monumento è settecentesco (D.A. Covi, *Andrea del Verrocchio. Life and work*, Firenze 2005, p. 124; T. Mozzati, *Giovanfrancesco Rustici. Le Compagnie del Paiuolo e della Cazzuola*, Firenze 2008, p. 32).

[95] I. Ciampi, *Cronache e Statuti*…, cit., p. 266: "in quei tempi 1461 le genti della Chiesa, che stavano in quel di Tagliacozzo sotto il governo del cardinal Tiano, féro una correria verso l'Aquila…"; p. 270: "In quelli dì 1465 venne in Viterbo il cardinal di Tiano legato del Patrimonio. Questi fu quello che a tempo di papa Pio disfe' i signor Gismondo Malatesta da Rimini quando fu legato in Romagna. Venerdì 28 di detto mese giugno, esso cardinale per parte del papa fe' bandir la guerra contro Francesco e Diofebo figli del conte Averso perché tolsero Caprarola a Menelao sforzatamente: nella qual guerra fu Napolione Orsino, il conte d'Urbino e cinque squadre di cavalli mandati da don Ferrante re, ad altri signoretti d'attorno con detto cardinale. …".

[96] Sulla pala e sul Gennari, personaggio di rinomata cultura, cfr. A. De Marchi, in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, a cura di L. Bellosi, catalogo della mostra (Siena 1993), Milano 1993, p. 252 (da cui è tratta la citazione); F. Biferali, *"Salvator mundi salva nos". La pala di Liberale da Verona nella Cattedrale di S. Lorenzo a VIterbo*, in "Biblioteca e Società", 21, 2002, 3, pp. 45-55; H.-J. Eberhardt, scheda in *Mantegna e le arti a Verona 1450-1500*, catalogo della mostra (Verona 2006-2007), a cura di S. Marinelli, P. Marini, Venezia 2006, pp. 268-270.

[97] Il resoconto della cacciata del Perotti ("da dieci parti de' cittadini li nove, omini e donne, presente lui, lo raccomandavano a centomilia para di diavoli, e all'uscir dalla porta di S. Sisto moltissime donne si inginocchiarono in terra e li mandorno la loro maledizione. Tutti del Patrimonio furno assai contenti di sua partita: in Viterbo furno sonate le campane e fu fatta gran festa") è accompagnato dal della Tuccia con giudizi molto severi sui "cattivi portamenti del suo rettorato" ("dicevasi per la città si portava di denari usurpati circa 20.000 ducati d'oro"), ma anche sulla sua condotta privata ("lassò in Viterbo per fattore delle sue possessioni uno suo rigazzo, il quale se lo aveva tenuto per femina e fattolo cavaliere, chiamato messer Giovanni Perotto", cfr. I. Ciampi, *Cronache e Statuti*…, cit., pp. 94-95); per una valutazione sfaccettata della questione cfr. M. Miglio, *Cultura umanistica a Viterbo nella seconda metà del Quattrocento*, in *Cultura umanistica*… cit. 1991, pp. 11-46: 40-42.

[98] Dopo l'ipotesi di un pittore romano affine a Lorenzo da Viterbo, avanzata da V. Golzio-G. Zander, *L'arte in Roma nel secolo XV*, Bologna 1968, p. 136, un riferimento diretto al pittore viterbese delle *Storie di San Michele* è stato sostenuto da F. Lollini, *La cappella di Bessarione*…, cit. (con ulteriore bibl.: nota 15 p. 18), e ripreso, con alcune sfumature, da A. Coliva, *Lorenzo da Viterbo*…, cit.

[99] La cronologia della cappella Bessarione poggia su precisi appigli documentari (se ne veda il riepilogo in F. Lollini, *La cappella di Bessarione*…, cit.), dalla concessione al cardinale nel 1463 al primo testamento (30 aprile 1464) con l'indicazione delle pitture "in quadro exteriori" (cioè nell'anticappella), dai due contratti (14 settembre 1464 e 23 agosto 1465) nei quali è nominato Antoniazzo e si citano le pitture della volta (cfr. *supra*, nota 82), al secondo testamento del 1467 (10 aprile) che attesta il completamento almeno parziale del lavoro. Per una bibliografia completa si veda *supra*, nota 48.

[100] Successivamente Antoniazzo vivrà una fase melozzesca (1474-80 c.) seguita da una umbro-peruginesca, cfr. G. de Simone, *Melozzo e Roma*, cit.; nello stesso catalogo (*Melozzo da Forlì*…2011, cit.), le schede alle pp. 192-199 e 222-223.

[101] Ho già avuto modo di argomentare tale ipotesi in *Melozzo e Roma*, cit., p. 42.

[102] Cfr. da ultimo S. Petrocchi, *Artisti viterbesi*…, cit., pp. 367 e sgg. (con riepilogo delle posizioni critiche precedenti).

[103] C. Brandi, *Mostra dei frammenti*…, cit.; A. Coliva, *Lorenzo da Viterbo*…, cit., con notizie anche sul più recente restauro (1991), eseguito da Carlo Giantomassi e Donatella Zari, allievi degli esecutori del primo, Paolo e Laura Mora; C. Brandi, *In situ. La Tuscia 1946-1979: restauri, interventi, ricordi*, a cura di P. Antinucci, Viterbo 1996; M. I. Catalano, *Brandi e il restauro. Percorsi del pensiero*, Firenze, 1998; G. Bentivoglio, A. M. Oteri,*«Tanti sottili filamenti ravvicinati». L'integrazione pittorica tra ricomposizione e ricostruzione nelle prime esperienze di Cesare Brandi: il restauro del ciclo di affreschi di Lorenzo da Viterbo nella Cappella Mazzatosta (1944-49)* in *Atti del XXI Convegno Internazionale Scienza e Beni Culturali. Sulle pitture murali. Riflessioni, Conoscenze, Interventi*,Bressanone 2005, pp. 571-581.

[104] C. Brandi, *Mostra dei frammenti*…, cit.

[105] Un'altra immagine dello *Sposalizio* integro è la minuscola riproduzione fotografica in C. Pinzi, *I pincipali monumenti di Viterbo*, Viterbo 1911, p. 146. Il passo completo del *De Pictura* (II, 42) recita, nella versione in volgare dedicata al Brunelleschi: "E piacemi sia nella storia chi ammonisca e insegni a noi quello che ivi si facci, o chiami con la mano a vedere, o con viso cruccioso e con gli occhi turbati minacci che niuno verso loro vada, o dimostri qualche pericolo o cosa ivi maravigliosa, o te inviti a piagnere con loro insieme o a ridere". Sulla figura mediatrice del *festaiuolo* cfr. M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino 1978 (ed. orig. Oxford 1972), pp. 73-81.

[106] Il frontone marmoreo mistilineo – del tipo di quelli impiegati da Donatello e Michelozzo (Napoli, monumento Brancacci; Montepulciano, portale di S. Agostino) e dal Rossellino ad Arezzo (fraternita della Misericordia) – contenente il bassorilievo con la *Madonna col Bambino in una mandorla retta da angeli* è quanto sopravvive dell'altare originario, e in principio doveva verisimilmente collocarsi più in basso, non a coprire l'affresco dell'*Assunta* come avviene oggi; l'opera spetta alla bottega di Isaia da Pisa, probabilmente al suo allievo locale Pellegrino da Viterbo (I. Faldi, *Catalo-*

go del Museo Civico di Viiterbo, p. 57; F. Negri Arnoldi, *Isaia da Pisa e Pellegrino da Viterbo*, in *Il Quattrocento a Viterbo*…cit., pp. 324-340: 338.) Tutta la sistemazione sottostante, in peperino parzialmente dorato, con due colonne reggenti una trabeazione (con epigrafe "*MARIA MATER GRATIAE*"), cornici, capitelli e due angeli adoranti l'icona mariana al centro (oggi sostituita da una pessima copia; l'originale è nel Museo Civico), è invece tardocinquecentesca: gli stemmi sotto gli angeli sono dell'Ordine servita e della famiglia viterbese Primomi, che ottenne il patronato della cappella dai Mazzatosta nel 1592 (C. Haas, *Beiträge zu Lorenzo da Viterbo*, cit., pp. 26-30, con bibl.). Almeno un cenno merita lo splendido pavimento quattrocentesco in maioliche policrome, del genere ispanico-napoletano, in buona parte ancora *in situ* mentre altre porzioni sono divise tra il Museo Nazionale di Palazzo Venezia, il Victoria and Albert e il British Museum a Londra, il Boijemans-Van Beuningen Museum di Rotterdam, e collezioni private; sulle cinque formelle centrali campeggia lo stemma Mazzatosta con leone rampante, speculare a quello scolpito all'incrocio della volta; si veda A. Dressen, *Pavimenti decorati del Quattrocento in Italia*, Venezia 2008, pp. 354-355.

[107] Faccio notare la somiglianza di questa Vergine frontale e assorta, dalla tornitura luminosa del volto e del collo, con le mani giunte a mezzo dei polpastrelli appoggiati, all'*Assunta* di Domenico di Bartolo oggi in deposito alla Pinacoteca Nazionale di Siena (1430-35 c.), di cui è ignota la provenienza originaria (la chiesa di appartenenza, S. Raimondo al Refugio, fu fondata nel 1598, cfr. A. Galli, scheda in *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra Siena 2010, a cura di M. Seidel, Milano 2010, pp. 284-285).

[108] I. Faldi, *Pittori viterbesi*…, cit., p. 198.

[109] I. Faldi, *Pittori viterbesi*…, cit., pp. 30-34, 186-197 (Maestro di Corchiano) e 199-207 (Maestro del Trittico di Chia); su Pancrazio Jacovetti S. Santolini, *I pittori del sacro*…, cit.; un tentativo di identificazione del Maestro del Trittico di Chia è in S. Petrocchi, *Da Lorenzo da Viterbo*…, cit.

[110] A. Coliva (*Lorenzo da Viterbo*…cit., pp. 112-113) ha ricordato come alcune figure risultino realizzate in un'unica giornata (come il *San Luca* e il *San Matteo*, quest'ultimo incredibilmente giudicato "pessimo"), altre in due: se ciò può aiutare nella distinzione esecutiva, la sua ipotesi di un allontanamento temporaneo di Lorenzo, con conseguente esecuzione integrale ad opera di un assistente di "tutte le parti della decorazione di alta qualità pittorica ma di più tradizionale impianto compositivo, come … la volta di tradizione benozzesca e angelichiana, o la *Natività*" è insostenibile: tale ipotetico aiuto altri non è che Lorenzo stesso, che nella parete dello *Sposalizio* giungerà al culmine della sua evoluzione stilistica e del suo impegno (certo più rilasciato nella così meno affollata parete di fronte).

[111] G. Ragionieri, *Andrea del Castagno*, in *Pittura di luce*…, cit., pp. 139-141. La resa sintetica e compendiaria caratterizza anche lo scenario della *Natività* (e già i murali della Cappella Orsini di Tagliacozzo, figg. 10-11, 50).

[112] R. Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana* 1914, Firenze 1994, p. 48.

[113] *Ibidem*.

[114] M. Boskovits, scheda in *Italian paintings of the fifteenth century. National Gallery of Art, Washington*, a cura di M. Boskovits e D. A. Brown, New York, Oxford University Press, 2003. A voler togliere l'opera al Castagno, credo che l'attribuzione vada quantomeno condivisa tra i due fratelli Pollaiolo, il disegno così mordente e incisivo del volto potendo conciliarsi con il solo Antonio.

[115] Per la prima citazione cfr. G. de Simone, *Melozzo e Roma*, cit., pp. 41-42; per la seconda, di Niccolò della Tuccia, I. Ciampi, *Cronache e Statuti*…cit., p. 97. Come è stato spesso osservato, i panneggiamenti dell'affresco Corboli riflettono l'impatto di Donatello *retour de Padoue*.

[116] Evocato finora solo di rado e di sfuggita, cfr. R. Van Marle, *The development*…1934, cit. p. 308; ripreso, per smentirlo, da C. Strinati, *Lorenzo da Viterbo* cit., p. 179; un accenno in A. Coliva, *Lorenzo da Viterbo* cit., p. 105.

[117] G. de Simone, *Melozzo e Roma*, *cit.*, p. 41; T. Yuen, *The 'Bibliotheca Graeca': Castagno, Alberti and Ancient Sources*, in "The Burlington Magazine", 111, 1980, pp. 725-736.

[118] Si rammenti la lode vasariana di questo brano baldovinettiano: "vi contrafece ancora in una rovina d'una casa le pietre muffate e dalla pioggia e dal ghiaccio logore e consumate, con una radice d'ellera grossa che ricuopre una parte di quel muro, nella quale è da considerare, che con lunga pacienza fece d'un color verde il ritto delle foglie e d'un altro il rovescio…".

[119] Sul breve ma notevole 'moto franceschiano' fiorentino, "lieve e tuttavia non difficile a rilevarsi nei migliori momenti del Baldovinetti … e in alcune delle qualità di Giovanni di Francesco …" cfr. R. Longhi,*Piero della Francesca*…1927, ed. 1963, cit., pp. 72-73.

[120] Sulla formazione di Antonio presso la bottega orafa di Maso (e di Piero Sali), iniziata verso il 1459 (se non già qualche anno prima) e protratta in *societas* con ogni probabilità fino alla morte di Maso nel 1464 , cfr. A. Angelini, *Disegni italiani*…, cit., pp. 113-118; L. Melli, *Antonio del Pollaiolo orafo e la sua bottega "magnifica ed onorata in Mercato Nuovo"*, in "Prospettiva", 109, 2003, pp. 65-75; A. Galli, *I Pollaiolo*, Milano 2005, pp. 11-12; A. Wright, *The Pollaiuolo brothers. The arts of Florence and Rome*, New Haven and London 2005, pp. 33-35.

[121] Si vedano i fogli 63F e 64F (Ritratti di giovinetti), 65F (*Ritratto virile con cappuccio*) del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (A. Angelini, *Disegni italiani*…cit., cat. 122, 124, 125); e il *Profilo di giovane con berretto* dell'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma, FC.130519 (L. Melli, *Maso Finiguerra*…cit., cat. 153).

[122] R. Bartalini, *Alesso Baldovinetti*, in *Pittura di luce*…cit., pp. 159-163: 161.

[123] Sui fratelli Pollaiolo sono fondamentali i contributi recenti, che hanno riabilitato l'attività pittorica di Piero e distinto i dipinti dei due fratelli (in precedenza maggioritariamente assegnati ad Antonio), di A. Galli, *Risarcimento di Piero del Pollaiolo*, in "Prospettiva", 109, 2003, pp. 27-58; Id., *I Pollaiolo* cit.,; cfr. anche le osservazioni di G. Dalli Regoli, *Giusto risarcimento per Piero Pollaiolo, con juicio*, in "Critica d'arte", 67, 2004, 23-24, pp. 49-60. Sui disegni pollaioleschi cfr. A. Angelini, *Disegni italiani*…, cit., pp. 113-125; L. Melli, *I disegni dei Pollaiolo agli Uffizi*, in *La stanza dei Pollaiolo. I restauri, una mostra, un nuovo ordinamento*, catalogo della mostra a cura di A. Natali e A. Tartuferi (Firenze 2007-2008), Firenze 2007, pp. 55-71 (con bibl.).

[124] Al di là di accenni generici *en passant* nella letteratura su Lorenzo, si registra solo un improprio riferimento squarcionesco dei monocromi Mazzatosta in S. Settis, G. Agosti, V. Farinella, *Passione e gusto per l'antico nei pittori italiani del Quattrocento*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", 17, 1987, 4, pp. 1061-1107.

[125] F. Caglioti, D. Gasparotto, *Lorenzo Ghiberti, il 'Sigillo di Nerone' e le origini della placchetta 'antiquaria'*, in "Prospettiva", 85, gennaio 1997, pp. 2-38.

[126] Ad esempio il mosaico alessandrino cipriota di Paphos, IV sec. a.C.; e il mosaico nilotico ill. in www.visipix.com, s.v. *Meister der Nilmosaike*; cfr. P.B. Rawson, *The myth of Marsyas in the Roman visual arts*, Oxford 1987; E. Wyss, *The myth of Apollo and Marsyas in the Italian Renaissance*, Newark 1996.

[127] Per i due disegni di Londra e Parigi cfr. A. Wright, *The Pollaiuolo brothers*…cit., pp. 158-162, 174-175, 507-509 (cat. 7 e 13). Si veda anche il disegno di ambito pollaiolesco con *Nudo legato*, forse studio per un San Sebastiano, del Kupferstichkabinett di Berlino (G. Colacicchi, *Antonio del Pollaiuolo*, Firenze 1943, p. 33 tav. 73).

[128] L. Melli, *Maso Finiguerra*…cit., p. 94, cat. 124, tav. VIII, fig. 139.

[129] Firenze, GDSU, 269E v, cfr. A. Wright, *The Pollaiuolo brothers*…cit., pp. 163-164, figg. 123-124, e p. 532 (cat. 82). Del disegno pollaiolesco si conoscono due traduzioni pittoriche quasi letterali di ambito senese (Groeningen, Institute for Art History, oggi riferite a Matteo di Giovanni, in passato accostate a Francesco di Giorgio Martini (*ibid.*).

[130] *Figura maschile nuda con scudo e mazza ferrata*, in L. Melli, *Maso Finiguerra*…cit., p. 94, cat. 146 e fig. 162.

[131] A. Galli, *I Pollaiolo* cit., pp. 18-19, 34 (tav. 6), 88; A. Wright, *The Pollaiuolo brothers*… cit., pp. 170-181 e 506-507 cat. 4 (entrambi con bibl.; la Wright fa il punto sulla problematica menzione squarcionesca, relativa al prestito del 'cartone' pollaiolesco fatto dal maestro padovano al pittore dalmata Marinello, legato a un documento del 1464 da A. De Marchi – *Centralità di Padova*, in *Quattrocento Adriatico. Fifteenth-Century Art of the Adriatic Rim*, atti del convegno Firenze 1994, a cura di C. Dempsey, Bologna 1996, pp. 57-79: 78 n. 95).

[132] R. Longhi, *Primizie di Lorenzo da Viterbo* cit., p. 18.

[133] U. Congedo, *Vita e costumi a Viterbo nel secolo XV (da cronache e documenti)*, Livorno 1917, p. 18.

[134] Ho già accostato questa figura laurenziana a uno degli angeli melozzeschi dell'abside dei SS. Apostoli (G. de Simone, *Melozzo e Roma* cit., p. 42 e fig. 8-9); la si confronti pure con il suonatore di tromba nella *Vittoria di Costantino* di Piero ad Arezzo.

[135] A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*…cit. 1913, p. 242.

[136] Si accostano bene agli Ercoli pollaioleschi anche alcuni degli Apostoli dell'*Assunzione*, in particolare nel gruppo di destra.

[137] L'ipotesi è della Coliva (*Lorenzo da Viterbo*…cit., p. 114) che evoca a sostegno il busto del pontefice scolpito da Paolo Romano (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia): il personaggio affrescato appare più anziano e smunto a cospetto del volto grassoccio e flaccido di papa Barbo trasmesso dal busto e da altre testimonianze, ma vi sono significative analogie morfologiche (il naso corto e a punta in giù, la linea del mento, il taglio delle sopracciglia). L'anno prima della decorazione Mazzatosta, nel 1468, Paolo II aveva dovuto fronteggiare la congiura ordita ai suoi danni dagli accademici pomponiani, svelata al papa dai cardinali Niccolò Forteguerri, Jacopo Ammannati Piccolomini e Francesco Gonzaga (S. Valtieri, *Personaggi ed aspetti dell'Umanesimo a Viterbo*, in *Il Quattrocento a Viterbo*…, cit., pp. 16-19: 17): la presenza, sopra argomentata, del Forteguerri nell'affresco della *Natività* e il documentato legame di Lorenzo da Viterbo con l'Ammannati (si veda *infra*) sostanziano l'idea di un omaggio ritrattistico al pontefice veneziano.

[138] I distici sottostanti contengono: una riflessione sull'umiltà della capanna ("O DIVES RERUM HUMANARUM RESPICE CHRISTI / SI CASA SI FUERINT AUREA TECTA TUI"); un'eco dantesca dell'orazione alla Vergine di san Bernardo (Pd, 33, 1-39: "Vergine madre, figlia del tuo figlio…") posta appunto sotto la Vergine adorante il Bambino e san Bernardo nella volta ("NATI MATER ADEST PUERI NATIQUE PARENTIS / FILIA TAM CASTI SPONSA PUDICA VIRI"); una considerazione su Giuseppe in asse con la sua figura ("QUAE MAIORA TUAE POTERAS OPTARE SENECTAE /GAUDIA QUAM TANTI PIGNORIS ESSE PATREM"); purtroppo perduto, come il dirimpettaio, il distico estremo, presso la parete d'ingresso, che coerentemente avrebbe apostrofato le figure soprastanti, qui individuate con il committente Nardo Mazzatosta e il cardinale Niccolò Forteguerri.

[139] Sono state notate (ad esempio da F. Lollini, *La cappella Bessarione*…cit.) le analogie tra questa veduta e i paesaggi dipinti nella cappella bessarionea, anche in dettagli come le barche o i sassi e le conchiglie sul suolo (individuati con una stesura luminosa e a corpo che ricorda Domenico Veneziano e Alesso Baldovinetti, di cui si possono vedere simili dettagli nei pochi resti del ciclo di S. Egidio e nei pannelli baldovinettiani dell'Armadio degli Argenti alla SS. Annunziata), elementi che si ritrovano peraltro anche nella successiva impresa antoniazzesca, il ciclo con *Storie di santa Francesca Romana* a Tor de' Specchi (1468, cfr. A. Cavallaro, *Antoniazzo Romano*…, cit. pp. 44-49 e cat. 44 pp. 211-216).

[140] Singolari corrispondenze si riscontrano tra la *Natività* Mazzatosta e le incisioni del ciclo con *Storie della Vergine e di Cristo* di Francesco Rosselli (1448-*post* 1508): uno schema simile (ma sviluppato in verticale) e l'ampia e calma apertura marina punteggiata di imbarcazioni nella *Natività*; il san Giuseppe che incede nella *Visitazione* e, invertito e recante colombe, nella *Presentazione al Tempio*; e, in entrambe queste due scene, i pavimenti prospettici a lastre marmoree. La serie rosselliana, stampata in più tirature successive, è stata legata all'iconografia dei quindici Misteri del Rosario e datata agli anni Ottanta da M. Cirillo Archer (*The dating of a Florentine Life of the Virgin and Christ*, in "Print Quarterly", 5.1988, 395-402), seguita da M. Zucker (*The illustrated Bartsch*…cit. 1993, pp. 1-23, con riepilogo della vicenda critica e bibliografica); tuttavia appare evidente che aveva buone ragioni K. Oberhuber (in *Early Italian Engravings*…cit., pp. 48 sgg.) nell'assegnare la prima elaborazione del ciclo al 1465-70 c., per gli evidenti legami con la pittura fiorentina di quegli anni (e con i predecessori di Rosselli Maso Finiguerra e Baccio Baldini).

[141] Il motivo classicissimo della canefora che regge sul capo una cesta o un vaso compare negli stessi anni ad esempio in Benozzo, nel Camposanto di Pisa, e nel ciclo di Atri di Andrea Delitio.

[142] Su tale variante, e sulle sue occorrenze da Gentile da Fabriano in avanti, si veda il saggio di G. Dalli Regoli in questo numero di "Predella".

[143] "VIRGINIS ISTA PIAE MERITIS PICTURA MINISTRAT / QUAE SPES HUMANIS UNICA REBUS INEST"; "HAEC EST QUAE GREMIO VITERBI CONTINET URBIS / MOENIA MIRACLIS MOENIA TUTA SUIS".

[144] S. Valtieri, *Rinascimento a Viterbo: Bernardo Rossellino*, in "L'Architettura", 17, 1972; al Rossellino si deve in particolare il Palazzo Lunense, a due ordini di colonne in facciata, trabeato in basso, ad archi in alto (cfr. pure Ead., in *Il Quattrocento a Viterbo*… cit., p. 91).

[145] All'importanza dell'architettura nella pittura di Benozzo è dedicato il volume collettaneo *Benozzo e l'architettura*, atti del convegno (Firenze 1998), a cura di E. Andreatta, V. Tesi, Firenze 2002.

[146] E. Bentivoglio, S. Valtieri Bentivoglio*, Le pitture di Lorenzo da Viterbo*… cit., pp. 102-103; C. Strinati, *Lorenzo da Viterbo* cit., pp. 191 e sgg.; S. Petrocchi, *Artisti viterbesi*… cit., p. 377.

[147] M. Salmi, *Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano*, Spoleto 1938, pp. 82-83.

[148] *Ibidem*.

[149] M. Meiss, *Mortality among Florentine Immortals*, in "Art News", 57, 1959, pp. 26-29, 46-47, 56-57: 56; R. Bartalini, *Alesso Baldovinetti, Frammento di figura e finti marmi*, scheda in *Pittura di luce*…cit., p. 168.

[150] E. Bentivoglio, S. Valtieri Bentivoglio*, Le pitture di Lorenzo da Viterbo*… cit., p. 97.

[151] Sull'influenza donatelliana in Andrea del Castagno cfr. L. Bellosi, *Intorno ad Andrea del Castagno*, in "Paragone", 18, 1967, pp. 3-18.

[152] Per i rimandi bibliografici si vedano *supra* le note 2, 5, 6, 9, 11, 77. Tale congiuntura stilistica mi appare ora meno stringente di quanto non mi sia apparsa in passato (G. de Simone, *Melozzo e Roma* cit.), ma prendo tuttora in considerazione la possibilità

ivi argomentata di un incrocio tra Lorenzo, Mantegna e Cossa a Firenze nel 1466 (il soggiorno mantegnesco è documentato – cfr. G. Agosti, *Su Mantegna,* Milano 2005, p. 354, nota 178 – quello degli altri due è reso certo in quel giro di anni da stringenti indizi di stile e di committenza – per Cossa si veda C. Cavalca, *Francesco del Cossa e Firenze: tre ricami e la pala con l'Annunciazione di Dresda,* in "Nuovi studi", 9/10, 2004/2005, 11, pp. 39-67); ma, ripeto, le assonanze di forbito eloquio curtense tra lo *Sposalizio* Mazzatosta e certi brani della Camera degli Sposi (1465-74) e del ciclo di Schifanoia (in particolare il mese di *Aprile*, 1469), enfatizzate soprattutto da Strinati, vanno ricondotte fino a prova contraria anzitutto, se non *in toto*, a premesse culturali comuni o affini (Piero, Donatello).

153 Inverificabile purtroppo è l'eventuale rapporto con il perduto *Sposalizio della Vergine* di Piero della Francesca in S. Ciriaco ad Ancona (R. Longhi, *Piero della Francesca*… 1927, ed. 1963, p. 111; M. Mazzalupi, *Ancona nella metà del Quattrocento: Piero della Francesca, Giorgio da Sebenico, Antonio da Firenze*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, Federico Motta Editore, Milano 2008, pp. 224-228). Sull'iconografia dello *Sposalizio* si veda in dettaglio *infra*. Anche nelle storie dipinte in S. Egidio da Andrea del Castagno (*Presentazione della Vergine* e *Dormitio Virginis*) Vasari loda i molti ritratti "di naturale", di cui Lorenzo si ricorderà nella *Presentazione* della Mazzatosta.

154 Si confrontino le versioni fiorentine di Giotto (Padova), Taddeo Gaddi (S. Croce), Lorenzo Monaco (S. Trinita), Andrea di Giusto (Prato), Beato Angelico (Prado e Museo di San Marco), Benozzo Gozzoli (Pinacoteca Vaticana), con quelle senesi di Lippo Vanni (S. Leonardo al Lago), Bartolo di Fredi (San Gimignano), Sano di Pietro (Pinacoteca Vaticana; testimoniante l'aspetto dell'affresco perduto di Simone Martini sulla facciata di S. Maria della Scala, cfr. G. Fattorini, *La lezione trecentesca e le immagini dell'identità civica*, in *Da Jacopo della Quercia*…cit., pp. 142-147; A. De Marchi, scheda *ivi*, pp. 170-173).

155 E. Borsook, *The Frescoes at San Leonardo al Lago*, in "The Burlington Magazine", 98, 1956, n. 643, pp. 351-358; E. Carli, *Lippo Vanni a San Leonardo al Lago*, Firenze 1969; A. Cornice, *San Leonardo al Lago. Gli affreschi di Lippo Vanni*, in AA.VV., *Lecceto e gli eremi agostiniani in terra di Siena*, Cinisello Balsamo 1990, pp. 287-308.

156 Più canonica era la collocazione sull'arcone d'ingresso, come nella cappella degli Scrovegni o già in mosaici siciliani del XII secolo (E. Borsook, *The Frescoes*…cit., p. 355).

157 Pietro Lorenzetti eseguì la *Natività della Vergine*, Ambrogio la *Presentazione al Tempio*, Simone Martini lo *Sposalizio* e il *Ritorno alla casa dei genitori*, G. Fattorini, *La lezione trecentesca*…, cit.; A. De Marchi, scheda cit. *supra*, nota 154.

158 Un'ulteriore alternativa, meramente congetturale, è chiamare in causa il ciclo, pur'esso perduto, di *Storie della Vergine* di Pietro Lorenzetti nella Pieve di Arezzo: ma di esso non si conoscono derivazioni puntuali, neanche nel contesto aretino.

159 L'ascendente senese della pittura viterbese è rappresentato al più alto grado dal pittore papale di Avignone Matteo Giovannetti (E. Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone: Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Torino 1991); nel secolo successivo si pensi agli orientamenti del tardogotico viterbese (Balletta, Gabriele di Francesco, cfr. I. Faldi, *Pittori viterbesi*…cit., pp. 19-23 e 138-159) e ai dipinti senesi (Sano di Pietro, Matteo di Giovanni, Benvenuto di Giovanni) in città e nei località vicine (C. Strinati, *Schede di altre opere presenti nel Viterbese*, in *Il Quattrocento a Viterbo*, cit., pp. 207-210).

160 "Piacciavi… havere per raccomandato decto maestro Lorenzo, il quale crediamo harà bisogno dello aiuto et favore v(ost)ro…", in I. Ammannati Piccolomini, *Lettere (1440-1479)*, a cura di P. Cherubini, Roma 1997, III, n. 681 pp. 1742-43; cfr. pure l'*Introduzione*, *ibidem*, I, pp. 148-150 – non è esatto tuttavia quanto è affermato ivi (e ripreso da Petrocchi, *Artisti viterbesi*…cit., p. 369) circa la presunta scomparsa di Monsindoli: la località, a pochi chilometri da Siena, con splendida veduta della città da sud-est, esiste tuttora, e il nucleo edilizio ivi presente, con annessa chiesetta, anche se purtroppo variamente rifatto e rimaneggiato nei secoli successivi e ancora in anni recenti a uso abitativo, insiste *ad evidentiam* su una struttura quattrocentesca, plausibilmente identificabile con la villa Ammannati (l'argomento necessita di ulteriori approfondimenti). In un'altra lettera spedita da Roma il 27 gennaio 1474 l'Ammannati rimprovera un non meglio specificato pittore – ma che ben si può supporre trattarsi dello stesso Lorenzo, unico pittore nominato nell'epistolario del cardinale – della ritardata esecuzione di una *Madonna*, con tono ironico e confidenziale ("…Se per ogni bugia vi chaschasse un dente, è già buon pezzo che vi sarebbe bisognato tornare un citolo de uno mese…"), e insieme tradendo l'alta considerazione della sua arte ("Non siamo mal pagatori, né ancho avari laudatori delle opere vostre… Preghiànvi adomque… farci una cosa excellente, degna di voi et delli ochi nostri… et farémovi in più luoghi honore del vostro ingegno", *ibid.*,n. 704 pp. 1781-1782). In una epistola successiva inviata nel luglio 1476 al suo segretario Jacopo Gherardi detto il Volterrano lo esorta a seguire i lavori (alla villa di Monsindoli?) di "Marianus faber lignarius" – già nominato in un'altra epistola di poco precedente – alle assi e tegole del soffitto, aggiungendo che "Lignario operante, poterit ex iisdem pontibus pictor depingere" (*ibid.*, n. 855 pp. 2032-2034 e n. 872 pp. 2063-2064): che possa trattarsi di un estremo riferimento al nostro Lorenzo ormai specialista in 'fregi'?

161 A. Angelini, scheda in *Francesco di Giorgio*…1993cit., pp. 116-117.

162 L'accostamento alle Città ideali (Bartimora, Urbino, Berlino) è stato proposto da C. Strinati, *Lorenzo da Viterbo* cit., pp. 192-194, giungendo quasi a ipotizzare per esse una paternità laurenziana; e ripreso da A. Coliva, *Lorenzo da Viterbo*…cit., pp. 99-101, secondo cui invece la *Presentazione* Mazzatosta è prospetticamente meno evoluta. Ulteriori affinità con la cultura urbinate si possono cogliere nelle Tavole Barberini di Fra Carnevale (*Presentazione della Vergine al Tempio*, Boston, Museum of Fine Arts; *Nascita della Vergine*, New York, Metropolitan Museum of Art; 1467; il confronto è stato suggerito anche da C. Haas, *Beiträge zu Lorenzo da Viterbo*, cit., p. 125): esiti consimili al coevo classicismo senese (l'asse Siena-Urbino è notorio e fondamentale nelle vicende artistiche del Quattrocento) nella maturazione omologa delle premesse fiorentine, albertiane e pierfrancescane (cura per la rappresentazione architettonica, esuberanza decorativa e scultorea all'antica); mi limito a citare gli studi più recenti: *Fra Carnevale. Un artista rinascimentale da Filippo Lippi a Piero della Francesca*, a cura di M. Ceriana-K. Christiansen-E. Daffra-A. De Marchi-A. Di Lorenzo-C. Frosinini, catalogo della mostra (Milano 2004-2005; New York 2005), Milano 2004; *Bartolomeo Corradini (Fra' Carnevale) nella cultura urbinate del XV secolo*, a cura di B. Cleri, atti del convegno (Urbino 2002), Sant'Angelo in Vado 2004; e, per la storia architettonica, F. P. Fiore, *Siena e Urbino*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, a cura di F. P. Fiore, Milano 1998, pp. 272-313. Giova ribadire che le assonanze urbinati di Lorenzo da Viterbo sono un esempio di parallelismi culturali (come per altri versi le tangenze con l'ambito padano-ferrarese, cfr. *supra* nota 152), mentre le sue relazioni con Firenze e Siena sono dirette e accertate su base sia stilistica che documentaria.

163 L. Bellosi, *Il 'vero' Francesco di Giorgio e l'arte a Siena nella seconda metà del Quattrocento*, in *Francesco di Giorgio*… cit. 1993, pp. 19-89: 39-47; id., schede pp. 106-113. Le tre tavole raffigurano il *Miracolo della mula di*

sant'Antonio da Padova (Benvenuto di Giovanni, Monaco, Alte Pinakothek), la *Predica di san Bernardino* (Francesco di Giorgio, Liverpool, Walker Art Gallery) e il *Miracolo di san Ludovico di Tolosa* (Vecchietta, Roma, Pinacoteca Vaticana); l'insieme di cui erano parte era con ogni probabilità l'altare di San Bernardino nella chiesa di San Francesco a Siena. Sugli affreschi di Benvenuto di Giovanni nel Battistero di Siena cfr. M. C. Bandera, *Benvenuto di Giovanni*, Milano 1999, pp. 23 sgg.

[164] Anche C. Haas, *Beiträge zu Lorenzo da Viterbo*, cit., p. 82, aveva notato le affinità di formato e incorniciatura con gli affreschi del Pellegrinaio.

[165] Su questa valenza della tavola di Piero cfr. A. Pinelli, *Esercizi di metodo*…cit., pp. 36-38; il confronto con l'affresco laurenziano era stato accennato da C. Haas, *Beiträge zu Lorenzo da Viterbo*, cit., pp. 125-126.

[166] Pure inosservata è l'estensione di questo effetto atmosferico alla volta: negli angoli l'azzurro trapunto di stelle cede il passo allo stesso rosato chiarore d'alba appena osservato nella *Presentazione*, tramutando in realistico e mutevole l'astratto cielo uniforme delle volte con Evangelisti del Trecento e primo Quattrocento.

[167] E. Bentivoglio, S. Valtieri Bentivoglio*, Le pitture di Lorenzo da Viterbo*… cit., pp. 99-102: "Non è il fragile edificio centrico delle tradizione tardogotica, rappresentato da un Vecchietta, da un Francesco di Giorgio o da un Gozzoli… Lo scatto che neanche Raffaello riuscirà a compiere nel tempio del suo Sposalizio, cioè lo sforzo di passare da un edificio centrico con sedici lati ad un tempio veramente circolare, è compiuto da Lorenzo. Quanto l'edificio di Raffaello è fragile nelle sue pur notevolissime dimensioni, tanto il tempio di Lorenzo è saldo nelle sue colonne che si ergono con una carica di possente capacità statica. La cupola, perfettamente emisferica… è contenuta dall'alta fascia trabeata che si diparte dai tronchi di parasta impostati sui capitelli delle colonne".

[168] M. Miglio, *Cultura umanistica*…cit., p. 39; cfr. pure A. Coliva, *Lorenzo da Viterbo*…cit., pp. 114-115.

[169] M. Miglio, *Cultura umanistica*…cit., pp. 39-42. A contrasto col fallimento politico (cfr. *supra* nel testo e nota 97), nei suoi eleganti versi latini *De pace et tranquillitate civium ad Viterbienses* Perotti cantava come già realizzata – con finzione ottativa – la pace tra i viterbesi: "Nunc amor et pietas nostra dominantur in urbe / Asperitas, odium, murmura, bella ruunt … Hic dulces fructus, sunt haec spectacula pacis /qualia vix unquam saecula prisca dabant / Vive igitur foelix tellus preclara, Viterbi, / et teneas felices in tua vota deos" (cit. *ibidem*, p. 41).

[170] A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*…cit. 1913, p. 242.

[171] M. Seidel, *Studi sull'iconografia nuziale del Trecento*, in Id., *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento* ed. orig. 1993, Venezia 2003, vol. 1. *Pittura*, pp. 409-442: 409-424.

[172] Si veda *supra*, nota 154. L'Angelico ambientò l'evento davanti ad una chiesa nelle predelle dell'*Annunciazione* del Prado e dell'*Incoronazione della Vergine* degli Uffizi (quest'ultima, conservata nel Museo di San Marco, è splendidamente sviluppata a fregio in orizzontale come in S. Egidio e come poi nella Cappella Mazzatosta), in contesti urbani aperti (allusivi alla casa paterna di Maria) nelle predelle delle Annunciazioni di Cortona e di S. Giovanni Valdarno.

[173] Se ne legga la gustosa descrizione longhiana: "tutti 'i più de Viterbo' si espongono stipati, senza che un forastiero possa farsi strada o aver luogo tra di essi se non pericolosamente; e, come in tutte le città di provincia, il giovine più elegante è, probabilmente, il rampollo del macellaio; il letterato si acconcia a gomito con il barbiere" (*Primizie di Lorenzo*…cit., p. 55).

[174] N. Rubinstein, *Political ideas in Sienese Palazzo Pubblico*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 21, 1958, pp. 179-189; C. Frugoni, *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, Firenze 1988, pp. 64 e sgg.

ABSTRACT

Though the subject of important studies by Adolfo Venturi, Roberto Longhi and Federico Zeri, Lorenzo da Viterbo is still a neglected protagonist of Quattrocento Italian painting. This article has two main goals. First, it demonstrates Lorenzo's authorship of the fresco cycles in the Orsini Palace at Tagliacozzo (Abruzzi) through investigations of their stylistic features and a new interpretation of the monogram visible on the columns that enframe the Famous Men painted in the loggia. The monogram refers not only to the patrons Napoleone and Roberto Orsini, as previously stated, but rather to the painter himself, LAURENTIUS. Secondly, it analyses in detail Lorenzo's masterpiece, the decoration of the Mazzatosta Chapel in Viterbo. Besides the strong influence of Piero della Francesca, the frescoes reveal unnoticed relations to the Florentine artistic context (Andrea del Castagno, Maso Finiguerra, Alesso Baldovinetti, and Antonio del Pollaiolo – including a precocious quotation of the latter's famous Battle of Nude Men), and surprisingly to some Sienese fourteenth-century sources. As for their iconography, an identification is proposed of the Servite saints in the soffits (Filippo Benizzi, Tommaso da Orvieto) and the partially concealed figures to the right of the Nativity, likely a representation of the patron Nardo Mazzatosta and the cardinal Niccolò Forteguerri.

Gabriele Fattorini

Francesco di Giorgio e la cultura urbinate nel "giro" degli Orsini

Nel novembre del 1490 Francesco di Giorgio Martini (Siena, 1439-1501) fu per venti giorni al servizio del signore di Bracciano Gentil Virginio Orsini, che lo aveva chiamato per progettare la nuova fortezza del vicino castello di Campagnano, approfittando dell'occasione per richiedere consulenze quanto ad "alchune altre cose" a lui "necessarie" in questi lochi"[1].

Ubicato a poche miglia da Bracciano, Campagnano era stato venduto dal Senato romano agli Orsini nel 1410 e nel 1485 era stato danneggiato e incendiato dai Colonna, nell'ambito di uno degli innumerevoli episodi di sangue che andarono a macchiare il secolare conflitto che oppose le due grandi casate romane, riaccesosi negli ultimi tempi del pontificato di Sisto IV e nei primi anni di quello del successore Innocenzo VIII. Francesco di Giorgio, evidentemente, fu chiamato per porre rimedio ai danni conseguenti l'attacco e, molto probabilmente, per adattare quanto restava delle antiche fortificazioni alle nuove esigenze difensive imposte dall'utilizzo delle armi da fuoco. Pur certi dell'antica rilevanza strategica del sito, al riguardo possiamo fare soltanto delle ipotesi, perché il castello è andato completamente distrutto e al suo posto sorge oggi il Palazzo Comunale. L'intenzione di Gentil Virginio di "edificare fortellezze in Campagnano" è comunque attestata anche dalla lettera che Bartolomeo da Bracciano, suo ambasciatore a Roma, gli inviava il 3 febbraio 1491, avvertendolo che la Camera Apostolica aveva intenzione di scrivergli per ricordare che "in terre subjecte a la Chiesia non se possa edificare sine licentia pontificis" e invitarlo quindi a chiedere la debita autorizzazione, prima di avviare i lavori[2]. Quando giunse a Bracciano, Francesco di Giorgio era una delle più eminenti personalità dell'Italia artistica del tempo; ancor più che per le qualità di pittore e scultore, i signori dell'Italia del tempo lo richiedevano per le sue straordinarie e ben note capacità di architetto e ingegnere, basta qui ricordare che pochi mesi prima, per volontà di Gian Galeazzo Maria Sforza e di Ludovico il Moro, aveva soggiornato a Milano per offrire consulenze per la progettazione del tiburio del Duomo, recandosi inoltre a Pavia, insieme con Leonardo, per ispezionare il cantiere della Cattedrale[3]. La missione era stata autorizzata dal governo di Siena, controllato allora da una oligarchia che rappre-

sentava una precisa emanazione del così detto "Monte dei Nove": la fazione antipopolare che nel 1487 era rientrata definitivamente in città, riuscendo a prendere il potere. Con i più eminenti membri della fazione "novesca", primo tra tutti il futuro signore di Siena Pandolfo Petrucci, Francesco condivideva amicizia e interessi e proprio questo epocale cambiamento politico doveva averlo convinto a rientrare in patria da Urbino. Come insegna la trasferta milanese, nell'ultima fase della sua lunga attività Francesco di Giorgio seppe essere anche una sorta di vero e proprio ambasciatore del nuovo *establishment* senese[4]. Negato il 3 novembre 1490 al prefetto di Roma Giovanni della Rovere, l'architetto fu concesso invece il giorno successivo a Gentil Virginio Orsini per un periodo di dieci giorni (che sarebbero però diventati venti)[5].

La corte di Bracciano non era certo confrontabile, per prestigio e ricchezza, con quella di Milano; unico figlio di Napoleone Orsini, Gentil Virginio (documentato dal 1463 – Napoli 1497) rappresentava comunque uno dei maggiori esponenti di una delle principali casate della nobiltà romana che, attraverso i molti rami del suo albero genealogico, vantava una rete di piccoli domini signorili soprattutto nei dintorni di Roma, era stata capace di legarsi con alcuni dei massimi lignaggi d'Italia (ricordo per tutti il caso di Clarice Orsini del ramo di Monterotondo andata in sposa a Lorenzo il Magnifico) e di specializzarsi nel mestiere delle armi, vantando alcuni dei più celebri comandanti militari della penisola. A ciò va aggiunto che, a queste date, Gentil Virginio poteva essere ben considerato come il più potente dei baroni romani, annoverando tra i suoi possedimenti anche la contea di Tagliacozzo e gli annessi feudi marsicani: un piccolo stato signorile bipolare (allargato nel 1492 anche alla contea di Anguillara e ai castelli di Cerveteri, Monterano, Viano, Rota e Ischia) e strategicamente fondamentale per il controllo del *Patrimonium Petri* e delle vie di comunicazione con il meridione aragonese. Già appartenuta a suo padre, la contea di Tagliacozzo era stata restituita a Gentil Virginio nel 1484 dal re di Napoli Ferrante d'Aragona, dopo una breve parentesi durante la quale era stata assegnata agli odiati Colonna. Con la riconsegna delle terre abruzzesi Gentil Virginio divenne un fedelissimo di re Ferrante e, in conseguenza del matrimonio tra il suo erede Gian Giordano e Maria Cecilia d'Aragona figlia naturale del sovrano partenopeo (15 aprile 1487), ebbe quindi il privilegio di portare il cognome e l'arme degli Aragonesi: il 5 settembre 1489 giunse inoltre la nomina a capitano generale dell'esercito napoletano. Per il rampollo di casa Orsini formatosi nella Napoli di Giovanni Pontano (che però non avrebbe avuto un'ottima opinione di lui), era il culmine di una carriera di condottiero iniziata inevitabilmente sotto il vessillo aragonese (aveva sposato Isabella, figlia di Raimondo Orsini principe di Salerno ed Eleonora d'Aragona): nel 1463 si era conquistato l'ordine dell'Ermellino combattendo contro Carlo d'Angiò agli ordini del duca di Calabria e al fianco delle truppe pontificie guidate dal padre Napoleone. Da lui aveva evidentemente ereditato la passione delle armi e con lui fu anche nel 1465 per marciare, su ordine di Paolo II, contro Deifobo e Francesco Anguillara in un esercito che aveva tra i comandanti pure Federico da Montefeltro: signore di Urbino e buon amico del padre Napoleone[6].

I legami con Federico da Montefeltro e con la corte aragonese emergono dunque come fattori quanto mai utili per spiegare la presenza a Bracciano di Francesco di Giorgio, che dal 1477 era stato per diversi anni "architetto" del duca di Urbino (lavorando quindi negli anni ottanta pure per il suo erede Guidubaldo) e quindi, tra il 1491 e il 1495, fu ripetutamente al servizio del regno di Napoli. Né si scordi come nel 1479 Federico e il duca di Calabria Alfonso d'Aragona avessero fatto parte della schiera senese che, nell'ambito della guerra scatenatasi dopo la Congiura dei Pazzi, aveva sconfitto i Fiorentini nella Battaglia di Poggio Imperiale e come costoro, a seguito di tale evento, si fossero alleati con la fazione "novesca" nell'auspicio di una svolta politica oligarchica e signorile. In proposito non va dimenticato come fosse il duca d'Urbino, nel 1480, a esortare il governo senese a fare rientrare in città Francesco di Giorgio, che nell'occasione fuse peraltro medaglie celebrative dell'impresa militare, aventi per protagonisti Alfonso d'Aragona e il capitano delle truppe senesi Borghese Borghesi. In quanto capitano generale dell'esercito napoletano, Gentil Virginio Orsini rientrava perfettamente nelle alleanze del governo senese e la trasferta di Francesco di Giorgio a Bracciano rappresenta una sorta di preludio a quelle successive nel regno di Napoli[7]. E quanto a questo circolo di coalizioni nel quale Francesco di Giorgio seppe muoversi agilmente c'è da immaginare che, ancor prima di Gentil Virginio, l'architetto senese debba avere conosciuto suo padre Napoleone, buon amico del duca di Urbino.

A Napoleone si attribuisce peraltro l'avvio, verso il 1470, della ristrutturazione del Castello di Bracciano nelle forme tardoquattrocentesche che conserva ancora oggi, contraddistinte dalla irregolare pianta cuneiforme impostata sul cortile centrale e dominata dai sei torrioni semicircolari che ne segnano il prospetto, insieme con l'ininterrotta merlatura del coronamento. Ristrutturazione che sarebbe stata proseguita dal figlio Gentil Virginio negli anni ottanta e per la quale è stato fatto il nome di Francesco di Giorgio, ovviamente anche in ragione del documentato soggiorno del 1490. Per quanto possa sembrare incredibile, non mi pare che gli studi sull'attività di

architetto di Francesco di Giorgio abbiano approfondito il problema, che riguarda comunque uno dei castelli tardoquattrocenteschi meglio conservati e più imponenti del Lazio. In attesa di indagini più accurate da parte degli storici dell'architettura, mi limito qui a sottolineare semplicemente che l'elegante maniero braccianese manca del compatto rigore militare delle fortezze progettate dal maestro senese per le terre feltresche, per quanto nella tipologia della pianta e nell'utilizzo dei torrioni semicircolari dichiari palesemente di sorgere con il medesimo intento: rispondere alle nuove esigenze difensive imposte dall'utilizzo delle armi da fuoco. A dover pensare a un modello viene in mente piuttosto il Castel Nuovo di Napoli che Guillem Sagrera riallestì per Alfonso d'Aragona: un parallelo che, considerando i legami aragonesi degli Orsini, non dovrebbe essere casuale. Semmai è da notare come – al confronto tanto della reggia napoletana, quanto delle più tipiche architetture militari martiniane – nel profilo del Castello di Bracciano la funzionalità militare appaia ingentilita dall'eleganza della merlatura e soprattutto dei torrioni angolari, che rinunciano alle forme estremamente espanse, assumendo così un aspetto più slanciato, quasi da "torricini" di Urbino, pur senza gli aguzzi coronamenti e la serie sovrapposta e parallela di finestre. A indurre verso questa scelta sarà stata forse non solo la funzione di corte, ma anche la felicissima ubicazione strategica a guardia del sottostante lago[8]?

Nei reiterati intrecci orsinei-aragonesi rientra perfettamente l'ipotesi che Francesco di Giorgio abbia fornito una consulenza per due notevoli fortezze erette da Gentil Virginio nei territori marsicani, che ben corrispondono con il suo linguaggio architettonico: la poderosa rocca di Scurcola (con una pianta pseudo-triangolare contraddistinta ai vertici da un massiccio puntone semiellittico e da due possenti torrioni circolari, che pare ispirata dalla rocca martiniana di Sassocorvaro) e quella di Avezzano, dall'impianto quadrangolare protetto da quattro torri cilindriche angolari, che prima di essere danneggiata dal terremoto del 1915 appariva veramente simile a certe fortificazioni pianificate dall'architetto senese per Federico da Montefeltro. Per la cronologia di quest'ultima si può contare sulla data "MCCCCLXXXX" posta a chiusura della lunga epigrafe soprastante il portale, nella quale si dice che Gentil Virginio provvide a ricostruire il castello avezzanese dei suoi avi, dopo esserne tornato in possesso grazie a Sisto IV e avendo saputo quindi conservarlo reprimendo una serie di rivolte. Nei venti giorni trascorsi insieme nel novembre del 1490, Francesco di Giorgio e l'Orsini avranno parlato pure di queste imprese, che pure dovevano essere già state avviate ed è verosimile che Francesco di Giorgio abbia poi visitato quelle terre rientrando da una delle trasferte napoletane della prima metà degli anni novanta. Adriano Ghisetti Giavarina ha insistito sulla possibilità che nell'occasione la visita a Bracciano possa essersi estesa a un sopralluogo marsicano; se tuttavia la rocca avezzanese era compiuta o comunque assai avanti nell'esecuzione nel 1490 (dovrebbe certificarlo la citata epigrafe, a meno che non si tratti di una pietra di fondazione e non di inaugurazione) c'è da credere che l'architetto senese possa avere progettato i castelli marsicani prima, trovando magari il tempo di scendere in Abruzzo verso il 1488, quando era ancora al servizio del duca di Urbino[9].

Nei feudi marsicani degli Orsini la diffusione della cultura artistica urbinate aveva d'altronde preceduto il documentato soggiorno braccianese di Francesco di Giorgio, come si intende da certi elementi architettonici di stile rinascimentale del Palazzo Ducale di Tagliacozzo. Adolfo Venturi notava i richiami martiniani nei portali della Loggia del Palazzo ed era nel giusto: quello principale (figg. 1, 3), in particolare, dipende chiaramente nell'attorcigliato rincorrersi dei decori a fogliami (impreziositi dal motivo araldico della rosa a cinque petali degli Orsini) dai motivi a girali d'acanto che il lombardo Ambrogio Barocci, dietro la regia di Francesco di Giorgio, aveva intagliato a partire dalla metà degli anni settanta in alcuni degli elementi di ornato più belli del Palazzo Ducale di Urbino (si vedano a confronto le lesene del maturo portale che dalle logge si apre, in prossimità della scala, nella sala del trono; fig. 2)[10]. Questo motivo si ripete negli stipiti di alcune finestre al secondo piano del palazzo comitale (fig. 4), dove è alternato peraltro con il tema delle panoplie (fig. 5) in ornati di gusto pienamente rinascimentale per i quali, in passato, è stato fatto addirittura il nome di uno scultore del calibro di Giovanni da Nola – pensando dunque che rientrassero nei tempi della "maniera moderna" – quando la presenza degli emblemi orsinei assicura invece di una esecuzione antecedente il passaggio del palazzo ai Colonna (1497) e da associare ai tempi in cui il palazzo appartenne a Napoleone e Roberto Orsini (1464-1480)[11]. Quanto alle panoplie, il tipo di ornato rimanda assolutamente a quella predilezione per i partiti decorativi riempiti di armi e trofei guerreschi che si manifestò nel cantiere del Palazzo Ducale di Urbino intorno al 1477, quando, sotto la direzione di Francesco di Giorgio, lo scultore senese Giovanni di Stefano eseguì le formelle del fregio "dell'arte della guerra" per il sedile esterno del Palazzo Ducale e la "prima" Porta della Guerra (con il coronamento dovuto al lombardo Ambrogio Barocci; (fig. 6)[12]. C'è dunque da chiedersi se gli scalpellini che lavorarono a queste opere, con modi ovviamente un po' più grossolani rispetto al sempre delicatissimo Barocci, non possano essere giunti dal cantiere urbinate. Mi pare invece ovvio che un simile lessico abbia trovato

facile diffusione presso gli Orsini non solo per l'amicizia di Napoleone con Federico da Montefeltro[13], ma anche per il soggetto: i trofei di armi "all'antica", come nel caso del Duca di Urbino, erano infatti una sorta di emblema parlante della professione dei signori di Tagliacozzo; professione alla quale allude con evidenza la "finestra dei guerrieri" che si apre sul cortile.

Dovette essere per questa ragione che la fortuna di simili elementi decorativi – precocemente accolti anche nella Napoli aragonese nel corredo ornamentale della Porta Capuana, realizzata negli anni ottanta su progetto di Giuliano da Maiano – finì per essere veramente trasversale nell'ambito delle signorie orsinee, come dimostra il caso della Pitigliano di Niccolò III. La piccola contea della Tuscia era sotto il dominio degli Orsini da quando Romano, nel 1293, aveva sposato Anastasia, ultima erede degli Aldobrandeschi e Niccolò III, nato nel 1442, ne fu ufficialmente a capo dal 1466 alla morte, che avvenne nel 1510 ben lontano dai suoi primitivi domini. A coronamento di una carriera militare che lo aveva visto giovanissimo con Giacomo Piccinino e quindi al servizio della Chiesa (tanto che Innocenzo VIII gli avrebbe concesso il privilegio di inalberare nel suo stemma le chiavi di San Pietro), nel 1495 Niccolò ebbe l'onore di essere nominato governatore generale dell'esercito veneziano, ottenendo tra l'altro di farsi signore di Ghedi, presso Brescia, dove non mancò di costruire una magnificente residenza. Sarebbe stato lui il capitano generale dell'esercito della Serenissima sconfitto dalla Lega di Cambrai nella battaglia di Agnadello del 1509, capace tuttavia di guidare di lì a poco la resistenza di Padova e riconquistare prontamente parte della terraferma perduta alla Repubblica di Venezia, che dopo la sua morte (1510) volle innalzargli un magnificente monumento funebre con statua equestre nella prestigiosa chiesa domenicana dei Santi Giovanni e Paolo[14]. Finché non si trasferì in Veneto, Niccolò fece di Pitigliano il centro di una corte nella quale non difettarono committenze di un certo valore, che ben si prestano a individuare connessioni con altri centri signorili della famiglia. Il gusto per le panoplie e la scultura "all'antica" già propagatosi a Tagliacozzo si ritrova infatti nel portale che impreziosisce l'ingresso al palazzo comitale (oggi Museo Diocesano; fig. 7): una chiarissima rievocazione della Porta della Guerra urbinate, inevitabilmente più debole dell'originale nelle panoplie degli stipiti e infarcita nel coronamento di emblemi del committente, primo tra tutti il centralissimo collare di caniforte tenuto da due mani trafitte. Nella Piazza del Duomo si innalza inoltre il "monumento alla progenie orsinea" (fig. 8): un fastoso e massiccio pilastro di gusto antiquario ove ancora una volta gli emblemi familiari si alternano ai trofei di armi e sul quale svetta, al di sopra di un'anfora di sapore federighiano, un'immagine tridimensionale dell'orso di casa Orsini. Questa sorta di curioso cippo encomiastico – certamente dedotto dagli esperimenti di rievocazione antiquaria attuati a Siena da Antonio Federighi e proseguiti dal suo allievo Giovanni di Stefano (penso ovviamente ai plinti adattati sulla facciata della Cappella del Battista in Duomo, che in età moderna sarebbero stati scambiati per frammenti antichi) – porta infatti sul fronte una lunga e divertente epigrafe celebrativa degli emblemi animali e vegetali della dinastia (l'orso e la rosa), la quale si chiude con i nomi del conte Niccolò e di alcuni funzionari pitiglianesi, accompagnati dalla data "MCCCCLXXXX", ovviamente associabile con l'anno di esecuzione[15]. Per tutti questi lavori sono stati chiamati in causa prima uno scultore del giro di Antonio Federighi, quindi un lombardo dipendente dal lessico di Ambrogio Barocci[16], finché Alessandro Angelini ha giustamente ricondotto la maestranza attiva a Pitigliano nel 1490 entro la cerchia dell'allora capomaestro del Duomo di Siena Giovanni di Stefano, lo stesso che poco più di dieci anni prima aveva scolpito la "prima" Porta della Guerra urbinate[17]. Tale presenza non risulta affatto anomala a Pitigliano; al contrario si comprende facilmente una volta che si tenga conto delle felici relazioni che Niccolò III aveva saputo istituire con Siena, riparando ai pessimi rapporti avuti dal padre e stringendo con la Repubblica un atto di "accomandigia" fin dal 1471, per poi essere chiamato, nel 1480, addirittura a guidarne l'esercito[18]. Al proposito mi piace notare che, a confermare la provenienza dell'autore degli intagli orsinei pitiglianesi dal cantiere della Cattedrale di Siena, sono d'altronde i due pilastri di accesso al cortile del palazzo comitale (fig. 9), dove il sovrammettersi di elementi araldici e antiquari è una palese variazione su di una soluzione adottata da Andrea Bregno in una specchiatura del grandioso Altare Piccolomini completato nel 1485 in Duomo (fig. 10): capolavoro del grande scultore della Roma di secondo Quattrocento che molto dovette stupire gli artefici senesi.

A chiudere il cerchio sulla predilezione per gli ornati antiquari di gusto urbinate di Niccolò III vi è infine il sepolcro del figlio Giovan Francesco, scolpito nel Duomo di Spoleto da Ambrogio Barocci tra il 1499 e il 1502 (fig. 11). Nella contaminazione tra le guerresche panoplie delle paraste e gli emblemi araldici di casa Orsini, il monumento rievoca palesemente il gusto delle citate sculture pitiglianesi, con in più la finezza di intaglio peculiare del maestro lombardo, la quale risalta nell'esecuzione di quei "mirabil fogliami" che Giovanni Santi aveva magnificato nella sua celebre *Cronaca rimata* (XXII, capitolo XCVI, vv. 134-136, in particolare 135) quale vera e propria specialità del maestro. Bellissimo il sarcofago, dove risalta l'epigrafe che dà atto della responsabilità della committenza: "IOANNI FRANCISCI EQVITI VRSINO / NICOLAVS PATER BENE MERENTI POSVIT"[19].

Nella Pitigliano di Niccolò III il successo degli ornati di gusto antiquario si giocò non di meno nel campo della pittura. Approfondendo una ventina d'anni fa lo studio del ciclo di affreschi del palazzo comitale, fino ad allora inedito, Cecilia Alessi rilevava intelligentemente la significativa corrispondenza tra il motivo dei grifi affrontati che ne decora il fregio e quello che Antonio Federighi aveva scolpito nel coronamento della Cappella di Piazza di Siena, compiuto nel 1470[20]. Dunque ancora un canale senese per la Pitigliano di Niccolò III, ma questa volta proiettato direttamente verso la Roma antica, poiché quei grifi, come ben noto, riprendono il *leit-motiv* dell'architrave del Tempio di Antonino e Faustina nel Foro[21]. Al di sopra di queste bestie mitologiche è una curiosa galleria di figure a mezzo busto nella quale, secondo Alessi, i ritratti di Niccolò III (fig. 15), della moglie Elena Conti di Montelanico (sposata nel 1467), del cugino Giampaolo e di altri membri della corte potrebbero convivere con le effigi di alcuni personaggi esemplari, tratte dal celebre e fortunatissimo ciclo di *Uomini famosi* dipinto da Masolino per il Palazzo di Monte Giordano a Roma: un vero e proprio tema trasversale per le residenze signorili della famiglia, presente infatti anche a Tagliacozzo nel ciclo di affreschi staccati e conservati oggi nel Castello di Celano. Comunque sia, l'elemento caratterizzante della galleria è che i mezzibusti sono inseriti entro clipei prospettici chiaramente ispirati alla geniale partitura spaziale della così detta *Madonna "del perdono"* scolpita intorno al 1458 da Donatello per l'Altare della Madonna delle Grazie nel Duomo di Siena (ora nel Museo dell'Opera); pertanto abbiamo un ennesimo aggancio senese, poiché questa soluzione ebbe una fortuna sfacciata nella Siena postdonatelliana del Vecchietta e di Francesco di Giorgio. Richiamano tanto il mondo di Francesco di Giorgio, quanto quello di Federighi le figure che compaiono in un secondo fregio, ora staccato, nel quale si alternano i due emblemi del compasso con la scritta "TENPVS ORDO NVMERVS ET MENSVRA" e del collare di caniforte con la rosa orsinea. Ma forse, mi si permetta una parentesi, dall'eterogeneo universo artistico degli Orsini Siena ebbe anche a ricevere, oltre che dare: sospetto infatti che le teste a monocromo che fanno capolino dagli archetti gotici del Palazzo Piccolomini Clementini alle Logge del Papa, tradizionalmente ed erroneamente assegnate al pittore cinquecentesco soprannominato Capanna, possano trovare origine in prototipi del perduto ciclo di Monte Giordano e siano state eseguite negli settanta del Quattrocento da un maestro forestiero assai ben aggiornato sulla cultura pierfrancescana centro-italiana[22]. Viene addirittura da chiedersi se tali pitture non possano essere la conseguenza di un passaggio senese di Lorenzo da Viterbo e della sua bottega, tenendo conto di alcune significative consonanze di pose e di resa volumetrica con certe figure del ciclo eroico di Tagliacozzo (figg. 12-13) e altresì dell'attestata familiarità del pittore con il clan piccolomineo. Il 17 agosto 1473 il cardinale Ammannati Piccolomini scriveva infatti da Siena a Lorenzo de' Medici in Firenze per raccomandare il pittore viterbese, che nel capoluogo gigliato, come comunicato da Ammannati pure a Donato Acciaioli, aveva fatto certi fregi per conto dello stesso cardinale papiense, il quale lo aveva in gran parte pagato per mezzo del banco mediceo[23]. Al di là della misteriosa impresa fiorentina, la missiva testimonia dell'apprezzamento del cardinale per le qualità del maestro. C'è da immaginare che i due si fossero conosciuti a Roma e da lì fosse nato un rapporto di stima che legittimerebbe un lavoro senese, oltre tutto per un palazzo che in quegli anni apparteneva a un non meglio identificato Piccolomini e sorgeva nella piazza di famiglia "per eccellenza", dove Pio II aveva voluto la monumentale loggia dedicata alla sua *gens*.

Nel palazzo comitale di Pitigliano vi furono altre stanze affrescate per volontà di Niccolò III. Al primo piano, in quella che è stata appena ribattezzata la "sala d'armi", sono stati rinvenuti e restaurati alcuni lacerti di affreschi con panoplie ed emblemi orsinei che rimandano a una committenza del grande condottiero: è facile riconoscervi una tema iconografico affine a quello delle sculture delle quali si è detto e il suo autore mi pare possa essere ricondotto allo stesso cantiere cui si deve il fregio con ritratti del piano superiore[24]. I frammenti recuperati nella Sala delle armi sono stati inaugurati ufficialmente il 2 gennaio 2012 insieme con gli affreschi assai più tardi rinvenuti nella vicina volta della Sala dello Zodiaco (decorata con un gusto che richiama, pur in versione provinciale, motivi elaborati dalla bottega raffaellesca nella seconda metà del secondo decennio del Cinquecento): quest'ultima era visibile ancora nel secolo XVIII, quando la menziona l'Anonimo Apatista autore di una eruditissima *Descrizione della contea di Pitigliano*, aggiungendo peraltro che "la camera detta del Conte, ch'è al lato della sala, è dipinta a fresco, e sotto l'arcate della volta si osservano i ritratti in lungo ordine distesi de' più rispettabili soggetti della Famiglia Orsini con le proprie inscrizioni, dalle quali ho rilevato che vi siano quelli di Niccolò III Conte di Pitigliano e Nola, di Francesco Duca di Gravina, di Paolo Marchese della Tripalda e Generale de' Fiorentini, di Virgilio Conte di Tagliacozzo e Conestabile del Regno di Napoli, di Orsino Conte di Nola, Marchese della Tripalda, Duca di Ascoli e Grancancelliere del Regno e di altri valorosi soggetti, che per essere cancellati e logori dal tempo non ho saputo rilevare i loro nomi"[25]. Il ciclo oggi non è più visibile e magari, come avvenuto per lo *Zodiaco*, aspetta di essere rimesso in luce; se ciò fosse possibile si potrebbe capire se esso fu voluto da Niccolò III (come farebbero pensare

i personaggi effigiati, poiché sono tutti antenati o contemporanei del conte) oppure da un suo successore (il citato Anonimo, infatti, dice che la "memoria" sottostante il ritratto di Niccolò III esprimeva "le cose stesse" contenute nell'epigrafe del monumento funebre eretto al condottiero nella chiesa veneziana dei Santi Giovanni e Paolo dopo la sua morte)[26]. Comunque sia questa serie di immagini familiari dice della predilezione che gli Orsini ebbero per i cicli celebrativi della propria dinastia, peraltro confermata dal notevole esempio del disperso ciclo dipinto dal giovane Romanino per Niccolò a Ghedi (oltre che dall'affresco di Bracciano del quale dirò oltre)[27].

Che il "Pittore di Niccolò Orsini" fosse senese e che il suo intervento a Pitigliano debba risalire ai primi anni settanta lo ha già evidenziato Cecilia Alessi[28]. Qui tengo però a sottolineare come il suo linguaggio testimoni di un coinvolgimento, intorno al 1460, in quell'*entourage* vecchiettesco particolarmente attratto dagli esiti dell'ultimo soggiorno senese di Donatello, che vide coinvolti maestri del calibro di Francesco di Giorgio, Neroccio di Bartolomeo e Benvenuto di Giovanni, ma anche artefici che nella scuola senese avrebbero finito per avere un ruolo di secondo piano, come Andrea di Niccolò[29]. Nella sensibile espressività di certi volti pitiglianesi – alternativamente inguastiti di malinconia, segnati dal metallico calligrafismo delle chiome, ingentiliti da gioielli preziosi e lucenti, nervosamente eccitati in profili alterati da nevrasteniche dilatazioni dei sopraccigli (un motivo curiosamente comune a un "quattrocentista" senese di spirito eminentemente gotico come Pellegrino di Mariano) – si coglie un parallelo con i modi più curiosi di Benvenuto di Giovanni, pur in un minore registro qualitativo, così come in alcune fisionomie di tre quarti pare di intuire un precedente delle molte opere documentate di Andrea di Niccolò, che però conosciamo soltanto a partire dal 1498[30]. Cercando in questo ambito viene in mente il malridotto affresco con la *Madonna col Bambino e i santi Ansano, Gregorio, Matteo e Vito* del Palazzo Comunale di Pienza, recuperato nel 1900 al di sotto di una imbiancatura, accompagnato da una data lacunosa che dovrebbe essere da leggere "MCCCCLXII" e attribuito a un anonimo senese di secondo Quattrocento. Sebbene distante dalle qualità di Lorenzo di Pietro (cui lo assegnavano Bernard Berenson e Raimond van Marle), si tratta di un dipinto di chiara filiazione vecchiettesca, tanto nelle figure (si osservi in particolare il san Gregorio) quanto nell'impostazione della sacra conversazione, allestita entro una "tavola quadrata" che fa il verso ai registri principali delle ben note pale del Duomo di Pienza e ancor più della pala dipinta dal Vecchietta sempre nei primi anni sessanta per la vicina chiesa di Spedaletto (oggi nel Museo Diocesano pientino). Nell'affresco risaltano la bizzarria delle espressioni di alcuni personaggi (la Vergine, il Figlio, Ansano, Vito; fig. 16) in linea con quanto andava facendo, pur a un livello più alto, Benvenuto di Giovanni intorno al 1460[31], e la scelta di una luminosa incorniciatura intesa a fingere due paraste e un fregio ormai di un curioso gusto antiquario: sono elementi nei quali sembra di cogliere una anticipazione di soluzioni adottate una decina d'anni dopo nel ciclo di Pitigliano[32]. Altri due affreschi che rimandano al lessico del ciclo pitiglianese per bizzarria di espressioni e resa degli elementi architettonici si trovano invece in Maremma, dunque non troppo lontano dall'antica contea orsinea: il primo di questi è la frammentaria *Madonna col Bambino* detta "*della rondine*" della chiesa di San Giorgio a Montemerano (per la quale è stato anche evocato il nome di Andrea di Niccolò, più come riferimento lessicale che come autore; fig. 14)[33], l'altro un dipinto murale oltre modo eccentrico, e assai rovinato, del Palazzo Pretorio di Sovana, dove la Madonna col Bambino, seduta su di un curiosissimo baldacchino, è affiancata da un giovane santo monaco (Leonardo?) e da San Lorenzo[34]. A contrastare con la quadrata razionalità della composizione pientina e con il vocabolario antiquario del ciclo orsineo, in queste opere risaltano le curiosissime soluzioni architettoniche dei troni intarsiati, di un gusto ancora gotico e riecheggiante possibili incroci con la cultura viterbese (penso alle architetture che si notano nel trittico di Santa Maria delle Grazie a Capena di Antonio da Viterbo, dipinto a Roma nel 1451 o 1452; o alla *Madonna del cardellino* del Museo Civico di Viterbo di Francesco d'Antonio).

Mettendo in campo queste opere, dai registri anche contrastanti, non risulta facile chiudere il cerchio sul problema del "Pittore di Niccolò Orsini" e di un cantiere come quello pitiglianese che potrebbe avere accolto anche più di un maestro. A volere chiamare in causa qualche nome noto della scuola senese, l'impressione è che si debba puntare sull'attività di Andrea di Niccolò, del quale non mancano documentati passaggi in Maremma: nel 1481 era infatti a Sovana (come attesta la denuncia dei redditi che Benvenuto di Giovanni compilò per lui) e sulla base di questo soggiorno Diane Vatne gli ha riferito la frammentaria *Santa Maria Egiziaca* nella chiesa di Santa Maria, significativamente corredata nella cornice della data 1481[35]. Ci si potrà domandare allora se il "Pittore senese di Niccolò Orsini" regista dell'operazione altri non sia che il giovane Andrea di Niccolò, segnato da certe stilizzazioni di Benvenuto di Giovanni[36], o in alternativa se l'anonimo non possa essere da identificare in una personalità coinvolta nei primi tempi della carriera di questo maestro. In tal senso potrebbe emergere un buon candidato in Domenico di Cristofano: pittore di una generazione assai precedente che nel corso della lunga carriera (nato nel 1416, sa-

rebbe vissuto almeno fino al 1484) fu ripetutamente attivo nello Spedale di Santa Maria della Scala fin dagli anni in cui Domenico di Bartolo dipingeva nel Pellegrinaio, intessendo in seguito rapporti di collaborazione con un pittore ancora di tradizione gotica come Pellegrino di Mariano (1450, 1459, 1475); dal 1466 al 1475 costui condivise la bottega con Andrea di Niccolò, come si evince dai documenti relativi alla lite che condusse alla fine della compagnia, dai quali si intende che per i due erano assai frequenti le commissioni lontano da Siena (nel 1471 Andrea era a Lucignano, mentre Domenico cita impegni a Casole e Piombino)[37].

Mi sono dilungato sulla questione del ciclo di Pitigliano anche perché mi pare di cogliere una inaspettata assonanza con le nervose stilizzazioni che segnano i suoi personaggi nel grande e malridotto affresco staccato del Castello di Bracciano nel quale si riconosce *Gentil Virginio Orsini che accoglie Piero de' Medici nel 1487* e *rientra a Bracciano in qualità di capitano generale delle truppe aragonesi nel 1489* (e penso in particolare al principale drappello di uomini e soprattutto cavalli di quest'ultimo episodio). Non voglio certo alludere a una un'identità di mano, poiché la sintassi della vasta scena è assai più evoluta al confronto degli affreschi maremmani e preannuncia ormai il clima pinturicchiesco della Roma dei Borgia (soprattutto nell'elegante corteggio mediceo e nell'architettura all'antica che fa loro da sfondo); piuttosto si tratterà di una concordanza non troppo imprevedibile, considerando che si può provare a intuire qualche ulteriore corrispondenza di gusto tra i due poli orsinei (penso al tema di fregi "all'antica", pur interpretati "alla senese" a Pitigliano e "alla romana" a Bracciano)[38]. Destinato a restare un problema aperto, l'ampio affresco celebrativo ci riporta comunque al punto di partenza: Gentil Virginio Orsini e Bracciano intorno al 1490. Infatti il dipinto è messo in relazione di norma con una lettera inviata il 1° gennaio 1491 da Antoniazzo Romano a Gentil Virginio, nella quale il pittore chiedeva al signore che provvedesse a fare montare i ponteggi "all'arco" e "nella sala" affinché, non appena la stagione fosse migliorata, potesse giungere a Bracciano con la sua "turba di lavoranti" per dipingere in quei due ambienti; tanto più che nei giorni appena precedenti un tal maestro Francesco era tornato da Venezia a Roma, presso Antoniazzo, "perché haveva comprato tutti quelli colori li quali li haveva iposto la vostra illustrissima signoria dovessi comprar. Et me sollecitava grandemente dovessi venir ad incomenzare il lavoro". L'originale ubicazione dell'affresco era la parete sottostante il grande arco dell'androne con volta a botte che permette l'accesso al cortile: verosimilmente "l'arco" cui si allude nella lettera antoniazzesca. Eppure questo dipinto murale non trova sicuri nessi con lo stile di Antoniazzo e per questa ragione si è cercato di tirare in ballo il senese Francesco di Giorgio. Talvolta si è proposto di riconoscerlo nel "maestro Francesco" citato nella missiva per avere recato i colori da Venezia; una ipotesi contro la quale parlano, a queste date, la biografia del Martini e la sua enorme e sovranazionale fama di architetto militare[39]. Più di recente si è suggerito che durante il documentato soggiorno a Bracciano, Francesco di Giorgio possa avere delineato la composizione generale, che poi sarebbe passata alla "turba di lavoranti" antonazzieschi[40]: una soluzione indubbiamente "tortuosa" e per la quale non riesco a trovare conferme decisive chiamando a confronto quanto la bottega martiniana ha lasciato in campo pittorico intorno al 1490[41]. Piuttosto che alla civiltà artistica urbinate o senese, le scene con la *Cavalcata di Gentil Virginio Orsini* e l'*Accoglienza di Piero dei Medici a Bracciano* sono infatti da imputare a una irradiazione della cultura così detta umbra che, a monte della grande impresa Sistina dei primi anni ottanta, ebbe buon gioco nell'ambiente artistico romano degli ultimi due decenni del secolo intorno alle figure di Perugino prima e Pinturicchio poi; in tal senso questa coppia di affollati episodi allestiti entro una dilatata quinta paesaggistica appare, nonostante lo stato di conservazione come una esperienza intermedia tra la problematica e discussa *Storia della Croce* dell'abside di Santa Croce in Gerusalemme a Roma e il ciclo di *Storie antiche* affrescato da Jacopo Ripanda, ormai nel nuovo secolo, in Palazzo dei Conservatori a Roma.

Note

* Accolgo volentieri l'invito di Gerardo de Simone a partecipare a questo numero di "Predella", perché mi offre l'occasione per mettere sul tavolo una serie di problemi cui ho fatto brevissimo accenno in un recente contributo (Gabriele Fattorini, *L'area toscana*, in *Corti italiane del Rinascimento. Arti, cultura e politica, 1395-1530*, a cura di Marco Folin, Milano 2010, pp. 249-265, in particolare p. 262), pur nella consapevolezza che anche in questo caso si tratterà soltanto di uno spunto su di un tema degno di più densi approfondimenti: penso a una panoramica sulla politica artistica messa a punto dai vari esponenti del clan Orsini nella seconda metà del Quattrocento, al fine di cercare di intercettare le connessioni di gusto e di *patronage* tra i diversi centri di potere della famiglia e le maggiori corti italiane del tempo. Il filo rosso srotolato di seguito rappresenta un primo tentativo di indagare una sorta di predilezione comune nell'ambito delle complicate diramazioni quattrocentesche delle committenze Orsini, tra le quali spiccano, al di fuori degli argomenti qui trattati, il perduto ciclo romano dipinto da Masolino per il cardinale Giordano, il tempietto di San Giacomo a Vicovaro cui lavorarono Domenico da Capodistria e Giovanni Dalmata e la notizia di un ritratto in bronzo promesso a Gentil Virginio Orsini da Antonio del Pollaiolo nel 1494.

1 I testi della richiesta di Gentil Virginio Orsini del 4 novembre 1490, della risposta dell'8 novembre del Comune di Siena e della missiva di ringraziamento del signore di Bracciano del 23 novembre furono pubblicati da Gaetano Milanesi (*Documenti per la storia dell'arte senese*, 3 voll., 1854-1856, II, pp. 440-442 nn. 315-316); nell'ambito degli studi su Francesco di Giorgio e sul Castello di Bracciano non mancano trascrizioni succes-

sive (Allen Stuart Weller, *Francesco di Giorgio 1439-1501*, Chicago 1943, pp. 375-376, docc. XC-XCII; *Bracciano e gli Orsini nel '400*, catalogo della mostra Bracciano 1981, a cura di A. Cavallaro, A. Mignosi Tantillo, R. Siligato, collana "Il '400 a Roma e nel Lazio", Roma 1981,pp. 118-119 docc. 4-6) e l'episodio è ovviamente ben noto (se ne veda una sintesi in *Biografia di Francesco di Giorgio ricavata dai documenti*, a cura di L. Cavazzini e A. Galli, in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, atalogo della mostra (Siena 1993), a cura di L. Bellosi, Milano 1993,pp. 512-517, in particolare p. 516).

[2] Su Campagnano e la sua storia: Giulio Silvestrelli, *Città, terre e castelli della regione romana*,1914, II ed. con appendice di aggiornamenti e aggiunte a cura di M. Zocca, Roma 1970, pp. 538-540; Giuseppe Tomassetti, *La campagna romana antica, medievale e moderna*, nuova edizione a cura di L. Chiumenti, F. Bilancia, III, *Vie Cassia e Clodia, Flaminia e Tiberina, Labicana e Prenestina*, Firenze 1979, pp. 150-161 (con il nostro Francesco di Giorgio equivocato per "Francesco di Sangro"); Otello Iolita, *Campagnano di Roma*, in "Storia della città", 26-27, 1983, pp. 201-206; Michael S.A. Dechert, *City and fortress in the works of Francesco di Giorgio: the theory and practice of defensive architecture and town planning*, PhD Diss. (The Catholic University of America 1983), Ann Arbor 1984, pp. 204-206 (con il tentativo di identificare i resti di due torri riferibili all'intervento martiniano); Ilaria Bonincontro, Dario Scianetti, *Campagnano: case e torri nel centro storico*, in *Case e torri medievali. II*, atti del convegno *La città, le torri e le case. Indagine sui centri dell'Italia comunale (secc. XI-XV). Toscana, Lazio, Umbria*, (Città della Pieve 1996), a cura di E. De Minicis, E. Guidoni, Roma 2001, pp. 91-105 (ancora con l'equivoco "Francesco di Sangro" a p. 94). Per la lettera di Bartolomeo da Bracciano: Alain de Boüard, *Lettres de Rome de Bartolomeo de Bracciano à Virginio Orsini (1489-1494)*, in "Mélanges d'Archéologie et d'Histoire. École Française de Rome", XXXIII, 1913, pp. 267-336, in particolare pp. 304-305 n. XXVI. Tengo infine a evidenziare che nel corso del Quattrocento gli Orsini accolsero a Campagnano personalità di assoluto rilievo – da Pio II nel 1459 al cardinale Iacopo Ammannati Piccolomini nel 1468, da Eleonora d'Aragona nel 1473 a Sisto IV nel 1476 e 1481 – come riassunto adesso da Simona Sperindei, S. *Maria del Prato dal XIII al XVIII secolo nella realtà sociale e religiosa di Campagnano*, in *Santa Maria del Prato in Campagnano mille anni di storia*, a cura di L. Mazzotti, M. Sciarra, Roma 2009, pp. 49-85 in particolare pp. 53-58.

[3] La missione milanese rappresenta uno dei momenti più celebri della carriera di Francesco di Giorgio; per i relativi documenti e un sunto della vicenda rimando rispettivamente a: Weller, *Francesco di Giorgio* cit., pp. 366-374 docc. LXXIV, LXXVI-LXXXV; *Biografia di Francesco di Giorgio* cit., pp. 515-516.

[4] Questo lato "politico" di Francesco di Giorgio emerge chiaramente, una volta che si incroci la storia di Siena dell'ultimo quarto del Quattrocento (per un sunto essenziale, ma quanto mai utile per i neofiti: Philippa Jackson, *Cronologia*, in *Renaissance Siena. Art for a City*, catalogo della mostra (Londra 2007-2008), a cura di L. Syson, traduzione italiana *Siena nel Rinascimento. Arte per la città*, London – Cinisello Balsamo 2007, pp. 74-77) con la personale carriera del maestro (riepilogata in *Biografia di Francesco di Giorgio* cit.).

[5] Dei documenti concernenti Gentil Virginio ho detto a nota 1; per il rifiuto a Giovanni della Rovere: Weller, *Francesco di Giorgio* cit., pp. 374-375 docc. LXXXVIII-LXXXIX.

[6] L'amicizia con la dinastia aragonese culminò nel maggio del 1494 con la nomina di Gentil Virginio a Gran Connestabile del regno di Napoli, ma finì qualche mese dopo, quando l'Orsini accolse a Bracciano il sovrano francese Carlo VIII, sceso in Italia per rivendicare il regno napoletano. Nelle vicende che seguirono Gentil Virginio ebbe scarsa fortuna: schieratosi con i francesi per cercare di difendere i propri feudi, morì prigioniero a Napoli nel 1497. A costui dedicò un breve ed elogiativo profilo già Francesco Sansovino (*Degli huomini illustri di casa Orsina*, Venezia 1565, pp. 69*v*-70*r*, pure per l'incisione con il ritratto e una quartina di Domenico Spirito: "Historie, Archi, Trofei, Colossi et Marmi / Meritando Costui, da un Re crudele / Hebbe empia morte, onde gli fu infedele / Quel ch'ei salvò con la fede, et con l'armi"); altro si deve ovviamente a Pompeo Litta (*Famiglie celebri d'Italia*, 16 voll., 1819-1883, VIII, tav. XXVII, con riferimento pure al Castello di Campagnano progettato da Francesco di Giorgio e a quello di Avezzano del 1490). Più recente e completa è la biografia compilata da Bruno Panunzi (*Gentil Virginio Orsini: vita e imprese di un feudatario romano*, in *Bracciano e gli Orsini* cit., pp. 28-35), che però ha il difetto di essere priva di note e bibliografia; per questa si può tuttavia fare affidamento sull'erudizione di Luigi Borsari (*Il Castello di Bracciano. Guida storico-artistica*, Roma 1895, in particolare pp. 12-23), nonché sul fondamentale studio dedicato recentemente agli Orsini da Christine Shaw (*The political role of the Orsini family from Sixtus IV to Clement VII: barons and factions in the Papal States*, Roma 2007), ricordando pure l'importanza dell'epistolario con l'ambasciatore Bartolomeo da Bracciano pubblicato da Boüard (*Lettres de Rome*, cit.). Si deve ad Anna Cavallaro (*Gentil Virginio Orsini: vita culturale e committenze artistiche*, in *Bracciano e gli Orsini* cit., pp. 36-38) uno spunto sulla cerchia letteraria e artistica che ruotò intorno al signore di Bracciano (con riferimenti pure ai giudizi del Pontano).

[7] Si veda quanto detto alla precedente nota 4, con l'aggiunta di una scheda recentemente dedicata a un paio di medaglie martiniane da Luke Syson (in *Renaissance Siena* cit., pp. 194-196).

[8] Sul Castello di Bracciano mi limito a citare: Borsari, *Il Castello di Bracciano* cit.; Tomassetti, *La campagna romana* cit., pp. 95-111; Giacomo C. Bascapè, Carlo Perogalli, *Castelli del Lazio*, Milano 1968, pp. 95-97; *Bracciano e gli Orsini* cit. (in particolare per l'architettura i contributi di Rosalba Cantone, *Il Castello Orsini di Bracciano equilibrio di architettura castellana e civile*, e Pier Nicola Pagliara, *Il Castello Orsini a Bracciano, rapporti con altre esperienze fortificatorie quattrocentesche*, rispettivamente pp. 39-49 e 50-52); Linda Martino, *Castello Orsini Odescalchi, Bracciano*, Milano 1989; Carla Michelli Giaccone, *Bracciano e il suo castello*, Roma 1990; Eadem, *Il Castello Orsini-Odescalchi di Bracciano*, Roma 1991.

[9] Sugli interventi di Francesco di Giorgio ad Avezzano e Scurcola Marsicana: Alessandro Del Bufalo, *Il Castello Orsini di Avezzano: storia e restauro*, Roma 1977, in particolare pp. 20-21 e 25 (per la trascrizione del testo dell'epigrafe: "GENTILIS. VIRGILIVS. VRSINVS. CVM. AVITVM / IVS. PARVM SVCCEDERET. BELLIACAE. VIRTV/TIS CAVSA. RELICTVM. A. MAIORIBVS. HE/REDVM. RECVP. AVXITQ. XISTI. IV. PONT / MAX. COPIIS. TER. VICTOR. PRAEFVIT. IN. AE/TRURIA. LATIOQ. ET. GALLIA. EXERCITVS / FERDINANDI. REGIS. SICIL. IMPE. VARIOS / MOTVS. REPRESSIT. DELEVITQ. REMQ. RE/STITVIT POSTQ. BELLOR. FELICES. SVCCES/SVS. ARCEM. AVIANI. SEDITIONIS. EXITI/VM A. FVNDAMENT. POS / MCCCCLXXXX"); Dechert, *City and fortress in the works of Francesco di Giorgio* cit. pp. 207-210; Adriano Ghisetti Giavarina, *Fonti documentarie e letture di fabbriche: Francesco di Giorgio Martini in Abruzzo,* in *Esperienze di storia dell'architettura e di restauro*, atti del convegno (Roma 1983), a cura di G. Spagnesi, Roma 1987, pp. 99-105, in particolare, pp. 100-102; Nicholas Adams, *L'architettura militare di Francesco di Giorgio*, in *Francesco di Giorgio architetto*, catalogo della mostra (Siena 1993), a cura di F.P. Fiore, M. Tafuri, Milano 1993, pp. 126-162, in particolare p. 144; Loretta Salsiccia, *La Rocca Orsini di Scurcola Marsicana. Note e studi su un monumento del Rinascimento italiano*, Pescara 1999-2000 (in particolare pp. 48-49 per l'epigrafe di Avezzano);

Adriano Ghisetti Giavarina, *Francesco di Giorgio in Abruzzo. Brevi note aggiunte*, in "Bollettino della Società di Studi Fiorentini", *Studi per il V centenario della morte di Francesco di Giorgio Martini (1501-2001)*, a cura di F. Canali, 11, 2002 (in realtà 2005), pp. 183-185. Sottolineo che per la carriera di Francesco di Giorgio il 1488 è anno avaro di imprese documentate (*Biografia di Francesco di Giorgio* cit., p. 515); in una attività che dovette dividere il maestro tra i lavori commissionatigli dal signore di Urbino Guidubaldo da Montefeltro e la natia Siena (dove si apprestava ormai a rientrare definitivamente), avrebbe potuto esserci spazio per una trasferta marsicana. Quanto ai molti problemi concernenti i progetti di Francesco di Giorgio per il meridione aragonese – oltre ad Adams, *L'architettura militare di Francesco di Giorgio* cit., pp. 139-150 – rimando in ultimo ai contributi di Claudia Rusciano (*Presenza e interventi di Francesco di Giorgio in Campania*), Giancarlo de Pascalis (*Francesco di Giorgio e l'architettura militare in area pugliese*) e Francesca Martorano (*In Calabria sulle tracce di Francesco di Giorgio*) in *Francesco di Giorgio Martini: rocche, città, paesaggi*, atti del convegno (Siena 2002), a cura di B. Nazzaro, G. Villa, Roma 2004, rispettivamente pp. 151-160, 161-172, 173-188.

[10] Adolfo Venturi, *L'architettura del Quattrocento*, parte prima, Milano 1923, pp. 836, 840, 843 fig. 643. Sul Palazzo di Tagliacozzo (che ho potuto visitare grazie alla cortesia di Giuseppe Liberati) si vedano con bibliografia: C. Conforti, *La residenza dei Signori di Tagliacozzo*, in *Tagliacozzo e la Marsica in età angioina e aragonese. Aspetti di vita artistica, civile e religiosa*, atti del convegno (Tagliacozzo 2002), a cura di F. Salvatori, Roma 2003, pp. 129-154; Maria Pia Fina, *Il Palazzo Orsini di Tagliacozzo e la sua decorazione*, Avezzano 2004; per una scheda sul portale: Renzo Mancini, *Preschedatura di opere d'arte marsicane*, in *Architettura e arte nella Marsica 1984-1987*, II, *Arte*, catalogo della mostra (Celano 1987), L'Aquila-Roma 1987, pp. 167-205, in particolare pp. 183-184 fig. 20. Sulla presenza di un gusto martiniano urbinate a Tagliacozzo ha quindi insistito Adriano Ghisetti Giavarina (*Fonti documentarie* cit., pp. 101-102; *Francesco di Giorgio in Abruzzo* cit., pp. 183-185). Per una galleria degli ornati del Palazzo Ducale di Urbino lo strumento migliore resta ancora il secondo volume – quello di immagini – della monografia di Pasquale Rotondi (*Il Palazzo Ducale di Urbino*, 2 voll., Urbino 1950, in particolare I, p. 285, II, p. 247 per il portale citato nel testo), ma per l'attività urbinate di Ambrogio Barocci si può adesso fare riferimento a Matteo Ceriana, *Ambrogio Barocci e la decorazione del Palazzo Ducale di Urbino*, in *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*, atti del convegno (Urbino 2001), a cura di F.P. Fiore, 2 voll., Firenze 2004, I, pp. 269-304. La datazione del portale di Tagliacozzo deve dunque tenere conto dei tempi dell'attività di Barocci e Francesco di Giorgio a Urbino, facendo ipotizzare una cronologia che dai tardi anni settanta può inoltrarsi nel decennio successivo. Non si deve nascondere che ciò può ripercuotersi sulla datazione dei celebri affreschi con *Uomini famosi* della loggia (oggi nel Castello di Celano), oggetto di una *querelle* quanto all'attribuzione a Lorenzo da Viterbo, proposta in ultimo da Maria Pia Fina (*Il Palazzo Orsini di Tagliacozzo* cit., pp. 85-92) e confermata in questo numero di "Predella" da Gerardo de Simone, che ha saputo riconoscere la firma del pittore viterbese nel monogramma tradizionalmente associato con i nomi di Napoleone e Roberto Orsini. Di norma, sulla scorta di Margaret T. Jackson (*Affreschi inediti a Tagliacozzo*, in "L'Arte", XV, 1912, pp. 371-384, in particolare p. 381) si dice che il portale precede i dipinti, perché le figure che lo affiancavano non apparivano tagliate dal suo inserimento ed erano pensate fin dall'origine come busti (si veda in ultimo Fina, *Il Palazzo Orsini di Tagliacozzo* cit., pp. 78-79). A guardare le ben note fotografie che documentano l'assetto degli affreschi nella sala prima dello strappo a me pare tuttavia impossibile che la disposizione così poco equilibrata di quella parete possa essere originale. E infatti Daniela Del Pesco (*Eroi e virtù. Due cicli di affreschi per gli Orsini di Tagliacozzo*, in *Tagliacozzo e la Marsica in età angioina e aragonese* cit., pp. 155-173, in particolare pp. 162-163 e nota 22) ha giustamente sostenuto che il portale sia stato inserito in un secondo momento, ipotizzando che possa essere stato scolpito per decorare la cappella del palazzo, laddove si trova un ciclo di affreschi con *Storie di Cristo* altrettanto ben noto e discusso che Roberto Longhi (dietro lo pseudonimo di Andrea Ronchi, *Primizie di Lorenzo da Viterbo*, in "Vita artistica", 1, 1926, pp. 109-114, riedito in Idem, *Saggi e ricerche: 1925-1928*, "*Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*", II/1, Firenze 1967, pp. 53-61; si veda quindi con bibliografia Fina, *Il Palazzo Orsini di Tagliacozzo* cit., pp. 48-59, 82-92) attribuiva a Lorenzo da Viterbo. Al di sotto delle scene corre peraltro un fregio che varia, in pittura, il motivo dei girali con le rose orsinee del portale e degli stipiti delle finestre dei quali si dice oltre nel testo (lo si veda riprodotto in *Dipinti murali del Palazzo Ducale di Tagliacozzo*, in *Architettura e arte nella Marsica 1984-1985*, I, *Architettura*, catalogo della mostra (Celano 1984), L'Aquila-Roma 1984, pp. 206-215, in particolare p. 212, nonché 206 e 209 per un paio di immagini della loggia prima del distacco degli affreschi con gli *Uomini famosi*). Chiudo ricordando che gli stessi motivi decorativi "urbinati" del portale della loggia ricorrono in due elementi architettonici erratici ora collocati nelle pareti dello scalone del palazzo; si direbbero due architravi, il secondo con al centro uno spurio stemma dei Colonna.

[11] Fina, *Il Palazzo Orsini di Tagliacozzo* cit., pp. 32-35, 79 (con riferimenti bibliografici, ma senza immagini delle finestre, alcune delle quali sono invece riprodotte in *Il Palazzo Ducale di Tagliacozzo*, a cura di M. Galletti, in *Architettura e arte nella Marsica 1984-1985*, I, *Architettura* cit. pp. 200-204).

[12] Per questi interventi urbinati di Giovanni di Stefano: Alessandro Angelini, *Il lungo percorso della decorazione all'antica tra Siena e Urbino*, in *Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo*, a cura di A. Angelini, Siena – Cinisello Balsamo 2005, pp. 307-385, in particolare pp. 315-322 (ripreso alla lettera da Alessandro Marchi, *Urbino e la Toscana nel Quattrocento. Architetti e scultori nel palazzo di Federico di Montefeltro*, in *Marche e Toscana. Terre di grandi maestri tra Quattro e Seicento*, a cura di S. Blasio, Firenze – Pisa 2007, pp. 11-34, in particolare pp. 24-26).

[13] Per l'amicizia tra Napoleone e Federico da Montefeltro piace ricordare la significativa attestazione letteraria dei versi di "M. Pietro Bart." pubblicati da Francesco Sansovino (*Degli huomini illustri di casa Orsina* cit., p. 69*r*).

[14] Al di là dei profili di Francesco Sansovino (*Degli huomini illustri di casa Orsina* cit., pp. 73*v*-75*r*, pure per l'incisione con il ritratto e l'epitaffio del sepolcro nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia; inoltre ivi, pp. 39*v*-59*r* per quanto scrissero Cristoforo Landino "alla Repubblica Fiorentina, quando ella dette il bastone del Generalato al signor Nicola Orsino Conte di Pitigliano" e Giovan Battista Egnazio "nella morte del Conte Nicola Orsino da Pitigliano al Senato Vinitiano", chiudendo peraltro con l'epitaffio contenuto nel sepolcro di Niccolò a Fiano Romano) e Pompeo Litta (*Famiglie celebri* cit., VIII, tav. XVII, con riferimento peraltro al matrimonio del 1467 con Elena di Giovanni Conti dei signori di Montelanico; tra le tavole in appendice al paragrafo sugli Orsini segnalo inoltre quella che illustra con incisioni i tre monumenti funebri di Niccolò III che ancora si conservano a Fiano Romano in Santo Stefano Nuovo, a Brescia nel Museo di Santa Giulia ma proveniente da Ghedi, a Venezia nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo; aggiungo che uno studio complessivo su questi tre complessi tanto diversi sarebbe auspicabile),

per Niccolò III Orsini di Pitigliano restano fondamentali le notizie raccolte prima dall'Anonimo Apatista (*Descrizione della contea di Pitigliano*, sec. XVIII, ed. a cura di A. Biondi, 2 voll., Pitigliano 2004-2008, I, pp. 191-204) e quindi da Giuseppe Bruscalupi (*Monografia storica della contea di Pitigliano*, a cura di G.C. Fabriziani, Firenze 1907, pp. 220-317 e le relative note alle pp. 625-651) nell'erudita monografia cui si rimanda pure per la storia pitiglianese e l'albero genealogico degli Orsini di quel ramo (ivi, tra le pp. 152 e 153 e ovviamente in aggiunta a quello compilato da Litta, *Famiglie celebri* cit., VIII, tav. XVII e relative). Più di recente, e per gli argomenti che ci interessano, si veda Cecilia Alessi, *La saga degli Orsini a Pitigliano come 'contaminatio' familiare della "storia universale" di Monte Giordano*, in *Umanesimo a Siena. Letteratura, Arti Figurative, Musica*, atti del convegno (Siena 1991), a cura di E. Cioni, D. Fausti, Siena 1994, pp. 231-262; non si dimentichi infine Christine Shaw, *Lorenzo de' Medici and Niccolò Orsini*, in *Lorenzo de' Medici. Studi*, a cura di G.C. Garfagnini, Firenze 1992, pp. 257-279 (con notizie anche sui rapporti con Gentil Virginio nel corso degli anni ottanta).

[15] "Post Nemea variis accessit adorea monstris / Alcidae, stomachum cavit at ille meum: / Tum specie atque alitu non ultra pollet amellus, / Mille aliis rosa et hoc praestat utroque modo / Hiis facile indiciis licitum est cognoscere cunctos; / Eminet haec flores, ursus et ipse feras. / Sic genus Ursinum, duo nos cui stemma ritemus, / Ante omnes dextra mente animoque valet. / Nicolao Ursin. III regente ac pr. et generali copiar. imperatore. Nicol. Turer. praetore, Feliciano Vannutio Sindico, Dominico Covelle et Angelo Dominici defensoribus. A.D. MCCCCLXXXX" (certamente dettato da un umanista, come detto da Alessi, *La saga degli Orsini* cit. pp. 240-241) e già trascritto dall'Anonimo Apatista (*Descrizione della contea di Pitigliano* cit., I, pp. 85-86 pur con qualche refuso) e Fabriziani (in Bruscalupi *Monografia storica della contea di Pitigliano*, pp. 633-634 nota 99) che volle corredarlo della seguente traduzione non sempre letterale "Ercole dopo la gloria della fatica Nemea operò vari altri portenti: ma si guardò bene dal tentare la collera mia (di me orso). L'amello (erba con fiore delicato giallo rossiccio) non ha merito che per la bellezza e la fragranza: la rosa supera questo e mille altri fiori in ambo i pregi. Da questi segni è dato conoscere facilmente che la rosa supera tutti i fiori e l'orso tutte le belve. E così la progenie orsinea che s'illustra d'ambedue questi simboli primeggia fra tutti per la virtù del braccio, della mente e del cuore. Niccolò III Orsini reggente e provveditore e capitano generale delle milizie. Niccolò Turero pretore, Feliciano Vannuzzi sindaco, Domenico Covelle e Angelo Dominici difensori. Anno del signore 1490". Sul monumento ricordo peraltro Evandro Baldini, *Pitigliano nella storia e nell'arte*, estratto da "Maremma. Bollettino della Società Storica Maremmana", IV-V, 1935-1936, Grosseto 1937, pp. 99-100.

[16] Si vedano rispettivamente: Carlo Del Bravo, *Scultura senese del Rinascimento*, Firenze 1970, p. 80, figg. 273-278; Alessi, *La saga degli Orsini* cit., pp. 241-242, figg. 25-27 (che ha il merito di notare la dipendenza dalla Porta della Guerra di quella di Pitigliano). Il portale fu attentamente descritto da Evandro Baldini (*Pitigliano nella storia* cit., pp. 67-69), che lo datava alla fine del Quattrocento, credendolo opera di scuola romana e notando che all'arme orsinea di sinitra corrisponde di contro uno scudo con un'aquila che dovrebbe riferirsi all'araldica di Elena Conti, moglie di Niccolò III.

[17] Angelini, *Il lungo percorso della decorazione all'antica* cit., pp. 323-324.

[18] Anonimo Apatista, *Descrizione della contea di Pitigliano* cit., I, pp. 185-194 (con riferimento però anche agli incarichi fiorentini di Niccolò III, che lo videro attaccare il territorio senese a più riprese tra la fine degli anni settanta e l'inizio degli anni ottanta); Bruscalupi, *Monografia storica della contea di Pitigliano* cit., pp. 209-263 (per le guerre con i Senesi dei predecessori di Niccolò e la sua elezione a generale dell'esercito della Repubblica nel 1480); Alessi, *La saga degli Orsini* cit., p. 237.

[19] Per il monumento di Giovan Francesco Orsini a Spoleto, si veda in ultimo: Matteo Ceriana, *Il portico rinascimentale e l'opera di Ambrogio Barocci a Spoleto*, in *La cattedrale di Spoleto. Storia Arte Conservazione*, a cura di G. Benazzi, G. Carbonara, Milano 2002, pp. 289-303, in particolare pp. 297-299 e le relative note a p. 303. L'epigrafe attesta senza ombra di dubbio la committenza del conte di Pitigliano, per quanto i lavori siano stati seguiti poi da una apposita commissione della comunità di Spoleto. La scelta di un tal genere di sepolcro, certo favorita dalla presenza spoletina di Barocci, deve essere stata assolutamente consapevole; le alternative infatti non dovevano mancare, se si pensa non solo alla fortuna della tradizione bregnesca romana (cui è da associare il sepolcro di Niccolò Orsini in Santo Stefano Nuovo a Fiano Romano), ma anche al tipo di monumento sepolcrale con effigie equestre già sperimentato in famiglia per tramite della tomba di Giordano Orsini, dedicata dal fratello cardinale Battista nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Monterotondo (Pier Nicola Pagliara, *Monterotondo*, in *Storia dell'arte italiana "Einaudi"*, VIII, *Inchieste su centri minori*, a cura di F. Zeri, Torino 1980, pp. 233-278, in particolare pp. 255-257 e figg. 345-346, con errata attribuzione a Luigi Capponi), che di recente Linda Pisani (*Francesco di Simone Ferrucci. Itinerari di uno scultore fiorentino fra Toscana, Romagna e Montefeltro*, Firenze 2007, pp. 90-91) ha proposto come opera giovanile del toscano Andrea Ferrucci. La ragione della presenza a Spoleto del monumento di Giovan Francesco Orsini (morto in giovane età) è ancora da indagare, prendendo comunque spunto da quanto affermato da Francesco Sansovino (*L'historia di casa Orsina*, Venezia 1565, p. 7*r*): "fra tutti gli altri popoli, a quelli dell'Vmbria et specialmente à gli huomini di Spoleti, il nome degli Orsini è sempre stato gratissimo et caro...".

[20] Alessi, *La saga degli Orsini*, pp. 231-262, in particolare pp. 236, 249 figg. 9-10.

[21] La ben nota citazione "classica" è stata richiamata di recente da Alessandro Angelini (*Antonio Federighi e il mito di Ercole*, in *Pio II e le arti* cit., pp. 105-149, in particolare p. 145) e Mirella Cirfi Walton (*L'architettura di Antonio Federighi*, Siena 2009, p. 51, nonché pp. 49-52 e 217-221 per le vicende del coronamento della Cappella di Piazza e relativi documenti).

[22] Sul Palazzo Piccolomini Clementini si veda con bibliografia: Fabrizio Nevola, *Siena. Constructing the Renaissance City*, New Haven – London 2007, p. 79 (dove per i busti dipinti si chiama in causa il modello degli *Uomini famosi* di Taddeo di Bartolo nel Palazzo Pubblico di Siena) e relative note a p. 231, tenendo conto che resta ancora da scoprire chi fosse il proprietario del palazzo – e dunque il committente – al tempo dell'esecuzione degli affreschi. All'equivoco sull'attribuzione dei busti al Capanna ho già accennato: Gabriele Fattorini, *Alcune questioni di ambito beccafumiano: il "Maestro delle Eroine Chigi Saracini" e il "Capanna senese"*, in Piero Torriti, *Beccafumi. L'opera completa*, Milano 1998, pp. 37-51, in particolare p. 45. Tre ragioni per pensare alla dipendenza di queste teste dal prototipo di Monte Giordano (per il quale rimando ad Annelies Amberger, *Giordano Orsinis Uomini Famosi in Rom. Helden der Weltgeschichte im Frühhumanismus*, München – Berlin 2003): le curiose fogge dell'elmo alato (nel ciclo masoliniano spettava a Enea) e dei copricapo all'orientale (degni per esempio del Cambise di Monte Giordano); il tipo di capigliature metalliche avviticchiate come quelle che si notano in molti personaggi illustrati da Leonardo da Besozzo nelle nota copia Crespi della *Cronaca universale* (riprodotta in A. Delle Foglie, *La Cappella Caracciolo del Sole a San Giovanni a Carbonara*, Milano 2011, figg. 87-96); le somiglianze di

pose con il ciclo di Tagliacozzo, dipendente a sua volta da quello di Monte Giordano (come dimostrato da Paola Grassi, *Due cicli di Uomini illustri per la famiglia Orsini nel XV secolo*, in *Temi profani e allegorie nell'Italia centrale*, a cura di A. Cavallaro, Roma 1995, pp. 28-34; ripresa da Fina, *Il Palazzo Orsini di Tagliacozzo* cit., pp. 59-73).

[23] Iacopo Ammannati Piccolomini, *Lettere (1444-1479)*, a cura di P. Cherubini, 3 voll., Roma 1997, III, pp. 1742-1743 n. 681. Questa notizia – assente dalla recente voce biografica di Lucia Casellato (*Lorenzo da Viterbo*,in *Dizionario biografico degli italiani*, LXVI, Roma 2006, pp. 103-105), ma nota agli studi su Lorenzo da Viterbo, come riassunto da Gerardo de Simone (*Melozzo e Roma*, in *Melozzo da Forlì. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*, catalogo della mostra (Forlì 2011), a cura di D. Benati, M. Natale, A. Paolucci, Cinisello Balsamo 2011, pp. 37-51, in particolare p. 49 nota 28) e registrata pure da Elisabetta Neri (in Alessandro Angelini, *Piero della Francesca e la cultura prospettica*, collana Il Sole 24 ORE "I grandi maestri dell'arte. L'artista e il suo tempo", 12, Milano - Firenze 2007, p. 353) – è fondamentale per sfatare il mito che Lorenzo fosse morto nel 1472 (Federico Zeri, *Una pala d'altare di Lorenzo da Viterbo*, in "Bollettino d'Arte", XXXVIII, 1953, pp. 38-44, riedito in Idem, *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte dell'Italia del Sei e Settecento, recensioni e altri saggi*, Torino 1998, pp. 265-268). È ovvio che la grana larga delle figure di Palazzo Piccolomini Clementini è giustificata dalla distanza dalla quale erano destinate a essere osservate; questa è peraltro la chiave per comprendere come, in questi busti monocromi, le nette striature bianche che solcano le capigliature intendano richiamarsi a uno stilema "luminoso" tipicamente pierfrancescano, peraltro assai caro a Lorenzo da Viterbo, come si intende dalla pala di San Michele a Cerveteri del 1472. Se la cultura pittorica potrebbe essere in linea con gli esiti di Lorenzo da Viterbo (pensando però più a Tagliacozzo che alla viterbese Cappella Mazzatosta del 1469), per l'esecuzione e il tipo di commissione sarà comunque da chiamare in causa la bottega più che il maestro stesso.

[24] Essendo parte di un restauro ancora in corso, non sono stato purtroppo autorizzato a pubblicare le immagini di questi lacerti.

[25] Anonimo Apatista, *Descrizione della contea di Pitigliano* cit., I, p. 89.

[26] Ivi, p. 204.

[27] Per il ciclo di Ghedi si veda in ultimo (e on bibliografia): Paola Castellini, *Girolamo Romanino e Altobello Melone a Brescia tra il primo e il secondo decennio del Cinquecento: sugli affreschi del Palazzo di Ghedi* et alia, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia", 2006 (2009), pp. 327-359, in particolare pp. 330-336.

[28] Alessi, *La saga degli Orsini* cit., pp. 234-239.

[29] Ricordo che il Vecchietta volle omaggiare la soluzione dei lacunari scorciati della *Madonna "del perdono"* donatelliana già nelle arcate incise nell'oro dei laterali della pala dell'*Assunta* del Duomo di Pienza (1460-1462); Francesco di Giorgio lo fece nel maturo progetto per un cenotafio del Metropolitan Museum di New York (Lehman Collection, n. 1975.1.376), Andrea di Niccolò nei tondi con *Evangelisti* affrescati nella chiesa suburbana di Santa Maria degli Angeli a Siena. Su questi argomenti (e per ulteriori derivazioni): Alessandro Bagnoli, *Donatello e Siena*, in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento* cit., pp. 162-169, in particolare pp. 163-164, 169 note 12-14; Giancarlo Gentilini, ivi, pp. 176-181 n. 20, in particolare p. 181; Gabriele Fattorini, *Dalla "historia d'attone pel Battesimo" a "le porti di bronzo del Duomo". Donatello e gli inizi della scultura senese del Rinascimento*, in *Pio II e le arti* cit., pp. 45-81, in particolare pp. 63, 79 nota 69 (con bibliografia); Francesco Caglioti, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Siena 2010), a cura di M. Seidel, F. Caglioti, L. Cavazzini, E. Cioni, A. De Marchi, G. Fattorini, A. Galli, Milano 2010, pp. 332-333 n. D.13.

[30] Su Benvenuto di Giovanni e Andrea di Niccolò si vedano rispettivamente le monografie di Maria Cristina Bandera (*Benvenuto di Giovanni*, Milano 1999; da integrare per l'attività giovanile con Anna Rossi, *Due note sull'attività di Benvenuto di Giovanni*, in "Prospettiva", 95-96, 1999, pp. 131-142) e Diane Vatne (*Andrea di Niccolò: Sienese Painter of the Renaissance*, PhD Diss. Indiana University 1989, Ann Arbor 1990).

[31] Si confronti l'eccentrica *Madonna col Bambino* del Museo Diocesano di Siena attribuita al giovane Benvenuto di Giovanni da Anna Rossi (*Due note sull'attività di Benvenuto di Giovanni* cit., pp. 135, 138 fig. 10).

[32] Per l'affresco pientino rimando con bibliografia a Laura Martini, in *Pienza e la Val d'Orcia. Opere d'arte restaurate dal XIV al XVII secolo*, catalogo della mostra (Pienza 1984), Genova 1984, pp. 51-53 n. 13.

[33] Schedata e riprodotta da ultimo con attribuzione a "pittore di ambiente senese" e cronologia esageratamente inoltrata all'inizio del secolo XVI da Cristina Gnoni Mavarelli, in *La chiesa di San Giorgio a Montemerano*, a cura di C. Gnoni Mavarelli, L. Sebregondi, U. Tramonti, Firenze 2000, pp. 142-143 n. VIII.

[34] Che l'affresco di Sovana sia dello stesso autore di quello della *Madonna "della rondine"* lo ha notato già Anna Maria Emanuele (in *Guida storico-artistica alla Maremma*, a cura di B. Santi, Siena 1995, p. 304, con datazione di entrambi alla prima metà del Quattrocento).

[35] Vatne, *Andrea di Niccolò* cit., pp. 103-110 (e p. 291 n. 11 per il documento), dove si assegna ad Andrea anche il *Giobbe* della chiesa dell'Annunziata di Magliano, ma non il gruppo dei *Santi Raffaele Arcangelo e Tobiolo, Mamiliano, Antonio da Padova e Lucia* della sagrestia di Santa Maria a Sovana (riprodotti a colori in Alfio Cavoli, *Sovana storia e arte*, Pistoia 1982, pp. 77-78), che io credo invece rientrino facilmente nel suo catalogo.

[36] I due pittori dovevano essere in stretta familiarità, se nel 1481 Benvenuto compilò la dichiarazione dei redditi di Andrea, essendo quest'ultimo impossibilitato a farlo (ivi, p. 291 n. 11); poco più di dieci anni prima, il 3 agosto 1470, i due lavoravano insieme per lo Spedale di Santa Maria della Scala a Siena (ivi, p. 276 n. 4).

[37] I documenti relativi a Cristoforo di Domenico e alla sua compagnia con Andrea di Niccolò, molti dei quali inediti, sono stati raccolti da Diane Vatne (*Andrea di Niccolò* cit., pp. 278-288 nn. 6-8, pp. 313-323 nn. 1-15).

[38] Per Bracciano mi riferisco ovviamente al fregio "dei putti" per cui Anna Cavallaro (*Il fregio dei "putti"*, in *Bracciano e gli Orsini* cit., pp. 69-70) ha ben richiamato i precedenti delle decorazioni di Palazzo Venezia risalenti agli anni intorno al 1470 (e per questo non sono d'accordo sulla possibilità che tale fregio si possa assegnare alla bottega di Antoniazzo nei primi anni novanta). A un simile gusto mi pare si possano associare i lacerti dei fregi rimasti in un paio di sale del Palazzo Ducale di Tagliacozzo.

[39] Un accenno alla questione in *Biografia di Francesco di Giorgio* cit., p. 516.

[40] Anna Cavallaro, *Il dipinto con scene della vita di Gentil Virginio Orsini*, in *Bracciano e gli Orsini* cit., pp. 57-68; Eadem, *Antoniazzo e gli antonazzieschi*, Udine 1992, pp. 100-109; Eadem, *Il Lazio. i Colonna, gli Orsini e i Caetani*, in *Corti italiane del Rinascimento* cit., pp. 362-375, in particolare pp. 365-367.

[41] Fatico infatti a seguire le associazioni richiamate al proposito da Anna Cavallaro (si veda la nota precedente), che pure cerca un *link* con il trecentesco affresco monocromo di Lippo Vanni nella Sala del Mappamondo nel Palazzo Pubblico di Siena, raffigurante i Senesi che, guidati da Giordano Orsini, sconfiggono la compagnia del

Cappello in Val di Chiana. Ora, a cercare un *link* in quel luogo, si dovrebbe piuttosto guardare all'affresco adiacente, che cercando di armonizzarsi con il precedente trecentesco, illustra a monocromo la vittoria senese nella Battaglia di Poggio Imperiale del 1479; quell'affresco infatti fu eseguito nel 1480, con uno stile molto diverso da quello di Bracciano, dai senesi Giovanni di Cristoforo Ghini e Francesco d'Andrea (si veda quanto detto da Gabriele Borghini, in *Palazzo Pubblico di Siena. Vicende costruttive e decorazione*, a cura di C. Brandi, Siena – Milano 1983, pp. 256, 265, nonché p. 244 fig. 313) e ripropone quanto meno lo stesso soggetto di un perduto dipinto celebrativo della battaglia che sul finire del 1479 fu ordinato da Alfonso d'Aragona a un certo "maestro Francesco pinctore senese" che si è proposto di identificare in Francesco di Giorgio (ricordo per tutti Cavallaro, *Il dipinto con scene* cit., pp. 66, 68 nota 18), ma che in alternativa potrebbe essere stato anche il suddetto Francesco d'Andrea (*Biografia di Francesco di Giorgio* cit., p. 513). Prescindendo da questo problema, la tavoletta di Gabella del 1480 dell'Archivio di Stato di Siena, raffigurante la *Presa di Colle di Val d'Elsa* e attribuita a Pietro Orioli(?) da Alessandro Angelini (in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento* cit., pp. 362-363) può lasciare intendere come si poteva interpretare nella cerchia martiniana un episodio non troppo diverso da quelli aventi protagonista a Bracciano Gentil Virginio Orsini: il risultato appare ben diverso.

ABSTRACT

In November 1490 Francesco di Giorgio Martini (Siena, 1439-1501) was in the service of the Lord of Bracciano Gentil Virginio Orsini for twenty days. Although impossible to recognize certain results, this attested presence provides an opportunity to try to consider how – before and after this date – the modern language of Francesco di Giorgio circulated in the complicated network of the territories set under the feudal jurisdiction of many different branches of the Orsini family: from Abruzzi (see the fortresses of Scurcola Marsicana and Avezzano built by Gentil Virginio, or some "ornato" sculptures of the Palace of Tagliacozzo commissioned by his predecessors and derived from the activity of Martini in Urbino) to Pitigliano (see the fresco cycle painted in the early seventies inside the palace of the Lord and a series of "ornato" sculptures made in 1490 by the workshop of the Sienese Giovanni di Stefano, both under the patronage of Niccolò III Orsini). The Tomb of Giovan Francesco Orsini in the Cathedral of Spoleto, carved by Ambrogio Barocci in 1498-1502 by order of Niccolò III Orsini, is also to mention in this context.

Emanuele Pellegrini

Un viaggio in Abruzzo di Adolfo e Lionello Venturi

Nei lasciti documentari di Adolfo e Lionello Venturi sono conservati alcuni taccuini di viaggio, uno strumento di lavoro utilizzato abitualmente da padre e figlio durante i numerosi spostamenti in Italia, in Europa e, per Lionello, anche in America. Tra gli esemplari rimasti, documenti diretti di questa instancabile attività di viaggiatori, esiste una tipologia di taccuino che presenta caratteristiche fisiche analoghe, rinvenibile in entrambi gli archivi[1].

Le carte, di forma rettangolare e di numero variabile, presentano un piccolo foro rotondo sul lato breve, entro cui è inserito un fermo in metallo, una farfalla in ottone che le tiene insieme. In totale si conservano quindici taccuini fatti in questo modo, sei (più otto carte sciolte di questo stesso formato) nell'archivio di Adolfo e nove in quello di Lionello[2].

Alcuni taccuini di questa tipologia sono completamente autografi di Lionello, altri completamente autografi di Adolfo, mentre in altri ancora si registra la compresenza della grafia dei due studiosi, piuttosto dissimile e pertanto abbastanza distinguibile. In particolare quelli conservati a Pisa nell'archivio di Adolfo Venturi sono integralmente autografi del medesimo Venturi e toccano, partendo da Sud, Napoli (una sola carta sciolta), l'Abruzzo, Firenze ed Empoli, Cremona, Pavia, Trento-Rovereto e Monaco di Baviera, e Karlsruhe; due altre carte sciolte riguardano Parigi mentre un'altra, infine, la Galleria Sabauda di Torino.

Quelli dell'archivio di Lionello, in cui la grafia di Adolfo compare più spesso rispetto a quella di Lionello nei taccuini conservati a Pisa, toccano invece, sempre partendo da Sud: «Tagliacozzo»[3], integralmente autografo di Lionello; «Perugia - 2. Todi - 3. Deruta - 4. Assisi» integralmente di Adolfo; «Ravenna - Forlì - Faenza - Rimini - Pesaro - Ancona», tutto di Lionello; «Oldenburgo - Amburgo - Dresda» per la maggioranza di Adolfo, ma include alcune carte di Lionello; Francoforte[4] tutto di Adolfo; «Bamberga. Galleria - Biblioteca - Duomo», di entrambi i Venturi; «Strasburg. 1. Galleria» ancora entrambi; «Darmstadt - Museo - coll. di disegni», anche qui entrambi, ma in maggioranza Lionello; infine una serie di carte con un piccolo timbro di colore viola con la scritta «1903» sulla copertina che non pare però riportare la registrazione di un viaggio, quanto piuttosto il piano di

preparazione per un viaggio o al limite un resoconto ex post, poiché contiene un elenco di pitture conservate nelle gallerie europee o in città italiane con relative attribuzioni.

I taccuini di Pisa e di Roma, se ricomposti in un quadro unitario, restituiscono un itinerario di viaggio plausibile, con una dominante italo-tedesca e un probabile soggiorno a Parigi. Si può ipotizzare che Roma, residenza dei Venturi, sia la città di partenza: la prima tappa potrebbe essere quella napoletana (includendo cioè la carta sciolta conservata nel fondo di Adolfo) e quindi l'Abruzzo (taccuini di Pisa e Roma), poi l'Umbria (Roma), la Toscana (Pisa), l'Emilia e la Romagna fino alla costa marchigiana (Roma), le città lombarde di Pavia e Cremona (Pisa), Trento e Rovereto, che sono la porta per passare in Germania (Pisa) nazione in cui vengono toccate numerose tappe con possibilità di un percorso da est a ovest oppure da ovest a est (Roma). Infine possiamo includere Parigi, stando alle due carte sciolte conservate nell'archivio di Adolfo, come una possibile tappa prima del rientro attraverso Torino (l'altro foglio sciolto conservato nell'archivio di Adolfo), che potrebbe far propendere per una direttrice dall'est all'ovest d'Europa. Oppure anche rovesciare l'itinerario e considerare la tappa abruzzese-napoletana, conclusiva del *tour*. Non è da escludere che il foglio su Capodimonte facesse parte dello stesso taccuino abruzzese: in effetti nella parte conservata a Pisa ci sono riferimenti napoletani, in particolare alle collezioni di maioliche di Castelli conservate nella locale Certosa di San Martino, che però risultano presenti alla mostra d'arte antica abruzzese del 1905[5].

La plausibilità di questa ricostruzione si fonda sull'affinità con il percorso seguito da Adolfo Venturi senior in altri suoi viaggi, le cui tappe sono ricostruibili, a volte con certezza, grazie all'integrità di alcuni taccuini e alle informazioni in esse contenute, oppure grazie a testimonianze epistolari. Di solito il viaggio si svolgeva tra la fine dell'estate e i primi mesi d'autunno dall'est all'ovest d'Europa, per concludersi a Roma in tempo per cominciare le lezioni all'Università[6].

I pochi fogli sciolti rimasti a Pisa, oltre a documentare tappe ulteriori rispetto a quelle presenti nei taccuini conservati come blocchi unitari, sono indice della perdita di almeno parte delle carte e della registrazione di alcune altre mete di questo viaggio, una situazione di mutilazione che purtroppo si riscontra anche in altri taccuini e che spesso è generata, almeno nel caso di Adolfo, dal volontario trasferimento di pagine dal taccuino ad altri insiemi di carte, ad esempio fascicoli a carattere monografico dedicati a singoli artisti.

Veniamo ora alla cronologia, cioè alla possibile data del viaggio. Anch'essa coincide tra i due gruppi di taccuini e può costituire un'ulteriore conferma della omogeneità di questo insieme di carte ora diviso tra Pisa e Roma. In alcuni esemplari, conservati in entrambi gli archivi, si trova infatti annotata la scritta «1904» sul verso delle carte, che plausibilmente (anche se ciò non può essere confermato con assoluta certezza) si riferisce alla data del viaggio. La prova comunque più forte sotto il profilo cronologico consiste nel fatto che alcuni passi si trovano trasposti alla lettera nei volumi della *Storia dell'arte* di Adolfo Venturi pubblicati dopo il 1904. I taccuini abruzzesi, che qui analizziamo nello specifico, non offrono conferme così dirette: tuttavia il tomo della *Storia* in cui vengono pubblicate alcune delle oreficerie abruzzesi registrate nella parte taccuino scritta da Adolfo e conservata a Pisa, in particolare il calice di Ciccarello di Francesco della cattedrale di Sulmona, venne pubblicato nel 1906, anno che può costituire un preciso termine *ante quem*[7]. Ancora più stringente si configura il legame con la già citata recensione di Adolfo alla mostra d'arte antica abruzzese: la mostra fu aperta dal 10 giugno al 31 ottobre del 1905 (stesso anno di pubblicazione del relativo *Catalogo generale*), e la recensione di Adolfo Venturi apparve nel fascicolo de «L'Arte» del 1905, datato però gennaio-febbraio, dunque pubblicato con lieve posticipo. Da un raffronto tra il taccuino abruzzese di Adolfo e i passi della sua recensione emerge una vicinanza molto forte, fatta anche di minime ma diffuse riprese letterali, che possono far pensare proprio all'apertura della mostra come uno dei possibili motivi del viaggio verso gli Abruzzi[8]. Quindi sono due le ipotesi: la prima, in verità abbastanza macchinosa, secondo cui Venturi avrebbe avuto modo di vedere le opere poi andate in mostra già nel 1904; la seconda, più semplice, che egli avrebbe visitato la mostra dal giugno all'ottobre del 1905, e quindi «L'Arte» andò in tipografia dopo la visita, e fu pubblicata retrodatata di qualche mese. Comunque possiamo stabilire al biennio 1904-1905 la datazione generale del viaggio, prendendo per buono sia il numero 1904 scritto sul verso di molte carte, sia il 1905 come datazione per la tappa abruzzese. Possiamo inoltre postulare che, mentre è certa la visita a Tagliacozzo da parte di Lionello (con Adolfo o da solo), per quanto concerne il taccuino di Adolfo la citazione di opere dell'Aquila o di Sulmona (figg. 4-5) può derivare dalla loro presenza nella citata mostra d'antica arte abruzzese a Chieti e quindi non implicare necessariamente una visita diretta in quelle città, almeno in occasione di questo viaggio.

Non possiamo escludere che si tratti di tappe compiute in momenti diversi, anche nello stesso 1904 se è da confermare questa data, né che tali visite siano state effettuate anche separatamente dai due studiosi: ma l'insieme delle prove che abbiamo portato – formato, organicità del percorso, possibile cronologia – permettono di pensare a una esperienza comune, tanto più pro-

babile per le località estere. Fatto è che poi le carte vennero divise non proprio per autografia, ma con un sostanziale rispetto della "paternità" dei singoli taccuini, considerando comunque che la grafia adolfiana è più presente: quelli in maggioranza autografi di Lionello a Roma e quelli in maggioranza autografi di Adolfo a Pisa.

Il peculiare interesse di queste carte, anche rispetto al complesso dei taccuini dei due Venturi, a prescindere beninteso dall'inedita e ricca documentazione sulle singole opere d'arte descritte o comunque registrate, risiede in primo luogo nella compresenza delle grafie dei due Venturi sui medesimi taccuini e, secondariamente, nel fatto che questi taccuini si riferiscono con tutta probabilità a un unico viaggio. Ciò rafforza l'ipotesi se non di una collaborazione nella scrittura dei singoli taccuini, almeno di una comunanza di lavoro tra padre e figlio in questa esperienza di *grand tour* italo-europeo. Materiale molto utile qualora si tenga conto della relativamente giovane età di Lionello, diciannovenne nel 1904: si possono infatti aprire nuove prospettive sulla formazione di Lionello stesso e sul "contributo" di Adolfo, considerata anche la peculiare situazione di un comune viaggio di studio. Non è certo una novità che lo stesso Adolfo avesse più volte presentato il viaggio come imprescindibile strumento di conoscenza, non solo a Lionello, bensì a tutti i suoi allievi[9].

Veniamo dunque nello specifico al caso dell'Abruzzo che presenta alcuni aspetti degni di nota. Intanto sono proprio le carte dedicate all'Abruzzo a documentare la compenetrazione tra questi taccuini, nonostante la divisione tra i due archivi. La parte di Adolfo riguarda opere conservate in città maggiori (L'Aquila e Sulmona, probabilmente nel loro temporaneo trasferimento a Chieti per la mostra, come abbiamo detto), mentre quella di Lionello prende in considerazione la sola Tagliacozzo, con una breve appendice sui «dintorni di» Tagliacozzo, in particolare il Santuario dell'Oriente, però non visitato direttamente ma solo citato. Non credo sia qui possibile dirimere la questione se i due studiosi si siano divisi durante il viaggio abruzzese per coprire più tappe e registrare più opere, oppure abbiano viaggiato assieme e si siano semplicemente divisi le carte in un momento successivo, come farebbe pensare questo taccuino su Tagliacozzo, tutto di Lionello e separato dal resto dell'Abruzzo tutto autografo di Adolfo. Resta invece, ed è dato qualificante, la sostanziale compenetrazione del lavoro.

Debita attenzione poi va posta alla meta: l'Abruzzo non ricorre, almeno stando ai risultati delle ricerche condotte sino a questo momento, in altri taccuini dei due studiosi. La scelta di visitare direttamente l'Abruzzo è tuttavia perfettamente in linea con quell'interesse capillare per la ricognizione diretta delle testimonianze artistiche cronologicamente comprese tra Medioevo e Rinascimento che era fondamento per l'«Archivio Storico dell'Arte» e proseguì quindi con «L'Arte», e che sarà alla base del lavoro di catalogazione del patrimonio storico-artistico italiano. Tuttavia, per Adolfo, i risultati di questo lavoro sul territorio hanno come sbocco principale la *Storia dell'arte italiana*, che questi iniziò a pubblicare nel 1901, per la cui redazione il viaggio, e quindi tutto il lavoro di scrittura dei taccuini, assume un'importanza fondamentale, direi quasi preliminare, potendosi infatti registrare spesso un rapporto uno a uno tra fonte manoscritta e testo pubblicato[10]. Il viaggio viene preparato accuratamente, e si spinge, in Italia, verso zone poco o meno battute – regioni liminari rispetto ai percorsi scanditi dai centri maggiori –, come la Puglia, la bassa Campania, e gli stessi Abruzzi, nel tentativo di una campitura al possibile esaustiva di tutto il territorio nazionale. Tali affondi, e connessi recuperi di opere d'arte poco note o mal note, avrebbero garantito grande estensione alla *Storia dell'Arte*, che diveniva davvero italiana perché capace, sulla scia di Cavalcaselle, di riannodare le fila di un discorso figurativo capillarmente disteso sul territorio e inclusivo di tutto lo spettro delle tecniche artistiche. Basti citare l'attenzione, per restare ai taccuini abruzzesi, con cui sono analizzati smalti, messali miniati e oreficerie, con particolare attenzione per Nicola da Guardiagrele[11].

Inoltre, pur se inscritta quale tappa di un viaggio ben più articolato che va dall'Italia al Nord dell'Europa, la meta abruzzese costituisce un elemento degno di nota in sé, dato che non poteva certo dirsi abituale nella programmazione dei pur sempre più specifici e capillari tracciati dei *tour*: un'opera molto importante come quella dello Schulz focalizzata sul meridione italiano, che include l'Abruzzo, restava praticamente isolata e pionieristica, nonché di scarsa circolazione, anche per l'ostacolo linguistico. Un viaggio che fu precedente anche a quello del pittore inglese Edward Lear (che sarà però pubblicato prima, nel 1846) a cui si deve la consacrazione di Tagliacozzo come possibile meta del turismo internazionale[12]. Tuttavia dall'Italia stessa avrebbe preso le mosse un cambiamento di tendenza: dagli ultimi venti anni dell'Ottocento «l'esigenza di conoscere le condizioni e la vita del paese reale è pressante, sia a livello di governo e ceto politico sia a livello di opinione pubblica», tanto che «tra gli intellettuali si manifesta un interesse per le regioni meridionali: ora sono gli italiani a viaggiare e scrivere del Sud»[13]. E il viaggio venturiano può essere messo in relazione a questa tendenza così come a un altro aspetto altrettanto, se non più importante: la grande attività dell'erudizione locale.

Gli studi locali abruzzesi, tra la fine dell'Ottocento e il primo decennio del Novecento, avevano infatti conosciuto una straordinaria fioritura, che

senz'altro agevolò la diffusione della conoscenza della storia così come della produzione artistica di questo territorio ben al di fuori dei confini regionali, qualche anno in anticipo rispetto alla sua divulgazione turistica e forse anzi favorendola[14]. Si possono ricordare i numerosi studi, anche a carattere monografico, ad esempio di Vincenzo Balzano, di Vincenzo Bindi, di Filippo Ferrari, di Antonio De Nino, capaci di portare all'attenzione degli studiosi numerosi monumenti e documenti, facilitando sia il lavoro di ricerca sia la connessione della situazione locale al più generale contesto nazionale attraverso una promozione di iniziative di cultura. In questo senso giovò, infatti, la Deputazione di Storia Patria degli Abruzzi (chiamata al momento della sua fondazione Società di Storia Patria ed elevata a Deputazione solo nel 1910), fondata nel 1888 a L'Aquila e partecipante quindi al congresso delle deputazioni tenuto a Firenze nel 1889, nella persona del presidente Giulio Dragonetti, il quale profittò per scrivere a Guido Carocci una breve lettera su *Arte e storia negli Abruzzi*, prontamente pubblicata su «Arte e Storia»[15]. Ma in particolare bisogna ricordare l'alacre attività delle riviste, tra cui la «Rivista Abruzzese di Scienze Lettere ed Arti», pubblicata dal 1886 al 1919, e il «Bollettino della Società di Storia Patria», diretta emanazione dei lavori di quel consesso, pubblicato in prima serie dal 1889 al 1910, la «Rassegna Abruzzese di Storia ed Arte», il cui primo numero è datato 15 aprile 1897. Queste pubblicazioni non tardarono a entrare in fecondo corto-circuito con la *Kunstwissenschaft* italiana ed europea, in particolare con le attente riviste specializzate nazionali, come la ricordata «Arte e Storia» di Carocci, «L'Arte» del medesimo Venturi per l'Italia – pronti a dar modo a quegli stessi studiosi abruzzesi di pubblicare sui periodici da loro diretti –, e quindi anche straniere, specialmente francesi e tedesche[16]. Del resto gli «zwei splendiden Quartbänden» (il secondo contenente ben 225 tavole incise) del Bindi, ossia i *Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi* del 1889, potevano vantare l'autorevole prefazione di Ferdinand Gregorovius: e ciò serva a dimostrare in quale orizzonte tutt'altro che provinciale (intendendo il termine in senso deteriore) si muovessero questi intellettuali[17]. Ne sia ulteriore conferma la stretta relazione di uno studioso non certo minore come Émile Bertaux con la cultura abruzzese, come dimostrano le sue pubblicazioni apparse nella «Rassegna Abruzzese». Enrico Mauceri avrebbe dato una breve notizia-riassunto di questi scritti proprio su una delle prime annate de «L'Arte», concludendo: «È da auspicarsi che l'autore dia presto alle stampe la monografia promessa sulla storia dell'arte pittorica in quella regione, e che illumini quest'argomento a cui per ora ha solamente accennato»[18].

Non fu una monografia sugli Abruzzi, ma su tutto il meridione d'Italia quella che Bertaux, giusto qualche anno dopo, dette alla luce. Tale opera fondamentale, della cui complessa gestazione Adolfo Venturi aveva notizie dirette grazie alla corrispondenza intrattenuta col Bertaux stesso, venne infatti pubblicata nel 1903 e quindi, dato il grande successo ottenuto, nuovamente nel 1904, cioè in data veramente prossima al viaggio dei due Venturi[19]. Non è forse da escludere una relazione diretta tra l'uscita del lavoro del Bertaux e il viaggio abruzzese dei Venturi: un testo così importante e meticoloso quanto meno poteva agire nel senso di una sottolineatura dell'importanza dei monumenti conservati in quella regione, spesso misconosciuti come Bertaux tende spesso a sottolineare[20]. La pubblicazione de *L'art dans l'Italie meridionale* potrebbe essere stata quindi uno sprone a effettuare – o effettuare di nuovo – questa visita. La cronologia certo lega in maniera molto stretta questo libro col viaggio venturiano, sebbene Bertaux, che non cita Tagliacozzo, si concentri sulle opere dell'Abruzzo medievale, escludendo quindi gli affreschi quattrocenteschi che costituiscono invece l'epicentro dell'attenzione di Lionello. Il quale Lionello, nel taccuino abruzzese, amplia solo in piccola misura l'interesse pressoché esclusivo per il Castello Orsini, concludendolo con la citazione del Santuario della Madonna d'Oriente nei pressi di Tagliacozzo, e della *Madonna* in esso conservata, dove però afferma non esservi stato[21]. A sua volta Adolfo Venturi avrebbe fatto rientrare Tagliacozzo nella *Storia dell'Arte* solo per un breve riferimento alla Loggia del Castello Orsini, citata di sfuggita per le «belle porte», e quindi per un accenno agli affreschi del Castello poi non sviluppato[22].

Ma non solo la letteratura di settore poteva incidere nella costruzione di un itinerario di studio. Valide sollecitazioni per muoversi sul territorio abruzzese venivano dagli studiosi autoctoni. Spesso il percorso di conoscenza in un determinato territorio instaurato dai Venturi, e in particolare da Adolfo, si fondava proprio sulla conoscenza diretta con gli studiosi locali, che potevano incidere non poco su un indirizzamento delle ricerche *in situ* e sulla segnalazione di monumenti inediti o poco conosciuti. Nell'ampio carteggio di Adolfo Venturi si trovano infatti alcuni corrispondenti abruzzesi, e ci sono testimonianze dirette sia di scambi di fotografie sia di scritti (per «L'Arte»)[23]. Si tratta di una sorta di "osmosi scientifica", di un dare-avere all'insegna della collaborazione diretta o indiretta: influenze adolfiane si possono riconoscere anche nella pubblicazione dei cataloghi del patrimonio culturale locale, in particolare quello del già menzionato Antonio De Nino, recensore di Bertaux e collaboratore de «L'Arte», autore di un *Sommario dei monumenti e degli oggetti d'arte* degli Abruzzi pubblicato nel 1904, minuta ricognizione territoriale con elaborazione di schede mandate «al Ministero perché cessino vendite abusive e trafugamenti»[24].

Un palinsesto di fonti davvero degno di essere analizzato più approfonditamente, nel complesso di un'adeguata ricognizione e valutazione del contributo delle riviste locali allo sviluppo della *Kunstkennerschaft* internazionale, che nei primi anni del Novecento rinsalda legami e scambi transfrontalieri. Passerò invece a menzionare quello che, a mio giudizio, è il vero punto di rilievo di queste carte venturiane, e cioè la straordinaria possibilità che offrono di studiare Adolfo e Lionello appaiati durante un viaggio, taccuino alla mano. È possibile misurare le derivazioni ma soprattutto le differenze che si percepiscono nella loro modalità di lettura all'opera d'arte. Si potranno qui solo indicare alcuni aspetti, ma resta un discorso da affrontare, soprattutto ora che la pubblicazione di larga parte dei taccuini di Adolfo Venturi, e l'approfondimento della conoscenza di quelli di Lionello, invita a riconsiderare con attenzione il metodo di lavoro, la genesi del linguaggio e le modalità di costruzione delle pubblicazioni, in particolare proprio di Adolfo[25].

Lionello innegabilmente parte da Adolfo, cioè applica un metodo adolfoventuriano nella scrittura dei taccuini. Esso si manifesta soprattutto nella modalità di osservazione e quindi della relativa descrizione delle opere d'arte. I taccuini autografi di Lionello, riferibili a questo viaggio, presentano numerose affinità con quelli del padre. Il ciclo di affreschi del Palazzo Ducale di Tagliacozzo, ad esempio, viene descritto figura per figura, e di ogni figura si dà, con le parole, una sommaria descrizione finalizzata *in primis* all'identificazione (o al primo tentativo di identificazione) del personaggio ritratto, utile soprattutto a ricordare le singole porzioni d'affresco. La parola, a volte accompagnata anche da piccoli disegni o schemi grafici, che compone descrizioni tanto minuziose da risultare a volte pedanti, proprio per questa sua analiticità rispetto all'epidermide della testimonianza figurata, gioca un ruolo importante in funzione di *reminder*, di riattivazione della memoria quando si sarebbe trattato di scrivere di queste opere, di reinserirle nel contesto più complesso della *Storia dell'arte* o di altri saggi. Siamo in anni in cui la circolazione delle riproduzioni fotografiche era ancora agli esordi e questi appunti costituivano un materiale importantissimo anche in chiave di rielaborazione successiva.

Lionello appare adolfiano anche nel passo successivo, più specifico, cioè in quella caratterizzazione, quasi da commedia dell'arte, che costituisce una prima lettura critica delle singole opere, un primo commento interpretativo che l'occasione del viaggio e della scrittura nel taccuino restituisce con immediatezza. Ogni artista diviene una maschera e assume tratti caricaturali che lo rendono riconoscibile rispetto ad altri, in modo tale da poter far convergere su di sé opere distanti ma che presentano caratteristiche similari: così il pittore che diviene «figurinaio», le figure «tedesche» (per citare solo due esempi dal taccuino di Tagliacozzo). Si tratta di veri accorgimenti da *connoisseur* che tradiscono la vicinanza del padre il quale, nei suoi taccuini, fa un uso massiccio di simili metafore (si pensi al Perugino «gran ciurmadore» e a molte altre), in parte riversate poi nelle pubblicazioni[26]. È proprio in queste situazioni che la lingua diventa imprescindibile strumento di lavoro, e che si arricchisce di sfumature tali da restituire nella maniera precisa al possibile quanto l'occhio dello storico dell'arte percepisce. Gli obiettivi primi restano l'identificazione del soggetto e, soprattutto, dell'autore dell'opera. L'attribuzione, cioè, rimane uno dei criteri guida che sostiene molto del lavoro svolto nel viaggio e quindi nei taccuini, soprattutto nei musei europei.

Tuttavia – e qui sta la differenza principale – in Lionello già si affaccia una terminologia che nei taccuini di Adolfo raramente si incontra o proprio non si incontra («verismo», «realista», «primitive» ad esempio), capace di tradurre una sensibilità per un'analisi che si discosta da questa descrizione epidermica dell'immagine con funzione attributiva e di identificazione del soggetto, e si avvia verso una maturazione che si direbbe "formalista", anche se ancora *in nuce*. Il problema attributivo resta primario: quanto mai sintomatiche, in questo senso, espressioni come «mani scarne allungate e contornate grossamente di nero», labbra «a becco d'uccello», che denotano la ricerca di un appiglio qualificante del singolo maestro di cui non si conosce il nome; tuttavia tale ricerca non si esaurisce in sé bensì si inscrive in un contesto più ampio, fatto di riferimenti ad altri artisti, alla ricerca di quelle costanti capaci di qualificare una zona geografica, un periodo, un gruppo di maestri, uno stile territoriale determinabile a una data altezza cronologica.

Tanto più interessante potrebbe risultare allora l'approfondimento del confronto tra queste descrizioni lionelliane, giovanili e dedicate all'arte medievale e moderna, con quelle successive, documentate dai molti taccuini, specialmente "americani", in cui invece vengono fissate sulla carta tutte le impressioni derivanti dalla visione diretta delle opere d'arte, ora significativamente estesa anche al Novecento, in particolare agli impressionisti e ai post-impressionisti. Più di venti anni separano questo taccuino di Tagliacozzo (e gli altri di Lionello in questo viaggio di primo Novecento) da quelli "americani", legati in particolare all'opera di Lionello, *Italian paintings in America*, pubblicata nel 1933[27]. Proprio nel taccuino, strumento di lavoro "a pronta presa", trova compimento quella sua recisa affermazione: «I see no reason why we should treat modern art in a different way from old art; scholarly works are just as necessary in this field»[28]. Il taccuino dà cioè modo di verificare le costanti e i mutamenti sia nelle modalità di visione sia nella risposta linguisti-

ca, in diversi momenti temporali della carriera di Lionello e di fronte a testimonianze figurative assolutamente diverse, ma nell'analoga situazione di studio: lo storico dell'arte di fronte all'opera.

Il taccuino *Tagliacozzo* di Lionello Venturi: trascrizione

Archivio Lionello Venturi, Roma, Università La Sapienza, Facoltà di Lettere e Filosofia.

Il taccuino è composto da tredici carte che presentano un foro sul lato breve, entro cui è inserito un fermo in metallo. Si tratta di un totale di ventisei carte, non numerate, scritte solo su un lato, bianche dalla diciotto alla ventitre, più la ventisei; scritto a penna con inchiostro color seppia. Gli interventi tra parentesi quadre sono miei: parole incomprensibili sono indicate col punto interrogativo tra parentesi quadre ?, mentre la lettura incerta è indicata ponendo la parola da noi interpretata tra parentesi quadre e punti interrogativi ?esempio?. Il segno # - # sta per una parola cancellata illeggibile, \ / indicano invece un'aggiunta infralinea o a lato.

1 [fig. 1]
Tagliacozzo

2 [fig. 2]
Tagliacozzo. Palazzo ducale.
Una serie d'uomini famosi, specie di cronaca figurata. Le figure sono a due a due.[29]
Figurata corazzata, incoronata di lauro, con spada e scudo con l'aquila nera. Giulio Cesare? – Uomo con scettro e palle, incoronato da imperatore con gran manto sopra l'armatura. Costantino.

3
Uomo con zucchetto rosso, gran manto rosso e veste nera, con un libro in mano. Un graffito recante ?ha?: Ovidio Nasone. Potrebbe essere. – Vecchio calvo con manto giallo e veste rossa, e libro nero in mano. La scritta antica conservata tiene: MARCUS VARRO. – Giovane con armatura bianca. Scritta antica: SCIPIO. – Giovane guerriero con elmetto, armatura e drappo rosso scuro, che s'appoggia sopra una lunga spada: AEMILIUS (scritta autentica).

4
Fanciulla armata e ?munita? d'arco e di frecce. Scritta antica: PANTASILEA. – Giovane armato di corazze d'oro, con veste verde, e lunga spada 'C'VS = Nlaus?.
Poi # due # tre figure distrutte insieme con le lettere.

5 [fig. 3]
Giovane re incoronato e armato d'oro con lancia e scudo NDER REX M. Evidentemente Alexander rex MACEDONIE. – Altre figure distrutte. – Figura con manto rosso e berretto verde, che tiene un rotulo in mano. Graffito recante: CATO UTICENSIS. C'è da credere abbia copiato la scritta allora leggibile. – Testa di donna incoronata.

6
Altra testa di donna incoronata. – Giovane con lo stendardo che reca: SPQR. Anche qui il suo nome è sparito. La mano è la stessa della cappella. Spesso sulle colonne è il monogramma. Le figure sono ritte entro nicchie fiancheggiate da colonne; stanno

7
a due, e fra esse solo colonne sono le ?divisorie?, ogni coppia è divisa dall'altra da un pilastro con ?candelliera?. Ora ci sono 4 porte lungo la parete lunga, e una piccola porta laterale, elegantissima, e l'unica per cui si doveva entrare originariamente. La porticina tagliava tutta la persona delle due (3ultima e penultima)

8
figure di donna. Così il numero delle figure diventa 22. Il soffittino a cassettoncini è graziosissimo e del 1° Quattrocento.

9
Cappella.
L'Adorazione dei Magi. La Madonna è brutta come pure quello de' Re magi inginocchiato, ma il gruppo di uomini ritti. Il pittore era certo il figurinaio che s'era portato bene nelle cronache figurate, ma non sapeva esprimere né sentimenti né begli atteggiamenti.

10
Il gruppo di uomini è bello invece tutti ritti, severi, con una ricerca di verismo molto profonda e soprattutto quello dal tocco nero nel centro è una figura fortissima che farebbe onore a qualunque sommo # - # pittore. Segna i contorni con grosse linee nere, crudi, lavorando con for

11
za nelle carni, scavandole. Caratteristico il modo di far sporgere le labbra a becco d'uccello, formando del labbro inferiore come una palletta rossa. Le pieghe sono a cannelloni tondi grossi, e lumeggiati chiari. Nel segno de' volti l'autore ama spesso i passaggi duri alla tedesca. Il che appare chiarissimo

12
in tre piccole figure dell'Adorazione de' Magi che paiono proprio imitate da figure tedesche tale è la crudezza e rudezza delle loro forme. La fronte in generale rifugge indietro, e perciò par accentuare il carattere realista delle facce. Di fronte alla porta d'entrata è la crocifissione costeg

13
giata da due finestre, ne' cui sguanci sono pure qualche pittura di ?teste dipinte?. Poi a destra è la finestra principale, segui su dal Presepe molto semplicemente raffigurato, con una sola grotta dinanzi a cui adorano il Bambino. Nella

14
parete d'entrata è Gabriele e l'Annunziata, e sulla porta nello sguancio è il

Cristo benedicente. A sinistra di chi entra si ha l'Adorazione, cui segue nell'angolo la sola figura di San Giovanni Battista. Paese e rocce sono primitive affatto

15
molto semplici le architetture, con pareti verdi e cornicioni rossi grossolanamente dorati. Il merito unico del pittore è # nel viso # in alcuni visi fortemente plasmati come \ e soprattutto / nel centrale del gruppo degli uomini. La crocefissione che è una delle più brutte cose ricorda

16
molto le contorsioni di Niccolò Alunno. Rimangono sempre caratteristiche le mani scarne allungate e contornate grossamente di nero. Dei grossi fiori a volute formano lo zoccolo inferiore.

17
Il castello apparteneva \ nel 400 / a Orso Orsini, il cui stemma si vede nella loggia.

18-23 bianche

24
Nella loggia le nicchie architettoniche sono splendidamente segnate forti monumentali. Nella cappella l'architettura è primitiva. Anche le figure hanno meno risalto \ tondeggiante / nella cappella, ma più verismo. Il pittore della loggia è contemporaneo all'altro, più sapiente, ma meno ricercatore.

25
Tagliacozzo (dintorni di)
Santuario dell'Oriente. C'è una Madonna, che un'antica tradizione dice venuta di Turchia e stimata miracolosa. È certo una Madonna bizantina. Non l'ho vista.

26 bianca

Note

1 Come noto l'Archivio di Adolfo è conservato presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, quello di Lionello presso l'Università La Sapienza di Roma. Sull'archivio di Adolfo si veda: *Archivio Adolfo Venturi. 1. Introduzione al carteggio 1876-1908*, a cura di G. Agosti, Pisa 1990; *Archivio Adolfo Venturi. 2. Elenco dei corrispondenti*, a cura di G. Agosti, Pisa 1991; *Archivio Adolfo Venturi. 3. Introduzione al carteggio 1909-1941*, a cura di G. Agosti, Pisa 1992; *Archivio Adolfo Venturi. 4. Incontri venturiani (23 gennaio-11 giugno 1991)*, a cura di G. Agosti, Pisa 1995. Per una prima analisi dei taccuini di viaggio di Adolfo Venturi si veda E. Pellegrini, *Il viaggio e la memoria: i taccuini di Adolfo Venturi*, in «Studi di Memofonte», 6, 2011, pp. 13-37. Sull'archivio di Lionello si veda *L'archivio di Lionello Venturi*, a cura di S. Valeri e R. Brandolini, Milano 2001 e, specificatamente sui taccuini adolfiani e lionelliani a Roma, S. Danesi Squarzina, *Taccuini di viaggio di Adolfo Venturi ritrovati*, in *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, atti del convegno, Roma 2006, a cura di M. D'Onofrio, Modena 2008, pp. 55-62. In particolare sui taccuini di Lionello Venturi L. Iamurri, *Gli appunti di viaggio di Lionello Venturi, 1932-1935*, in «Storia dell'Arte», 101, 2002, pp. 93-99. Ringrazio Stefano Valeri per la consueta disponibilità nel consentire la consultazione dell'archivio di Lionello Venturi.

2 Qui sono conservate anche otto carte sciolte facilmente riconducibili a questo insieme di taccuini per la loro tipologia, che ne rende inequivocabile la pertinenza: tre carte riportano il luogo (due si riferiscono a Parigi, «Louvre» e «Bibl. Nationale», e una Napoli, «Museo», cioè Capodimonte); in una viene registrata la *Madonna col Bambino* di Barnaba da Modena (firmata e datata 1370) che si trova nella Galleria Sabauda di Torino. Le restanti quattro non sono ancora state identificate con certezza. Ventidue taccuini di Adolfo Venturi, tra cui quello abruzzese, che di seguito discuteremo nello specifico, sono consultabili sul sito della Fondazione Memofonte nell'ambito del progetto *Da Cavalcaselle ad Argan: archivio per la cultura artistica e letteraria* (http://www.docart900.memofonte.it/, sezione dedicata ad Adolfo Venturi).

3 Alcuni taccuini recano, sulla prima carta, il luogo o i luoghi registrati nella singola unità, altri ne sono invece del tutto privi. Inserisco tra le virgolette la dicitura leggibile sulla carta esterna, quando è presente; in caso contrario ho identificato i luoghi, almeno i principali, da iscrizioni presenti all'esterno o comunque dal contenuto del taccuino.

4 Nessuna iscrizione sulla carta esterna, ma all'interno a c. 4 si legge «Francoforte, Städl's Insitut».

5 Questa la citazione del taccuino abruzzese a Pisa: «Collezione del barone Aliprandi di Penne. Barone di Riseis. Prov. di Teramo Tesorone. Fasoli Napoli»; questo quanto invece si legge nella recensione di Venturi alla mostra abruzzese del 1905: «Le collezioni del barone Aliprandi di Penne, del barone di Riseis, di Giovanni Tesorone, della provincia di Teramo, del Fasoli di Napoli, del museo di San Martino in questa città, importanti di per sé, formano riunite un museo ideale»: A. Venturi, *La mostra d'arte antica abruzzese*, in «L'Arte», VIII, 1905, pp. 295-297 (cit. da p. 295); *Catalogo generale della mostra d'arte antica abruzzese in Chieti*, Chieti 10 giugno-31 ottobre 1905, Chieti 1905, pp. 99-120, in part. pp. 100-101. Sulle polemiche legate alla scelta espositiva che privilegiava l'integrità delle singole collezioni rispetto all'ordine storico si veda M. Mariani, *Mostra d'arte antica abruzzese. Le ceramiche di Castelli*, in «Rassegna d'Arte», 6, 1905, pp. 110-111 (che riprende un articolo apparso sul «Messaggero»). Tornerò su questa mostra *infra*, affrontando il problema della datazione del taccuino.

6 Pellegrini, *Il viaggio e la memoria: i taccuini di Adolfo Venturi*, cit., in part. pp. 19-20.

7 A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IV, *La scultura del Trecento e le sue origini*, Milano 1906, pp. 900, 903-907.

8 Molto precisi i rimandi tra A. Venturi, *La mostra d'arte antica abruzzese*, cit., il taccuino abruzzese (pubblicato in http://www.docart900.memofonte.it/) e il citato *Catalogo generale* della mostra. Oltre alla lista delle ceramiche, menzionata *supra*, con la famiglia Grue in testa, sottolineo una serie di citazioni dal taccuino, in cui si segnalano alcune riprese letterari: il crocifisso di «Nicola Piczulo e Piccioli», «il calice di Ciccarello di Francesco, con targhette a cuore ne' lobi» (*Recensione*, p. 295, *Catalogo*, p. 133), la descrizione dei tappeti (*Recensione*, p. 296, *Catalogo*, pp. 2-3), la citazione della *Madonna col Bambino* proveniente da San Demetrio di Vestini (*Recensione*, p. 296, *Catalogo*, p. 190), i tre lavori miniati di Attavante, di un seguace dell'Attavante «ligio nel disegno a Filippino Lippi», e di un «miniatore napoletano del 1360» (*Recensione*, p. 297, *Catalogo*, p. 149). Esiste anche una lettera da Sulmona di Pietro Piccirilli, diretta ad Adolfo Venturi, datata 18 giugno 1905, in cui gli scrive: «Tornerà a Chieti? Lì potremo rivederci»: affermazione che attesta appunto la presenza di Venturi a Chieti, luogo della mostra, e che costituisce un *terminus ante quem* per la datazione del viaggio. Ammettendo la visita di Adolfo Venturi alla mostra durante il periodo di apertura, questa lettera del Piccirilli permetterebbe addirittura di circoscrivere ai giorni tra il 10 e il 18 giugno 1905 se non l'intero viaggio abruzzese almeno la tappa a Chieti.

9 Come è noto il viaggio faceva parte integrante della formazione al corso di perfezionamento in Storia dell'arte istituito da Venturi; e del resto sono altresì documen-

tate le sollecitazioni a viaggiare fatte da Adolfo a Lionello e sono noti viaggi in comune: cfr. G. Agosti, *Una famiglia di studiosi leonardeschi nei ricordi di Adolfo Venturi: i Liphart padre e figlio*, in *I leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo*, atti del convegno, a cura di M.T. Florio e P.C. Marani, Milano 1999, pp. 255-266; L. Lorizzo, *Roberto Longhi «romano» (1912-1914): gli anni alla scuola di perfezionamento di Adolfo Venturi e un'inedita relazione di viaggio*, «Storia dell'Arte», 125-126, 2010, pp. 183-208; Pellegrini, *Il viaggio e la memoria*, cit., in part. pp. 14, 23-24 (con bibliografia relativa). Cfr. anche L. Iamurri, *Lionello Venturi in esilio*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 67, 1999, pp. 59-68 e ora l'esaustivo studio di L. Iamurri, *Lionello Venturi e la modernità dell'impressionismo*, Macerata 2010.

[10] La rispondenza diretta tra alcuni passi dei taccuini e i passi pubblicati da Venturi costituisce uno dei risultati di maggiore interesse dello studio dei taccuini di Adolfo Venturi: cfr. in particolare E. Federighi, *Adolfo Venturi e la città di Budapest*, in «Studi di Memofonte», 6, 2011, pp. 39-51. Il resoconto di viaggio, da materiale per gli studi, poteva trasformarsi anche in strumento didattico, sotto forma di vera guida di viaggio per "apprendisti storici dell'arte": Adolfo Venturi redasse infatti anche una *Guida alle Gallerie di Roma (per i suoi allievi di storia dell'arte)*, a cura della Corporazione universitaria Romana, Roma 1921, sulla cui copertina campeggia la scritta «le copie che non portano la firma dell'autore sono contraffatte» (un esemplare è conservato nell'archivio di Lionello Venturi a Roma).

[11] Nel 1905 Adolfo Venturi avrebbe recensito su «L'Arte», l'importante mostra dell'antica arte abruzzese: A. Venturi, *La mostra d'arte antica abruzzese*, in «L'Arte», VIII, 1905, pp. 295-297 (*Catalogo generale della mostra d'arte antica abruzzese in Chieti*, catalogo della mostra, Chieti 10 giugno – 30 ottobre 1905, Chieti 1905). Questa mostra fu di decisiva importanza per una definitiva conoscenza e affermazione delle caratteristiche dell'arte abruzzese al di là dei confini regionali: ben tre recensioni apparvero sulla «Rassegna d'Arte», ciascuna dedicata a diversi manufatti esposti: M. Mariani, *Mostra d'arte antica abruzzese. Le ceramiche di Castelli*, in «Rassegna d'Arte», 6, 1905, cit.; G. Pellicola, *L'oreficeria nella Mostra d'arte antica abruzzese*, *ivi*, 10, 1905, pp. 155-156; E. Modigliani, *Dipinti abruzzesi all'Esposizione di Chieti*, *ivi*, 12, 1905, pp. 186-187. Sul Guardiagrele si veda in particolare A. Cadei, *Nicola da Guardiagrele un protagonista dell'autunno del Medioevo in Abruzzo*, Cinisello Balsamo 2005.

[12] H.W. Schulz, *Denkmaler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, (pubblicazione terminata dopo la morte dell'autore da F. con Quast), Dresda 1860 dotata di un ricchissimo *Atlas* finale con numerose incisioni sul modello del D'Agincourt: ad esempio si veda la tavola LXI sulla cattedrale di Sulmona. Schulz aveva viaggiato varie volte in Italia tra 1831 e 1842 e la «Einleitung des Verfassers» è datata 1847 (vol. I, p. 1). Per gli Abruzzi si veda in particolare vol. II, pp. 9-90 («Abruzzen, Molise, Terra di Lavoro»), vol. I, p. XIV (in cui si ricorda come Schulz scoprì in Abruzzo «eigenthümliche wie prachtvolle Denkmaler») e vol. I, p. 4 (per la citazione dei viaggi abruzzesi, fino a Scurcola e Tagliacozzo, in cui lo Schulz fu almeno due volte, nell'autunno del 1833 e del 1838). Tagliacozzo è incluso insieme a Scurcola nel breve paragrafo che chiude gli «Abruzzen», e viene ricordato per il Palazzo Orsini, definito «ein Schloss mit Holzdecken und Malereien» e la chiesa di San Giovanni Battista. Da segnalare infine che nella prefazione (pp. XIV-XV) il curatore ricorda come Schulz avesse lasciato circa 200 taccuini di viaggio, di cui ben 60 dedicati alla sola Napoli, materiale che costituì la base della sua pubblicazione. Da ricordare anche la citazione del Palazzo Orsini da parte di Gregorovius: «…un palazzo che ha apparenza di fortezza, la cui parte superiore è per le finestre, di stile gotico del secolo XIV, e il portale invece appartiene al puro Rinascimento…», *F. Gregorovius, Eine Pfingstwoche in der Abruzzen*, in *Wunderjahre in Italien*, Leipzig 1856-1877, traduzione italiana *Viaggio in Abruzzo*, a cura di A.Polla, Avezzano 1982, pp. 36-39. Per una dettagliata ricostruzione della fortuna di Tagliacozzo, e in particolare degli affreschi di Palazzo Orsini, si veda M.P. Fina, *Il Palazzo Orsini di Tagliacozzo e la sua decorazione*, Avezzano 2004, pp. 37-45 (e in particolare sul Lear pp. 38-39). Per un inquadramento generale cfr. ora il documentato saggio di P.F. Pistilli, *Viaggiatori ed eruditi in Abruzzo tra Sette e Ottocento*, in *Voyages et conscience patrimoniale. Aubin-Louis Millin 1759-1818 entre France et Italie*, atti del convegno, Parigi-Roma 2008, a cura di vari autori, Roma 2011, pp. 443-455.

[13] A. Berrino, *Storia del turismo in Italia*, Bologna 2011, p. 162 (e in particolare sull'Abruzzo pp. 164-166).

[14] Ancora Berrino, *Storia del turismo*, cit., p. 164, che definisce l'Abruzzo, la cui guida Touring venne pubblicata nel 1910, un «laboratorio per eccellenza» nel quale il Touring stesso investì tutte «le proprie energie per verificare e dunque dimostrare come la pressione sull'opinione pubblica possa contribuire positivamente a un'opera di svelamento e di valorizzazione delle risorse naturali di una regione ai fini dello sviluppo del turismo».

[15] G. Dragonetti, *Arte e storia negli Abruzzi*, in «Arte e Storia», IX, 1890, pp. 170-171.

[16] Segnalo, solo a titolo di esempio tra i molti possibili e limitandomi al primo lustro del ventesimo secolo, G.M. Bellini, *Nicola di Guardiagrele e la croce processionale di S. M. Maggiore di Lanciano*, in «Arte e Storia», IX, 1890, pp. 233-235 o V. Bindi, *Per Nicolò di Guardiagrele*, *ivi*, pp. 187-191 (si veda anche la lista dei corrispondenti abruzzesi, *ivi*, p. 8); le *Notizie degli Abruzzi* per «L'Arte»curate prima da Antonio De Nino, di cui si veda *Opere d'arte in Barisciano (Aquila)*, e *Bassorilievi medievali in Castel di Sangro*, o anche *La chiesa di Santa Maria del Ponte (Abruzzo)*, in «L'Arte», IV, 1901, risp. pp. 73-74, 422-424 e 198-201; poi da P. Piccirilli, di cui si veda *Opere d'arte a Vittorito*, *Furti di oggetti d'arte a Scurcola e Paterno (Marsica)*, e anche *Oreficeria medievale abruzzese*, in «L'Arte», IX, 1904, risp. pp. 405-408, 505-507, 67-73. CFR. ANCHE I.C. Gavini, *Santa Maria Assunta in Assergi*, in «L'Arte», IV, 1901, pp. 316-329, 391-405. Per quanto riguarda le riviste estere in particolare mi sembrano degne di nota le recensioni di Cornelius von Fabriczy al volume di G. Pansa, *Silvestro di Sulmona detto l'Ariscola, scultore architetto del sec. XV, e le sue monumentali opere esistenti in Aquila degli Abruzzi. Notizie e documenti*, Lanciano 1894, ma ancor di più a quello di V. Bindi, *Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi*, Napoli 1889, apparse entrambe sul «Repertorium für Kunstwissenschaft» (rispettivamente XIII, 1890, pp. 474-475 e 18, 1895, pp. 59-61). Il Fabriczy aveva ben compreso la messe di novità pubblicate negli ormai numerosi studi "locali" italiani, specialmente quelli di "frontiera", nonostante ne rilevasse le innegabili mancanze in organicità e talvolta in messa a fuoco dei problemi critici, la sovraestimazione del patrimonio artistico locale, nonché gli svarioni attributivi (in particolare si veda la citata recensione al volume del Bindi, p. 474). Si veda anche, per un analogo atteggiamento verso un altro luogo, la sua dettagliata recensione alla settima annata della «Nuova Rivista Misena», ancora in «Repertorium für Kunstwissenschaft», XVIII, 1895, pp. 404-408. Discutendo della pittura del Quattrocento negli Abruzzi, Adolfo Venturi cita numerosi articoli tratti soprattutto dalla «Rivista abruzzese»: A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, VII, *La pittura del Quattrocento*, parte I, Milano 1911, pp. 155-158, in part. nota 1, p. 158.

[17] La citazione è tratta dalla recensione del Fabriczy, *Monumenti storici*, cit., p. 474. L'opera era stata prontamente discussa, con sottolineatura degli aspetti negativi, da G. Maruti in «L'Archivio Storico dell'Arte», II, 1889, pp. 260-262. Maruti, come Fabriczy, pur elogiando l'impegno del Bindi, emblema «della nuova rifioritura degli studi artistici degli Abruzzi», ne rileva una «forte tendenza a vedere dovizia di capolavori ed artisti in una regione che non eccelse

nell'arte»: *ivi*, p. 261. Indicativa l'inversione di tendenza, proprio sotto questo aspetto, nell'*Avvertenza* pubblicata a premessa della nuova serie del «Bollettino della Regia Deputazione Abruzzese di Storia Patria», I, 1910, pp. 7-10, in part. pp. 8-9.

18 E. M. (Enrico Mauceri), *Emilio Bertaux:* L'autore degli affreschi del Duomo d'Atri, Andrea da Lecce Marsicana*, estratto dalla Rassegna Abruzzese, anno II, n. 5 e 6. Casalbordino, 1898*, p. 8, in «L'Arte», fascc. I-III, 1899, p. 107; Bertaux fu collaboratore di questa rivista sin dalla sua prima annata: cfr. E. Bertaux, *Un dittico sulmonese di argento nel duomo di Lucera*, in «Rassegna Abruzzese di Storia ed Arte», 3, 1897, pp. 211-215. Antonio De Nino, collaboratore per la parte abruzzese de «L'Arte», recensendo il volume del Bertaux su Santa Maria Donnaregina a Napoli, annunciò la pubblicazione del lavoro del Bertaux, «un voluminoso lavoro su la storia dell'arte nelle provincie meridionali, fra cui l'Abruzzo non tiene l'ultimo posto»: A. De Nino, *Santa Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV*, in «Rivista Abruzzese di Scienze, Lettere ed Arti», II, 1904, pp. 107-108.

19 É. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale. De la fin de l'Empire Romain à la conquête de Charles d'Anjou*, Paris 1903 (consultata nell'edizione riedita dall'Ecole Française de Rome, 1968, con l'aggiornamento a cura di A. Prandi, Roma 1978: qui, vol. IV, p. VII per le due ravvicinate edizioni dell'opera). Cordialissimi i rapporti tra Venturi (che recensì l'opera del Bertaux) e Bertaux (che recensiva a sua volta l'uscita dei volumi della *Storia dell'Arte*): ne fanno fede in particolare le lettere di Bertaux a Venturi discusse da V. Papa Malatesta, *Émile Bertaux tra storia dell'arte e meridionalismo. La genesi de L'art dans l'Italie méridionale*, Ecole Française de Rome, 2007, in part. pp. 176-199 (e pubblicate integralmente nell'epistolario posto alla fine del volume, pp. 372-374, 387, 403-406, 416-417, 421-424, 427-428, 430, 433-434, 436-438, 441-442, 445-446, 454, 459-461).

20 Bertaux, *L'art*, cit., in part. vol. II, cap. II (*L'architecture dans les Abruzzes*), pp. 521-551; cap. III (*La sculpture dans les Abruzzes*), pp. 553-592, e quindi il vol. I, terzo paragrafo del cap. III (*La peinture dans les Abruzzes*), pp. 283-300, questo più breve, ma dall'inizio eloquente: «Au nord du Mont-Cassin, la peinture du moyen âge est représentée dans les Abruzzes par des monuments aussi précieux qu'inconnus»: Bertaux, *L'art*, cit., vol. I, p. 283; cfr. anche l'aggiornamento, a cura di V. Pace, *ivi*, vol. IV, pp. 497-517.

21 Per la *Madonna col Bambino benedicente*, conservata nel Santuario della Madonna d'Oriente a Tagliacozzo, si veda il citato aggiornamento di V. Pace a Bertaux, *L'art*, cit., p. 516. In particolare Pace attesta come la citazione pubblica di questa *Madonna* risalga a un lavoro del Piccirilli del 1919 (*ibidem*).

22 A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. IV, *La pittura del Quattrocento*, parte I, Milano 1911, p. 158; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. VIII, *L'architettura del Quattrocento*, parte I, Milano 1923, pp. 836, 840. Nel taccuino di Tagliacozzo Lionello appunta infatti la «piccola porta laterale, elegantissima» del Castello (cfr. *infra* la trascrizione del taccuino). In effetti Venturi, nella *Storia dell'Arte*, accenna agli affreschi di Tagliacozzo dicendo che ci sarebbe tornato più approfonditamente, intendendo forse proprio sulla stessa *Storia*. Non sembra però che lo abbia fatto, almeno in prima persona, giacché la prima a pubblicare gli affreschi di Tagliacozzo fu Margaret Jackson, ma sotto l'egida venturiana, poiché il suo articolo uscì sulle pagine de "L'Arte" e in una data assai prossima ai volumi della *Storia dell'Arte* dedicati al Quattrocento: cfr. M. Jackson, *Affreschi inediti a Tagliacozzo*, in «L'Arte», 15, 1912, pp. 371-384 (in particolare si veda qui pp. 381-383 per la descrizione della loggia con gli Uomini Illustri descritta nel taccuino di Lionello).

23 Ad esempio la già citata lettera da Sulmona di Pietro Piccirilli, direttore insieme a G. Pansa della «Rassegna Abruzzese di Storia ed Arte», del 18 giugno 1905 o del 18 agosto 1905; anche di Filippo Ferrari si conserva una lettera del 1905. Vincenzo Bindi era in contatto epistolare con Venturi dal marzo 1891: per tutti questi corrispondenti si veda Biblioteca Scuola Normale Superiore, Archivio Adolfo Venturi, Carteggio, *ad vocem*. Nella *Storia dell'arte italiana*, accennando all'oreficeria abruzzese del Trecento, Venturi rimanderà in nota, oltre al saggio sui *Monumenti sulmonesi* del Piccirilli del 1894, proprio alle riviste: «Sull'oreficeria abruzzese si hanno importanti articoli nella Rassegna Abruzzese, nella Rivista Abruzzese, nella Napoli Nobilissima e nell'Illustrazione Abruzzese»: Venturi, *Storia dell'arte*, cit., vol. VI, *La scultura del Trecento*, cit., p. 900, nota 1.

24 G. Pannella, recensione a *A. De Nino,* Sommario dei monumenti e degli oggetti d'arte descritti*, Vasto, Anelli, 1904*, in «Rivista Abruzzese di Scienze, Lettere ed Arti», VI, 1904, pp. 328-329.

25 I taccuini di Adolfo Venturi sono disponibili al già citato indirizzo web: (http://www.docart900.memofonte.it/, sezione dedicata ad Adolfo Venturi). In particolare la questione del linguaggio di Adolfo Venturi, alla luce proprio del nuovo contributo apportato dai taccuini di viaggio, era emersa nella discussione conclusiva del primo giorno di lavori del convegno *Dall'occhio alla penna: il taccuino dello storico dell'arte tra '800 e '900*, tenuto a Udine il 19 e 20 aprile 2010 (discussione animata dagli interventi di Donata Levi, Maurizio Ghelardi e Flavio Fergonzi).

26 Il tema è trattato in D. Levi, P. Tucker, *Questioni di metodo e prassi espositive: il ruolo della descrizione nell'opera di Adolfo Venturi*, in *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, atti del convegno, Roma 2006, a cura di M. D'Onofrio, Modena 2008, pp. 211-218. Basta comunque leggersi passi dei taccuini per raccogliere una messe di esempi. Si veda anche il citato lavoro di E. Federighi, *Adolfo Venturi e la città di Budapest*, cit., pp. 39-51, e alcune tesi di laurea dell'Università di Udine (relatore Donata Levi) che hanno messo a fuoco questo aspetto in diversi taccuini venturiani: G. de Pascal, *I taccuini di Adolfo Venturi*, (a. a. 2008-2009); G. Scussolino, *Il taccuino spagnolo di Adolfo Venturi*, (a. a. 2009-2010); K. Marchini, *Il taccuino di Adolfo Venturi: il viaggio a Londra nel 1901* (a. a. 2010-2011).

27 Iamurri, *I taccuini di viaggio*, cit.; Iamurri, *Venturi e la modernità dell'impressionismo*, cit., in part. pp. 62.

28 Iamurri, *Lionello Venturi in esilio*, cit., p. 61; Iamurri, *Venturi e la modernità dell'impressionismo*, cit., in part. pp. 62, 74, 81-84.

29 Da questo momento sino alla fine della descrizione del ciclo, la descrizione dei singoli personaggi è racchiusa in una segno grafico che mima la nicchia entro cui è inserita la figura. Abbiamo tradotto col trattino "–" la separazione della descrizione delle varie nicchie.

ABSTRACT

Both Adolfo Venturi and his son Lionello made a great use of sketchbooks during their travels in Italy, Europe and America, in order to record artworks preserved in the museums and private collections that they visited. A series of 15 sketchbooks of the same dimension and form is splitted between the Venturi archives in Rome and Pisa. Even if many papers are missing, the 15 sketchbooks record a long travel made together by Adolfo and Lionello, from Italy to Europe (Germany, France), probably written around 1904-1905. The handwriting of Adolfo and Lionello is recognizable in all the units: some of them are written by Adolfo, some others by Lionello and some others by both father and son. Two of them are dedicated to Abruzzo, one preserved in Pisa and one in Rome, in origin probably belonging to the same unit, before being dismembered. This article discusses the Venturi's travel to Abruzzo, its possible datation, and publishes the whole part preserved in Rome, completely dedicated to Tagliacozzo and written by Lionello Venturi alone. Thus, it would be possible to add new material to check the differences and similarities in artwork descriptions between the young Lionello and his father Adolfo, so to say the old and the new generation of art historians.

Cristiana Pasqualetti

Saturnino Gatti e Francesco da Montereale in San Domenico all'Aquila: aggiunte e precisazioni

Nel 1848 l'editore aquilano Francesco Perchiazzi dava alle stampe il volume dello storico Angelo Leosini dal titolo *Monumenti storici artistici della città di Aquila e suoi contorni colle notizie de' pittori, scultori, architetti ed altri artefici che vi fiorirono*. L'opera, che per citare le parole del suo autore fu pubblicata «nella mia assenza dal Regno, e perciò incorse in parecchie mende per negligenza dell'Editore»[1], rappresenta la prima guida alle chiese e ai palazzi dell'Aquila che sia stata concepita con la precipua, dichiarata finalità di tracciare una storia dell'arte e degli artisti locali[2].

Una finalità, sia ben chiaro, largamente disattesa principalmente a causa della scarsa autonomia critica palesata dal Leosini proprio verso i fatti d'arte che egli intendeva «ritogliere all'oblio» e portare all'attenzione dei suoi lettori. A fare le spese dell'approccio poco specifico e delle idiosincrasie dello studioso – «il meno accorto di tutti gli scrittori di cose aquilane» a giudizio di Mario Chini[3] – furono in particolare gli aspetti architettonici, gli arredi scultorei e gli ornati plastici degli edifici aquilani; ma, in generale, il giudizio del Leosini si rivela piuttosto fragile ogniqualvolta non sia sorretto da evidenze documentarie – epigrafiche o d'archivio – oppure dall'*auctoritas* di qualche antico scrittore. Nondimeno, i *Monumenti* restano un punto di partenza imprescindibile per lo storico dell'arte che volesse intraprendere ricerche sul territorio aquilano, se non altro proprio per il lavoro di selezione di notizie archivistiche relative a monumenti o ad artisti locali operato dal Leosini sulle fonti, con particolare riferimento all'immenso *corpus* manoscritto del settecentesco Anton Ludovico Antinori.

A parziale discolpa del Leosini si adduca il fatto che egli dovette fin troppo spesso arrendersi alla penuria di testimonianze architettoniche e figurative rimontanti ai secoli della fondazione e del massimo splendore raggiunto dall'Aquila, vale a dire fra il Duecento e gli inizi del Cinquecento, se si esclude la breve per quanto felice parentesi del governatorato di Margherita d'Austria (1572-1586); una penuria cagionata, com'è ben noto, dalla tragica ricorrenza dei terremoti che hanno afflitto la storia della città e del suo territorio.

Un esempio particolarmente significativo del metodo di lavoro adottato dal Leosini e delle difficoltà con cui egli

ebbe a confrontarsi è fornito dalle pagine dedicate alla chiesa dei domenicani, il cui insediamento locale fra il 1255 e il 1258 quasi coincide con la nascita stessa della *civitas* aquilana. Venuto a discorrere del sacro tempio originariamente dedicato alla Maddalena, lo studioso non poteva non fare i conti con la radicalità delle distruzioni subite dall'edificio ecclesiastico a motivo dell'evento sismico del 2 febbraio 1703:

> […] questa chiesa, che per regia munificenza eretta, racchiudeva ogni ricco adornamento che conviene ad augusto santuario del Signore, cadeva tutta dalle sue fondamenta nel terremoto del 1703 il quale atterrò i più cospicui edificii dell'Aquila, e seppellì sott'essi tremila cittadini. Funesta memoria è per Aquila quel terremoto, col quale le dava Iddio un colpo tale che disperasse di poter riacquistare l'antica grandezza, che sola erale rimasa nelle opere d'arte[4].

Del primitivo assetto dell'imponente chiesa dei predicatori aquilani il Leosini poteva dunque vedere soltanto «le mura esteriori costrutte di travertino, e le belle porte di stile romanico-gotico: gli antichi affreschi ne' lor timpani, della semplice maniera del quattrocento son quasi del tutto guasti» (detto per inciso, basterebbe anche soltanto questa brevissima citazione per avere un'idea della genericità dei commenti disseminati nei *Monumenti storici artistici della città di Aquila*). Tuttavia, il ricorso alle fonti manoscritte, in primo luogo all'Antinori, ma anche a Marino Caprucci (†1626), ad Andrea Agnifili (†1628), a Claudio Crispomonti (†1644), consentiva al Leosini di tramandare ai lettori almeno la memoria dei pittori (e di qualche scultore) che, per restare al caso specifico, lavorarono nella chiesa dei domenicani negli anni d'oro della storia aquilana.

Incrociando pertanto le fonti segnalate dal Leosini con i documenti scrupolosamente rintracciati da Mario Chini[5], sappiamo che i più bei nomi della pittura del Rinascimento aquilano furono coinvolti nella realizzazione di pale d'altare per alcune delle numerose cappelle della chiesa di San Domenico o nella loro affrescatura. Nel 1477 Saturnino Gatti s'impegnò con Pier Benedetto di Pietro da Pizzoli per decorare una cappella con l'immagine di san Giovanni Evangelista affiancata da quattro episodi della sua vita e dei suoi miracoli[6]. Il 15 ottobre 1488 – come mi è stato possibile appurare, puntualizzando una trascrizione del Chini – Sebastiano di Cola da Casentino ricevette da Nanno Agostino *Iannis de Rosis* di Tempèra l'incarico di dipingere ad affresco una cappella con l'immagine della *Madonna della Misericordia*[7]. Il 6 novembre 1509 Saturnino Gatti risulta nuovamente alle prese con una commissione per la chiesa dei predicatori aquilani. Difatti, su richiesta della confraternita del Rosario egli promise di dipingere «unam conam in tabula cum imagine Beate Virginis Marie *dello Rosario*» per l'altare dell'omonima cappella, «secundum formam et designuum olim factum per quondam magistrum Iohannem Antonium Percosse», collega e socio di Saturnino[8]; non avendo rispettato la scadenza di consegna fissata per l'8 settembre 1509, il Gatti promise con strumento notarile rogato il 18 giugno 1511 di portare a termine la commissione entro il Natale dello stesso anno. Non si dimentichi inoltre che il 7 febbraio 1517 Saturnino ricevette l'incarico di una statua lignea di *San Sebastiano* da parte di Vincenzo d'Angelo di Notar Amico da San Vittorino, agente in veste di procuratore della confraternita intitolata al Santo, che era collegata alla chiesa di San Domenico[9]; l'opera non fu tuttavia portata a compimento per il sopraggiungere della morte del maestro entro il 1518[10]. Occorre infine ricordare che il Leosini, affidandosi al Caprucci, tramandò la notizia di un «quadro dell'*Annunziata*» dipinto da Cola dell'Amatrice durante i suoi anni aquilani per la chiesa dei domenicani, e la memoria di alcune imprecisate cappelle, che «erano una volta, come lo stesso Caprucci conta nel suo scritto, dipinte con arte somma dal nostro Francesco da Montereale»[11]. A questo prolifico pittore si debbono anche gli affreschi nel chiostro occidentale del convento domenicano sui quali si tornerà tra breve.

Si sarà già notato che gli interventi pittorici appena rammentati si concentrarono nei decenni compresi fra l'ultimo quarto del secolo XV e il primo quarto del successivo, ossia caddero in concomitanza con i cospicui lavori di ricostruzione della chiesa e del convento danneggiati dai terremoti del 1456 e del 1461-1462, secondo quanto attestano non soltanto la documentazione d'archivio e gli scrittori locali – da Francesco di Angeluccio di Bazzano all'Antinori[12] –, ma anche i risultati dei sondaggi, dei saggi e delle indagini condotte a partire dal 2000 in vista dello smantellamento delle strutture carcerarie e del recupero del complesso conventuale che hanno avuto luogo fra il 2004 e il marzo 2009[13]. Piuttosto curiosamente i *Monumenti* del Leosini non contengono il minimo accenno alle conseguenze del decreto di soppressione emanato da Gioacchino Murat il 7 agosto 1809 sul superbo convento dei domenicani all'Aquila: nel 1848, infatti, la sua trasformazione in edificio carcerario era già da tempo una triste realtà[14].

Ad ogni modo, proprio grazie ai recentissimi interventi di restauro del complesso conventuale, sono stati rimessi in luce brani di pittura murale di assoluta rilevanza nel panorama storico-artistico aquilano, drasticamente impoverito non solo dalla frequenza degli episodi sismici, ma anche da trascuratezza e da opinabili decisioni come l'abbattimento postunitario della chiesa di San Francesco a Palazzo. Oltre alle *imagines clipeatae* di profeti o di apostoli risalenti ai primissimi anni del Trecento dipinte sulle pareti di un ambiente che pare potersi identificare con l'antica sala capitolare del convento domenicano in corrispondenza del pri-

mo chiostro o chiostro orientale[15], sono stati recuperati alcuni "ritratti" entro tondi di eminenti esponenti dell'ordine affrescati sul braccio ovest del secondo chiostro o chiostro occidentale (fig. 1).

La decorazione dovette estendersi in seguito anche agli altri bracci del chiostro rinascimentale, sia pure con esiti più modesti, come dimostrano le tracce di un clipeo affrescato in corrispondenza della terza campata del lato meridionale, in cui si riconosce l'attributo della berretta rossa cardinalizia sul capo del personaggio effigiato. Del chiostro occidentale e dei suoi affreschi sopravvive anche l'importante memoria del domenicano Serafino Razzi, che trovandosi all'Aquila al principio del mese di luglio 1575 si recò in visita alla chiesa e al convento dei padri predicatori. Soffermatosi ad ammirare gli affreschi del chiostro tardo-quattrocentesco, il Razzi ne lasciò la seguente descrizione:

> Il secondo chiostro con finestrati risguardanti verso la valle, con tre cappelle di vaghe pitture adorne, con molte effigie di huomini illustri dipinte nelle lunette, e con loggie di sopra di ogni intorno, vien molto lodato, ove il primo Chiostro accanto alla chiesa, grande anch'egli, et arioso, è più positivo e senza tanti adornamenti[16].

Gli "huomini illustri" dell'ordine domenicano affrescati entro le lunette disegnate dalle volte delle campate del braccio occidentale del chiostro si stagliano contro il luminoso azzurro dei clipei che, percorso da bianche nubi, doveva quasi illusivamente integrarsi con gli squarci di cielo vero aperti dalle dieci finestre immediatamente sottostanti a ciascun clipeo, affacciate sulla valle aquilana con un effetto mozzafiato oggi mortificato da un'espansione edilizia incontrollata. I tondi si distribuiscono in due gruppi di cinque ai lati della campata mediana ove è rappresentata la *Resurrezione di Cristo*, purtroppo sconciata nel 1857 dall'apertura di una finestra (figg. 2-4)[17]. Oltre alla metà inferiore della *Resurrezione* sono andati del tutto perduti anche i clipei delle prime tre campate da sinistra, mentre il tondo della quarta presenta l'immagine gravemente lacunosa di un frate che può essere tuttavia agevolmente identificato con san Tommaso d'Aquino, giacché egli reca secondo una tradizione iconografica ben attestata il modellino di una chiesa nella mano destra e un libro aperto nella sinistra sopra altri due volumi chiusi (fig. 5)[18].

In corrispondenza della quinta campata, immediatamente a sinistra della *Resurrezione*, sopravvive la metà inferiore di un clipeo con il "ritratto" di un domenicano ormai del tutto privo della testa (fig. 6). Anche in questo caso è però possibile procedere al suo riconoscimento, poiché sul libro tenuto aperto con la mano destra si legge: «DOMINICI GENVS VIGET O(MN)I ORDINE SACRO SCIRE». Si tratta dunque del fondatore stesso dell'ordine, il cui testamento spirituale, affidato ai frati di Bologna, è riportato sul cartiglio sorretto dallo stesso san Domenico con la mano sinistra: «CHARITATEM HABETE HVMILITATEM SERVATE [PAVPERTATEM VOLVN]TARIAM POSSIDETE HOC TESTAMENTVM»[19].

Nel clipeo della campata a destra della *Resurrezione di Cristo* è poi il "ritratto" di san Pietro da Verona con la palma del martirio al quale allude l'iscrizione riportata dalla targa alla sua destra: «EXE(M)PLO CHR(IST)I DOLORES FER(R)E CVRAVI PRO CVIVS FIDE SANGVINEM QVOQUE FVDI» (fig. 7). Il tondo con san Pietro martire è seguito dall'immagine clipeata di un anziano frate che punta l'indice della destra verso l'alto, mentre con la sinistra tiene aperto un libro (fig. 8). Il confronto con la tradizione iconografica, per esempio col polittico dipinto da Colantonio per la chiesa di San Pietro Martire a Napoli, consente di riconoscere l'effigie di san Vincenzo Ferrer, il cui volto oltremodo ossuto e scavato appare nel contempo curiosamente ricalcato su quello, notissimo, del francescano Bernardino da Siena, morto nel 1444, canonizzato nel 1450 e sepolto nella Basilica a lui intitolata dagli aquilani che lo annoverano oggi come allora fra i santi patroni della loro città. È altamente probabile che questa singolare scelta iconografica sia stata condizionata da una leggenda agiografica risalente proprio all'ambito domenicano di metà Quattrocento, secondo la quale il giovane Bernardino si sarebbe recato ad Alessandria per ascoltare Vincenzo Ferrer, che ne profetizzò pubblicamente la futura grandezza in qualità di predicatore[20].

A san Vincenzo segue papa Benedetto XI, il secondo dell'ordine domenicano ad ascendere al soglio petrino, che è possibile identificare grazie all'iscrizione sul cartiglio: «[BE]NEDICTVS [PP.] XI» (fig. 9). Chiude la sequenza degli "huomini illustri" del chiostro rinascimentale un domenicano col galero cardinalizio, la cui individuazione è resa difficile dalla perdita delle iscrizioni e di eventuali altri attributi (fig. 10)[21]; del tutto scomparso, infine, l'ultimo "ritratto" nella quinta lunetta a destra.

Benché in pessimo stato di conservazione, i lacerti del chiostro occidentale consentono di estendere anche alla serie dei clipei con le effigi dei principali esponenti dell'ordine dei predicatori l'attribuzione a Francesco di Paolo da Montereale del solo affresco con la *Resurrezione* tramandata dal Leosini:

> Finalmente Marino [Antonelli] potente Signore e liberale del suo, verso il convento di S. Domenico, avendone fatto a sue spese costruire il peristilo e ornarlo di vaghe pitture, tra le quali Francesco da Montereale vi eseguì pure qualche opera di sua mano, qual'è quell'affresco, che solo n'è rimaso, rappresentante Cristo risorto e le guardie sepolte nel sonno con tutta l'espressione e la grazia: sotto vi sono scritti i seguenti versi:
> *Floridus, et gaudens devicta morte resurgit*
> *Immanes Christus quem perimere duces.*
> *In cruce quam clavus nuper trajecit acutus*
> *Vexillo insignis emicat alma manus.*

Vicit tartareas qui cum terrore catervas
Inter apostolicos cernitur ire choros

Probabile che questi versi siano del laureato poeta latino e volgare Gio: Francesco Antonelli, che in sullo scorcio del XVI secolo compose de' versi latini sotto varie storie di S. Domenico dipinte nel chiostro del Convento[22].

Quanto a Marino Antonelli, che aveva finanziariamente sostenuto la ricostruzione delle lamie e dei corridoi del convento rovinato dalle scosse sismiche del 1461-1462[23], come sembra attestare anche la chiave di volta circolare con l'iscrizione «IMPENSA DOMINI MARINI DE ANTONELLIS» intorno allo stemma, l'unico riferimento cronologico fin qui noto è rappresentato dal contenzioso con alcuni mercanti veneziani registrato nel 1459[24]. Poiché la *Resurrezione* e le effigi clipeate del chiostro occidentale paiono ascrivibili – come si dirà – al secondo decennio del Cinquecento, è alquanto improbabile che Marino avesse potuto assistere alla loro esecuzione ancora in vita, per cui bisogna pensare che la decorazione sia il frutto di un eventuale lascito testamentario, magari a qualche anno di distanza dalla morte, sempre che il Leosini possa considerarsi fededegno nell'attribuire all'Antonelli anche il finanziamento dell'affrescatura del chiostro.

Naturalmente le molte irrisolte questioni relative alle modalità della formazione presumibilmente romana di Francesco da Montereale, ai tempi delle opere e alla consistenza stessa del suo catalogo inducono a estrema cautela quanto alla cronologia dell'intervento del pittore nel chiostro domenicano[25]. La costruzione anatomica e l'espressione dolcemente patetica del *Cristo risorto* (fig. 3) possono essere confrontate con quelle del Cristo di uno dei due pannelli commissionati da un Gerolamo da Fossa per esser posti sull'altare maggiore della chiesa di Sant'Angelo d'Ocre nel 1515 (ora conservati nel Museo Nazionale d'Abruzzo)[26], mentre il classicismo archeologico della candelabra dipinta nell'imbotte della nicchia del chiostro domenicano richiama i decori delle paraste sotto la *Crocifissione* affrescata sul tramezzo della chiesa della Beata Antonia dietro l'altare. La teatralità dell'apparizione del *Cristo risorto* fra i cortinaggi scostati da due angioletti fa pensare a tempi non anteriori alla metà del secondo decennio del secolo (fig. 2), un'indicazione cronologica che pare confermata anche dall'esame delle effigi clipeate. Per quanto lacunosa e deperita, la bella testa del *San Pietro Martire* (fig. 7) può efficacemente accostarsi al *Santo martire francescano* del Museo Civico di Chieti[27], a cui rinviano anche la larghezza d'impianto degli "huomini illustri" e l'acutezza prospettica dei libri aperti da loro esibiti, la quale si rivede nel *Sant'Eusanio* dell'affresco staccato da San Francesco a Palazzo, oggi nel Museo Nazionale d'Abruzzo (fig. 11)[28]. I confronti con le succitate opere di Francesco da Montereale attivati dalle qualità dei pur rovinatissimi "ritratti" domenicani, assieme a una certa incisività del segno e alla risentita espressività – certamente ispirata dai soggetti – che trapela dai clipei un poco meglio preservati, consigliano di non spingere troppo avanti i tempi della loro realizzazione né di escludere una nuova attenzione di Francesco da Montereale nei riguardi di Saturnino Gatti, che – come si è ricordato – fu coinvolto a più riprese in lavori per la chiesa di San Domenico e forse per lo stesso complesso conventuale.

Difatti, tra i ritrovamenti seguiti ai recenti interventi di recupero va segnalata come possibile testimonianza di un'attività svolta dal Gatti anche nel chiostro occidentale del convento domenicano la frammentaria *Orazione nell'orto di Getsemani* affrescata sulla parete terminale a meridione del loggiato sul lato ovest (fig. 12), le cui pietose condizioni di conservazione non impediscono tuttavia di includere l'opera nell'ambito saturniniano. Il lacerto mostra la figura di Cristo che si volge in preghiera verso un angelo in volo recante la croce. Le tonalità dei pochi brani superstiti di colore, le peculiarità somatiche dell'angelo, la complessa trama disegnata dalle strette e profonde occhiellature del suo panneggio, l'affiorare del tracciato venoso sul robusto collo e sul dorso della mano destra del Cristo orante, i brevi e fitti colpi di biacca, onde conferire risalto plastico ai corpi, incoraggiano a prendere in considerazione l'eventualità che il frammento – forse parte di un più ampio ciclo con le *Storie della Passione* – vada riferito a una campagna pittorica condotta sotto la direzione del Gatti probabilmente nei primissimi anni del Cinquecento, giacché dall'affresco ancora sembra trapelare qualcosa del nervoso disegno e dei ritmi tesi della prima maniera verrocchiesca del maestro aquilano.

Se così, l'intervento di Saturnino nel convento domenicano precederebbe di appena qualche anno l'incarico relativo al completamento della pala della *Madonna del Rosario* lasciata interrotta dal Percossa. A questo riguardo è necessaria una precisazione relativa alla presunta paternità saturniniana dell'allestimento e dell'affrescatura dell'antica cappella del Rosario – quella cioè anteriore al terremoto del 1703 – che emerge da uno dei brani più confusi dei *Monumenti* del Leosini. Il disagio dello studioso aquilano è vieppiù tradíto dalle note manoscritte aggiunte dall'autore a una copia del volume in suo possesso oggi conservata nella Biblioteca Provinciale dell'Aquila (Coll. Rari 44/a). Molte delle chiose apposte a questo come ad altri passi dell'interessantissimo esemplare dei *Monumenti* dipendono dall'aggiornamento dell'autore sui manoscritti di Emilio Mariani, canonico della Cattedrale dell'Aquila, che oggi si conservano nella stessa Biblioteca[29].

Partendo dunque dalla *promissio* stipulata dal Gatti nel 1511 per la pala

d'altare della «vecchia Cappella del Rosario», il Leosini inferisce che Saturnino fosse stato «l'architetto e il dipintore di questa Cappella, i cui dipinti che vi sono ancora in parte rimasi sono senza dubbio di lui»[30]. L'antica cappella del Rosario fu l'unica di quelle del transetto a resistere alle scosse sismiche del 1703. Le testimonianze dei domenicani Serafino Montorio e Gian Tommaso Bianchi in questo senso sono esplicite:

Nella nostra real chiesa di S. Domenico, a man destra dell'altare maggiore (volgendogli le spalle, *ndr*), è un Cappellone eretto dalla pietà dei fratelli del santissimo Rosario e in esso si venera una assai miracolosa immagine di Maria sotto il medesimo titolo. Ha tirato e tira giornalmente l'affetto ossequioso del popolo per quello che presto dirassi, avvenuto nell'anno del Signore 1703, alli 2 di febbraio, giorno fatale a quella misera città. Celebravasi in quel giorno con gran solennità la festa della Purificazione della Vergine dalli predetti Confratelli nella accennata cappella […], quando si scosse all'improvviso la terra con tanta violenza che ne restò non solo diroccata ed atterrata quasi tutta l'antica città, ma anche la chiesa predetta, ove morirono più di mille persone che vi assistevano; solamente vi restò in piedi l'accennata cappella, e non ostante che si aprisse la cupola e ne trasparissero i raggi del sole, nulladimeno con evidente miracolo della Vergine, servì a' Fratelli del Rosario ed a molti divoti di sicurissimo ausilio[31].

Il nostro tempio [San Domenico] fu incolto dalla stessa disgrazia, rimanendo un mucchio di pietra a riserba della sola cappella, dedicata alla Vergine SS. del Rosario. Entro la medesima salvaronsi dalle ruine quei Fratelli che portavano la veste della sagra Compagnia […]. Osservossi ancora che degli altri non congregati, chi volò a rifugiarsi alla cappella suddetta, vi rimase vivo; chi poi sorpreso dalla paura ne uscì fuori, andò ad incontrare la morte, che nella crociera ed altre tre tribune del vasto tempio fece luttuosa strage. Adesso mercè alla stessa Vergine, avvocata benigna de' Rosarianti, si vede il tempio riedificato quasi dal suolo […]. E la cappella, miniera di continui prodigi a pro' de' devoti, si scorge abbellita da capo a piè dal nobile genio de' signori Fratelli della Compagnia di varii ricchi e leggiadri marmi[32].

Rispetto al Montorio, il Leosini è evasivo sull'ubicazione dell'antica cappella, benché dal suo discorso sia possibile evincere che essa insisteva sul luogo della nuova e che fu non soltanto rimodellata ma con ogni probabilità anche rimpicciolita, se è vero che le sue "reliquie" erano state lasciate intatte:

La vecchia cappella del *succennato S. Jacopo, o del Rosario (sebbene il Mariani dica che l'antica Cappella del Rosario era a piè della Chiesa)* che il terremoto lasciava illesa, e che novella forma acquistava nella ricostruzione di questo edificio, presenta ancora le sue reliquie, che amerei non si lasciassero perire[33].

Nella moderna cappella del Rosario, *è tutta di marmo, disegnata dal Cavalier Fontana (ch'io credo quello stesso che disegnò il palazzo Quinzi) e lavorata da Baldassare Ferradini di Como*, a man destra dell'altare maggiore è degno di osservazione il quadro di Giulio Cesare Bedeschini, che rappresenta la SS. Vergine in atto di porgere la corona di rose a un fratello di questa Congrega, presentatole da quel Santo Patriarca di cui cantò l'Alighieri […]. *A dritta dell'altare di questa Cappella (dice il Mariani ne' suoi MSS) vi è il quadro in tela di S. Pio V., e da lontano la guerra di Lepanto, fatto nel 1753 da Emmanuele Alfani*"[34].

In realtà il Mariani non dice affatto che la cappella del Rosario era a piè della chiesa; egli scrive soltanto che «Dove è oggi la Cappella del Santissimo Rosario, era di prima sotto il titolo di S. Giacomo ed eravi un superbo e maestoso deposito di marmo in alto eretto a Nicola Gaglioffi»[35]. La cappella di San Giacomo, posta a sinistra dell'abside maggiore, era infatti sotto il patronato della potente famiglia di mercanti aquilani, titolare anche della cappella di San Tommaso d'Aquino. Come ho argomentato in altra sede[36], questa era costituita dall'ultima cappellina a sinistra del transetto, con ogni probabilità internamente comunicante con l'attigua cappella di San Giacomo, dalla quale è oggi brutalmente separata da un muro posticcio (fig. 13). Il frammentario ciclo con le *Storie del Battista* affrescato sulle sue pareti va riferito al pittore Antonio d'Atri intorno al 1377 ed è l'unica testimonianza superstite dell'antica decorazione pittorica del tempio domenicano.

È verosimile che le due cappelle fossero state unificate sotto il comune titolo della Madonna del Rosario dopo i terremoti del 1459 e del 1461-1462, allorché si provvide ai restauri della chiesa e del complesso conventuale. È altresì ipotizzabile che nel ricostruire ancora una volta la chiesa dopo il sisma del 1703, conferendo alle navate e agli altari omogeneità di strutture e di ornati, si decidesse nel contempo di lasciare in piedi almeno la cappellina a sinistra del transetto con il suo impianto medievale e con i suoi lacerti pittorici in risposta alla devota esigenza di preservare le "reliquie" dell'antica cappella del Rosario, «miniera di continui prodigi», la quale aveva miracolosamente protetto i devoti rifugiatisi fra le sue mura durante le scosse del 2 febbraio.

Il riferimento da parte del Leosini dei frammenti tardomedievali dell'ex-cappella di San Tommaso d'Aquino a Saturnino Gatti è dunque esemplare delle sviste attributive commesse dallo studioso aquilano in assenza di dati documentari certi, ad eccezione della rinnovata *promissio* per il completamento della *Madonna del Rosario* intrapresa dal Percossa.

Non sembra che il Leosini fosse invece a conoscenza dell'altra e più antica commissione al Gatti per l'affrescatura della cappella patrocinata da Pierbenedetto di Pietro da Pizzoli, che contemplava la realizzazione di una «figuram Sancti Iohannis Apostoli et Evangeliste cum capa de auro» e di quattro episodi della sua vita e dei suoi miracoli – due per parte ai lati dell'effigie del Santo – «cum campo de auro fino»[37]. Il contratto poi specificava che «ubi erit picta figura Sancti Iohannis, [Saturnino] pro-

misit pingere ad modum tabernaculi ad instar cappelle de Sancto Antonio de Padua existentis in ecclesia Sancti Berardini [sic]; et in frontem tabernaculi promisit pignere Beatam Virginem cum Filio in brachiis»[38].

Benché sia passato finora sotto silenzio nelle sue implicazioni di ordine compositivo e iconografico, il testo della *promissio* appare oltretutto sintomatico dei gusti di una committenza locale così legata alla tradizione da imporre al maestro la versione ad affresco della custodia d'altare, tipologia assai popolare nell'Aquilano sin dagli inizi del Trecento. Perduta l'opera del Gatti, non costituirà certo un azzardo tentare di farsene un'idea attraverso il ben più tardo dipinto di Francesco da Montereale staccato dalla chiesa di San Francesco a Palazzo (fig. 11), a riprova dell'ulteriore sopravvivenza di una memoria medievale ormai tradotta secondo stilemi pienamente rinascimentali.

Note

1 A. Leosini, *S. Angelo d'Ocre e alcuni autografi nel suo archivio*, «Album Pittorico Letterario Abruzzese», 1, 1859, pp. 37-39: 38 nota 1. Per un profilo di Angelo Leosini cfr. G. Rivera, *Memorie biografiche degli scrittori aquilani trapassati dal 1820 al 1893*, Aquila, G. Mele Tipografo Editore, 1898. Cfr. anche B. Reho, *Il Medioevo nei "Monumenti" di Angelo Leosini,* tesi di laurea specialistica, Università degli Studi dell'Aquila, A.A. 2006-2007 (relatrice C. Pasqualetti), in part. pp. 1-23, con una precisazione sulla data di nascita dello studioso aquilano (5 gennaio 1818 - 30 dicembre 1881).

2 Cfr. Leosini, *Monumenti*…, cit., pp. 8-9: «[…] principiai dalle pubbliche mura dell'Aquila, dal quartiere di S. Pietro di Coppito, e via via, venendo finalmente a descrivere i luoghi suburbani, ed i villaggi che la città circondano, e che sono le reliquie d'Amiterno, di Forcona, d'Aveja e di Peltuino. Con lo stess'ordine condurrò questo lavoro per tutta la provincia Aquilana, Teramana, e Chietina, se la fortuna arriderà un po' più al mio volere; ed in tal modo avremo una compiuta storia dell'arte e degli artisti de' nostri Abruzzi, la quale fino ad ora non sorse alcuno ad incarnare. Certo è che dopo l'Aquila non molto ci rimane a dire su di ciò perocchè essa a paragone degli altri Abruzzi ha sempre ne' tempi andati tenuto il campo nella pittura e scultura con una lunga schiera d'artisti che potrebbero quasi formare una parziale scuola italiana».

3 M. Chini, *Pittori aquilani del '400*, «Rassegna d'arte degli Abruzzi e del Molise», I, 1912, 1-4, pp. 53-60: 60.

4 Leosini, *Monumenti*…, cit., p. 56. Sulla chiesa e sul convento di San Domenico all'Aquila v. i saggi di vari autori riuniti nel volume *San Domenico all'Aquila. Il restauro del complesso monumentale*, a cura di M. D'Antonio, Pescara, Carsa, 2011.

5 Chini, *Documenti relativi ai pittori che operarono in Aquila fra il 1450 e il 1550 circa*, estratto da «Bullettino della R. Deputazione abruzzese di storia patria», s. 3, XVIII, 1927, L'Aquila, Vecchioni, 1929, ristampa, Sala Bolognese, Forni, 1979.

6 Ivi, pp. 53-54, n. 2. Sull'attività di Saturnino v. F. Bologna, *Saturnino Gatti: un'opera*, «Paragone», I, 1950, pp. 60-63; Idem, *Per una storia delle arti medievali e moderne nel Mezzogiorno. Introduzione*, in *Storia del Mezzogiorno*, diretta da G. Galasso e R. Romeo, XI, 4, Napoli, Edizioni del Sole, 1993, pp. 217-242: 239-240; F. Marcelli, *Piermatteo d'Amelia e la Liberalitas principis,* in *Piermatteo d'Amelia. Pittura in Umbria meridionale fra '300 e '500*, a cura di C. Fratini, Todi, Ediart, 1997, pp. 11-86: 84; A. Angelini, *Saturnino Gatti e la congiuntura verrocchiesca a L'Aquila*, in *I da Varano e le arti*, Atti del Convegno internazionale (Camerino, 4-6 ottobre 2001), a cura di A. De Marchi e P. Falaschi, Ripatransone, Maroni, 2003, II, pp. 839-854; G. Boffi, in *Gente d'Abruzzo. Dizionario biografico degli abruzzesi illustri*, a cura di E. Di Carlo, Castelli, Andromeda, 2006, vol. V, pp. 249-254, *s.v. Gatti Saturnino*; Idem, *Sull'arte di Giovanni di Biasuccio da Fontavignone con qualche aggiunta a Silvestro dell'Aquila e Saturnino Gatti*, «Nuovi Studi», XII, 2008, pp. 33-50; M. Maccherini, *Saturnino Gatti e la sua bottega*, in *L'arte aquilana del Rinascimento*, a cura di M. Maccherini, L'Aquila, Edizioni L'Una, 2010 (L'Aquila magnifica citade, 2), pp. 121-129.

7 Chini, *Documenti*…, cit., pp. 35-36 n. VII 6: nella trascrizione della promissio è riferita l'indizione XV, ma da un nuovo controllo del documento (ASA, Fondo Archivio Notarile, Notaio Domenico di Niccolò di Tommaso da Pizzoli, volume XXXII, scheda n. 35, a p. 246 dell'odierna numerazione) risulta «Die xv mensis decembris vij Ind(ictione) in Civitate Aquile». Poiché il notaio usa l'indizione greca, l'anno è il 1488. Il nome del committente va inoltre corretto in «Nanno Agustino Jannis de Rosis de Interveris» (anziché «Rose de Intervetere»), ossia Tempera, odierna frazione dell'Aquila.

8 Ivi, pp. 76-78, n. 24. Sul Percossa v. Angelini, *Saturnino Gatti*…, cit.; L. Monini, in *Gente d'Abruzzo*…, cit., vol. VIII, pp. 111-114, *s.v. Percossa Antonio*; M. L. Carani, *La Presentazione di Gesù al tempio: un Saturnino Gatti inedito*, «Critica d'arte», LXIX, 2007, 29-31, pp. 83-96: 85-86, 92 nota 7; V. Di Gennaro, *Silvestro di Giacomo e la Scuola Aquilana, in L'arte aquilana*…, cit., pp. 70-74.

9 Chini, *Documenti*…, cit., p. 82, n. 28.

10 Ivi, p. 83, n. 30.

11 Leosini, *Monumenti*…, cit., p. 58. L'autore cita dalla *Descrittione della Città dell'Aquila* di Marino Caprucci (L'Aquila, Biblioteca Provinciale "S. Tommasi", ms. 291, cc. 203-214v dell'odierna numerazione): «Maestro Francesco in rappresentare alcune figure, e cose dal naturale à tempi è stato ingegnosissimo, come nelle Cappelle di Collemagio, della Misericordia et in S. Domenico si può vedere» (c. 213v).

12 Cfr. M. D'Antonio, *L'architettura del complesso conventuale, in San Domenico*…, cit., pp. 35-111: 75-84.

13 Cfr. Idem, *I lavori di recupero e restauro*, ivi, pp. 213-220.

14 Cfr. Idem, *L'architettura*…, cit., pp. 100-111.

15 La notizia del ritrovamento degli affreschi nel chiostro quattrocentesco è già in Idem, *Un insediamento mendicante all'Aquila: San Domenico. Brevi cenni sull'origine e la storia costruttiva,* in *La Chiesa aquilana. 750 anni di vita (1256-2006). Appunti per una storia*, Atti del Convegno (L'Aquila, 6-8 dicembre 2005), a cura di P. Poli, Roma, Nuova Argos, 2007, pp. 449-522: 502. Per un primo inquadramento cfr. C. Pasqualetti, *Gli affreschi ritrovati*, in *San Domenico*…, cit., pp. 165-171.

16 S. Razzi, *Viaggi in Abruzzo (Inedito del sec. XVI),* a cura di B. Carderi, L'Aquila, Japadre, 1968, p. 90.

17 Cfr. D'Antonio, *L'architettura*…, cit., p. 101.

18 San Tommaso d'Aquino è raffigurato col modello di una chiesa in mano in una tavola del Maestro delle Effigi Domenicane in Santa Maria Novella a Firenze, e in un affresco di Parri Spinelli nella chiesa di San Domenico ad Arezzo: cfr., rispettivamente, G. Kaftal, I*conography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting,* Firenze, Sansoni, 1965, fig. 356, e Idem, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Firenze, Sansoni, 1952, fig. 1102. Si veda anche il Polittico della National Gallery di Londra, proveniente da San Domenico ad Ascoli Piceno, firmato da Carlo Crivelli nel 1476.

19 Cfr. Iacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, edizione critica a cura di G. P. Maggioni, seconda edizione rivista dall'autore, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 1998 (Millennio Medievale 6), II, pp. 736-37, 281:

«Hec sunt que vobis tamquam filiis hereditario iure possidenda relinquo: caritatem habete, humilitatem servate, paupertatem voluntariam possidete».

[20] Cfr. M. Bertagna, *Cronologia di S. Bernardino da Siena,* in *Enciclopedia bernardiniana*, L'Aquila, Centro promotore generale delle celebrazioni del 6. centenario della nascita di San Bernardino da Siena, 1980-1985, a cura di S. Aloisi, IV, p. XIII; cfr. anche ivi, p. 95.

[21] Accanto al volto del cardinale domenicano si legge soltanto «[…]MOR». Un possibile candidato è Ugo di Provenza, primo cardinale dell'ordine dei predicatori, che compare fra i domenicani illustri effigiati da Tommaso da Modena nella sala capitolare di San Niccolò a Treviso e dall'Angelico nella "predella" della *Crocefissione* affrescata nella sala capitolare di San Marco a Firenze.

[22] Leosini, *Monumenti*…, cit., p. 65. Tracce delle scene della vita di san Domenico e, soprattutto, dei cartigli con i versi riferiti dal Leosini a Giovan Francesco Antonelli sono state recuperate nel chiostro orientale, nelle lunette tracciate dalle volte in mattoni che, sul finire del Cinquecento, presero il posto del tetto ligneo per la realizzazione di un piano superiore al porticato onde ospitare i novizi: D'Antonio, *L'architettura*…, cit., p. 88. Per la paternità dei versi citati dal Leosini la fonte è l'*Istoria dell'origine, e fondazione della Città dell'Aquila* di Claudio Crispomonti (L'Aquila, Biblioteca Provinciale "S. Tommasi", ms. 89, vol. 2, c. 57v): «Gio: Francesco fù celebre e famoso poeta, sì volgare, come latino, e benché dalla sua dotta penna uscissero molte cose belle non però volse mai onorarle colla stampa per cui ora tutte le sue fatighe, per difetto de' Successori, che non ne hanno tenuto conto, sono perdute; solo si vedono del suo i versi latini che fece per la vita di S. Domenico nel Chiostro di quel Convento dove stanno la vita, e miracoli del Santo dipinti, ne' quali ave fatto vedere la sottigliezza del suo raro ingegno».

[23] Cfr. R. Colapietra, *L'Aquila dell'Antinori. Strutture sociali ed urbane della città nel sei settecento, in Antinoriana,* L'Aquila, Deputazione Abruzzese di Storia Patria, 1978, II, 1, p. 982, che cita da documenti conservati nell'Archivio della famiglia aquilana Pica Alfieri, al momento non consultabili.

[24] Cfr. D'Antonio, *L'architettura*…, cit., pp. 76-78: «La pietra (fig. 70), ritrovata in una fondazione muraria ottocentesca, qual comune pietra da costruzione, proveniva certamente da una volta quattrocentesca, probabilmente da una di quelle volte del chiostro che avrebbe subito la ricostruzione nell'Ottocento».

[25] Per la documentazione relativa a Francesco da Montereale, morto prima del 1550, del quale si hanno sicure notizie dal 1508 al 1541, cfr. Chini, *Documenti*…, cit., pp. 99-106. Sul pittore v. R. Cannatà, *Francesco da Montereale e la pittura a L'Aquila dalla fine del ´400 alla prima metà del ´500*, «Storia dell'arte», 41/43, 1981, pp. 51-75; Boffi, in Gente d'Abruzzo…, cit., pp. 187-192, *s.v. Francesco di Paolo da Montereale*; Bologna, *Le arti nel Monastero e nel territorio di Sant'Angelo d'Ocre*, in *Sant'Angelo d'Ocre*, a cura di C. Savastano, Castelli, Verdone, 2009, pp. 184-209: 207-208; L. Pezzuto, *Francesco di Paolo da Montereale*, in *L'arte aquilana*…, cit., pp. 161-168.

[26] Sulla coppia di pannelli con il *Cristo risorto adorato da una santa francescana* e *Gesù in vesti di pellegrino appare al beato Bernardino da Fossa*, impiegati poi come sportelli del vano in cui era posta l'urna del Beato nel convento di Sant'Angelo d'Ocre, cfr. U. Degano, *Storia ed arte delle "Ville" d'Ocre*, L'Aquila, Colacchi, 1996 (Deputazione Abruzzese di Storia Patria, Studi e testi, 20), pp. 577-578, e Bologna, *Le arti nel Monastero*…, cit., pp. 207-208 (riproduzioni a p. 327, figg. 115-116).

[27] Per un'ottima riproduzione della tavola, scomparto di un polittico, cfr. ivi, p. 326 fig. 114a.

[28] Riprodotta in *L'arte aquilana*…, cit., fig. 88.

[29] I manoscritti del Mariani, forse deceduto nel 1850, erano di proprietà della marchesa Spaventa, ma essi non risultarono nella biblioteca della nobildonna al momento della stima effettuata dall'avvocato Orazio D'Angelo, che il 7 maggio 1902 in una lettera indirizzata alla Deputazione Provinciale li dichiarava scomparsi. Riapparvero nel 1926 quando furono donati dal cavalier Lorenzo Betti alla Biblioteca Provinciale dell'Aquila: cfr. Reho, *Il Medioevo nei "Monumenti"*…, cit., pp. I, 13.

[30] Leosini, Monumenti…, cit., p. 59.

[31] S. Montorio, *Zodiaco di Maria, ovvero Le dodici provincie del Regno di Napoli […]*, in Napoli, per Paolo Severini, 1715, p. 647.

[32] G. T. Bianchi, *Roseto Perpetuo […]*, in Napoli, presso Stefano Abate (poi Giuseppe De Bonis e Domenico Terres), 1726-1746, II, p. 220.

[33] Leosini, *Monumenti*…, cit., pp. 58-59 (mio il corsivo per segnalare le postille dell'autore all'esemplare della Biblioteca Provinciale dell'Aquila).

[34] Ivi, pp. 61-62.

[35] E. Mariani, *Memorie storiche della città dell'Aquila*, L'Aquila, Biblioteca Provinciale "S. Tommasi", mss. 574-85, secondo quarto sec. XIX, vol. XII, *Monasteri e ordini religiosi,* c. 230.

[36] Pasqualetti, *Ascendenze emiliano-adriatiche nella pittura abruzzese dell'ultimo quarto del Trecento: nuovi affreschi di Antonio d'Atri nella chiesa di San Domenico all'Aquila*, «Prospettiva», 133, 2009, pp. 46-68.

[37] Chini, *Documenti*…, cit., pp. 53-54 n. X.2.

[38] *Ibidem*. Il contratto specificava anche che «subter arcum dicte cappelle [Saturnino] promisit pignere quattuor figuras quas voluerit dictus Pierbenedictus, videlicet duas de fratis et alias duas de aliis Sanctis».

ABSTRACT

The most important painters of the Renaissance in L'Aquila have been at work in the church and convent of the Dominicans. Their altarpieces or frescoes sometimes survived earthquakes and other disasters, as in the case of "Cona del Rosario", which was undertaken by Giovanni Antonio Percossa, but completed by Saturnino Gatti. Thanks to the recent restoration of the convent, the frescoes by Francesco da Montereale were brought to light in the western cloister as well as an Agony in the Garden of Gethsemane probably frescoed by Gatti. The historian Angelo Leosini erroneously ascribed to Saturnino also the frescoes in the ancient Chapel of the Rosario, whereas they are to be given to the painter Antonio d'Atri (ca. 1377). Nothing survived of the frescoes with St. John the Evangelist and his Miracles depicted by Gatti in another chapel of the Dominican church, whose contract (1477) betrays the conservative tastes of the local patronage.

Stefano Petrocchi

Note sul Pastura con alcuni inediti

La stagione più gloriosa, per fatti e nomi, della pittura viterbese si è conclusa con la produzione di uno degli artisti storicamente più rilevanti e famosi, il Pastura, l'Antonio da Viterbo ricordato già nel 1478 nell'elenco di pittori dello Statuto dell'Università di San Luca, insieme a Melozzo e Antoniazzo Romano[1]. A lui alludeva il Mancini[2] quando con sorpresa e rammarico ricordava l'indifferenza dei viterbesi nel raccogliere e conservare notizie circa un importante concittadino, del quale lo storico non fornisce mai il nome ma solo l'origine, che si diceva avesse dipinto l'Infermeria di Sisto IV, nell'ospedale di Santo Spirito in Sassia.

Lo stesso medico di Urbano VIII inoltre forniva altri incerti ma interessanti spunti sulla presunta attività romana, che difatti ricorda il misterioso viterbese ancora a Sant'Agostino e in San Cosimato. In tutti questi luoghi vi sono tracce di una possibile attività del Pastura, considerazione che fa presumere una relativa affidabilità della testimonianza manciniana.

Nell'Ospedale di Santo Spirito in Sassia tra le storie conservate e malamente ridipinte di cui si attendono da tempo gli esiti di un restauro, sembrano comparire in due episodi, il *Sogno di Luchina*, la madre di Sisto IV, e la *Vestizione di Sisto IV*, richiami alla decorazione Mazzatosta di Lorenzo da Viterbo, negli affollati astanti raffigurati nella seconda scena ma anche in particolari decorativi, come il motivo dei fiori a petali aperti che con i noti e straordinari effetti di luce e ombra decora le cornici della cappella viterbese[3]. Le condizioni precarie attuali non consentono precisazioni ulteriori; tuttavia immaginare il Pastura attivo a Roma prima del 1478 fa supporre un formativo apprendistato svolto sul fondamentale testo della Mazzatosta, di cui questi affreschi sistini, coevi alla testimonianza dello Statuto dei pittori romani, potrebbero essere uno degli esiti diretti e ancora giovanili. Anche nelle chiese di Sant'Agostino e di San Cosimato, citate dal Mancini, si possono scorgere ulteriori episodi di questa attività romana di incerta cronologia. Tuttavia mentre già da tempo l'affresco staccato di San Cosimato, con la *Madonna in trono tra i santi Francesco e Chiara*, è stato assunto con unanimi consensi nel catalogo di opere del pittore, con opposte considerazioni cronologiche[4], qualche spunto si può proporre per Sant'Agostino. Pure conservando solo il riferimento generico

del Mancini, che tuttavia sembra bene informato sui luoghi dell'attività del pittore, anche a Sant'Agostino si può rintracciare la mano del Pastura nella bella lunetta del *Dio Padre benedicente*, sempre assegnata alla scuola del Pinturicchio. Proprio il confronto con le tavole ormai documentate di Nepi, del 1510[5], suggerisce l'ipotesi di riconsiderare questa generica appartenenza all'ambito pinturicchiesco. Il resto dell'attività romana del Pastura presenta analoghi problemi di definizione critica e collocazione cronologica che si addentrano nei meandri tortuosi della filologia pinturicchiesca. Tuttavia, come di recente è stato sottolineato[6], i rapporti tra il Pastura e Pinturicchio sembrano meglio delinearsi come compartecipazioni del primo nelle attività del secondo. Ben distinto da un ruolo di associato, seppure minore, in cantieri gestiti e diretti dall'affermatissimo perugino, il Pastura dovette condividere alcune delle sue maggiori imprese conservando una posizione autonoma, indipendente dalla bottega del maestro. Tra queste, piuttosto che la cappella Bufalini, nella quale anche di recente è stata proposta una sua presenza[7], sembra più agevole rintracciare una collaborazione nelle lunette con le *Storie di San Girolamo* della cappella Della Rovere di Santa Maria del Popolo (fig. 1) e nei ridipinti grandi riquadri delle pareti della cappella Ponziani a Santa Cecilia in Trastevere[8].

In queste prime vicende, da contenere negli anni ottanta, Pinturicchio stava scalando velocemente la gerarchia delle maestranze attive a Roma, agevolato dalla dipartita di Perugino. Il trionfo della Bufalini segnalava il nuovo primo decoratore dell'Urbe in grado di assorbire anche le concezioni spaziali rivoluzionarie di Melozzo e di tradurle in narrazione accattivante, sospesa tra simbolo e naturalismo. Da quel momento si condensano con un ritmo incalzante gli impegni che richiamano una vasta partecipazione di bottega e la presenza di associati, tra questi il Pastura. Come originariamente compreso da Venturi[9], e poi ripetuto da Faldi[10], la presenza del viterbese a Roma nel 1478 conduce a ritenere sicuro uno stretto discepolato con Perugino, confermato da tutta la sua produzione. Difatti proprio la precoce elaborazione di un lessico peruginesco a Roma concedeva al Pastura una patente privilegiata anche rispetto a Pinturicchio di cui era probabilmente coetaneo e collega nell'impresa sistina sotto il grande maestro. Di fianco a una frequentazione così formalmente coercitiva, il Pastura sembra riflettere anche sul portato stilistico della Roma degli anni ottanta, da cui si stava congedando Melozzo ma dove rifulgeva la grande impresa di Antoniazzo. In quei momenti infatti culminava il successo del pittore romano e si definiva al meglio la sua capacità di elaborazione di forme e stili. Attraverso una trascrizione originale del naturalismo fiorentino tramite Ghirlandaio e della feconda collaborazione con Melozzo, costituiva una formula figurativa che equilibrava il monumentalismo severo con un descrittivismo minuto in cui si appagavano le esigenze di rappresentazione della devozione curiale e popolare. Anche con questa radicata realtà culturale, il Pastura in quegli anni dovette tentare di misurarsi. Le opere romane riconducibili a questa prima fase circoscrivibile agli anni ottanta, le lunette della cappella della Rovere e le pareti di quella Ponziani, sono tuttavia testi malamente conservati e di complessa lettura. Rinviano tuttavia alla possibilità di poter essere riuniti a un'opera integra come il grande affresco viterbese di Santa Maria Nuova, dove al di sopra di un committente di profilo si stagliano i *Santi Girolamo, Giovanni Battista e Lorenzo* (fig. 2). Questo dipinto che sembra poter costituire l'avvenuto ritorno nella città natale indica un vasto grado di assorbimento della figurazione antoniazzesca seppure ritagliato su di un originario strato peruginesco, utile a definire lo stile del pittore in quegli anni. Come già indicato[11] questa presumibile prima fase è delimitata al nono decennio, in cui volumi più squadrati, un paesaggio desertico costituito da rocce in complicati equilibri, comprende anche la *Madonna della Quercia con Bambino e i santi Giovannino e Lorenzo* (fig. 3) nella lunetta di un portale del Palazzo Comunale di Viterbo[12]. Questo dipinto, proprio per l'adesione massima al portato antoniazzesco, ha più volte creato dubbi sulla reale autografia del viterbese. Va invece confermato al Pastura in quello che costituisce un crinale della sua vicenda produttiva che apre verso una definitiva rinnovata stagione peruginesca. Il nuovo rinsaldo con il Perugino dovette avvenire nel primo soggiorno orvietano, nel 1489, quando quest'ultimo contrattava con l'Opera del Duomo la continuazione della cappella di San Brizio. È noto che Perugino fosse da qualche anno ormai stabilito a Firenze dove attendeva alla sua personale svolta stilistica tutta in senso 'preraffaellita' e da questa recente rielaborazione stilistica attinse il Pastura per orientare la sua produzione verso quelle soavità ed equilibri.

L'opera che segna questa svolta è la grande *pala Guizzi* (Viterbo, Museo Civico; fig. 4) successiva alla data del 1488 iscritta sull'architrave del relativo altare, che segnala ormai la definitiva nascita di un Perugino minore, come documentano tutte le opere coeve dello stesso museo[13]. Con questo attestato di nobile appartenenza, non casualmente da questo momento si rinnovano sempre più intensamente le collaborazioni con Pinturicchio. Il primo soggiorno orvietano del Pastura era documentato[14] almeno dal 1489, quando il suo nome compare accanto a quello di Jacopo da Bologna, in passato riconosciuto come il Ripanda, ipotesi ormai smentita[15], *pro parte picture 16 figurarum parapetti chori* del Duomo. Questo documento è il primo di una serie, che prosegue senza interruzioni fino al 1492, a testi-

monianza di un'intensa attività presso il Duomo orvietano per figure affrescate nella parte alta del coro (in seguito distrutte), poi per il portale di destra (1490), infine per la dipintura di trentasei mazze per la festa del Corporale[16]. A questa prima fase orvietana appartiene certamente il *San Sebastiano e un donatore* (Museo dell'Opera del Duomo) – proveniente dal vicino Santuario di Santa Maria della Fonte, che ripresenta un paesaggio identico a quello della pala Guizzi, fino a ripetere il cavaliere e il cavallo al passo al centro del panorama lacustre –, così come l'affresco staccato con la *Gloria di san Bernardino,* dalla locale chiesa della Santissima Trinità, da sempre ritenuto una riduzione dell'omonimo pinturicchiesco della decorazione Bufalini. Subito dopo il pittore riappare in documenti vaticani[17] (1494) e l'esegesi critica ha giustamente supposto una sua partecipazione al cantiere dell'Appartamento Borgia che in quei momenti la bottega di Pinturicchio portava a termine. Tuttavia poiché altre fonti ricordano che nel 1493 il pittore era a Viterbo per eseguire la decorazione di una cappella nel Palazzo Comunale[18], in seguito distrutta, è probabile che la più volte ribadita presenza attiva del Pastura nelle Stanze Borgia debba tener conto di un arrivo tardivo o comunque in una fase già avanzata dei lavori. L'impegno nell'affollato e velocissimo cantiere fu comunque tutt'altro che marginale. Come indicato anche da Scarpellini[19], la decisa svolta peruginesca di quegli anni consente facilmente di riconoscere la sua mano in passi importanti dell'appartamento papale. Nella Sala dei Santi, l'*Incontro tra i santi Antonio abate e Paolo eremita*, la grande lunetta con l'*Assunzione* nella Sala dei Misteri e la *Retorica* e la *Musica* nella Sala delle Arti liberali, sono tutti contributi del Pastura ormai divulgatore di un peruginismo ben temperato che si accordava facilmente nella variegata orchestra pinturicchiesca. A conferma di una diretta conoscenza e di una ripresa puntuale del Perugino dei primi anni novanta è la tavola con l'*Adorazione* di Worcester (Art Museum) che copia testualmente la Vergine adorante, il Bambino e i due Angeli del *polittico Albani*.

I documenti orvietani[20] tornano a parlare del Pastura solo nel 1497, contemporaneamente alla presenza di Pinturicchio. In quell'anno, insieme al misterioso Giulio di Ticolo, completa le storie mariane iniziate il secolo prima da Ugolino di prete Ilario con il compito delicato di adattare lo stile 'moderno' alle decorazioni tardotrecentesche[21]. L'esito felice di questa impresa portò il nome del pittore in seno al consiglio del Capitolo una prima volta[22] nel marzo del 1498 e una seconda volta nel decisivo marzo del 1499, per stabilire l'assegnazione del completamento della cappella di San Brizio[23]. Dopo i prestigiosi nomi di Piermatteo d'Amelia, Perugino, Pinturicchio e Antoniazzo Romano, quindi anche al Pastura toccò l'onore di essere messo alla prova e addirittura un referendum popolare venne convocato per il giudizio. L'esito dei fatti è noto: il successivo 5 aprile Luca Signorelli decise di accettare l'incarico mentre il pittore viterbese probabilmente aveva già lasciato la città[24].

Lo sfortunato esito del verdetto decretò quindi la fine dell'attività orvietana che, oltre al costante e principale impegno per le decorazioni del Duomo, era stata segnata da numerosi incarichi; oltre a quelli già segnalati nel primo soggiorno, va ricordata una mal conservata *Madonna e santi*, ancora proveniente dalla chiesa della Santissima Trinità, e la tavoletta della *Madonna con Bambino*, proveniente dall'attiguo palazzo dei papi, alloggiata in un raffinato altarolo a tabernacolo di produzione veneta[25].

La deliziosa *Madonna con il Bambino* in piedi sulle ginocchia, adattata in una cornice tardogotica, consente di aprire il vasto capitolo delle opere di cavalletto del pittore. Sia sul mercato antiquario sia in collezioni pubbliche[26] un numero considerevole di tavole di piccole e medie dimensioni testimonia di un'attività incessante e del relativo successo. Più volte[27] nella cosiddetta *Madonna Chigi*, un affresco staccato di ignota provenienza, ricoverato in un edicola del cortile di Palazzo Chigi a Viterbo, è stata individuata una possibile opera giovanile. Le precarie condizioni del dipinto devono con prudenza far sostenere una certa adesione a modelli fiorentini e verrocchieschi in particolare e quindi segnalare anche per il Pastura un'educazione formale che lo accomuna a celebri coetanei, come Perugino a Piermatteo d'Amelia. Il modello del Bambino benedicente rivolto a sinistra si ripete parzialmente nell'inedito affresco di Santa Maria di Vetralla, ma proveniente dai Santi Filippo e Giacomo (fig. 5). Discendente dal prototipo pinturicchiesco Bufalini, già conservato nel palazzo di famiglia di Città di Castello, una nutrita serie di esemplari tutti riferibili al Pastura presenta nei reperti sovrapponibili di Forlì (coll. privata) e già Jandolo di Roma i due esiti migliori[28]. Identica, con la variante della mandorla di cherubini, questa serie si riproduce nelle versioni di Budapest (Szépmüvészeti), Parigi (Louvre), Napoli (Capodimonte), Vercelli (Museo Borgogna), Cambridge (Fogg Art Museum), Firenze (coll. Berenson) fino a quella di Tuscania, alloggiata nell'altare maggiore cinquecentesco della chiesa di Santa Maria del Riposo. A Tarquinia, nel locale Museo Nazionale, si conserva l'unica *Madonna* (fig. 6) del Pastura datata, seppure i numeri conservati rendano certa la collocazione nel 1500 ma non l'anno esatto. In questo caso il Bambino è nella versione speculare a sinistra, descritto con un ardito movimento delle gambe che risale agli angioletti delle lunette delle *Virtù* Borgia. Anche la appena resa nota[29] pala di Roccagiovine (fig. 7) che rimonta probabilmente a una commissione Orsini

dei primi anni del Cinquecento, ripresenta la *Vergine seduta con il Bambino* in grembo con una ricca mandorla di cherubini atteggiati in tutte le pose e una lunetta con un sereno *Redentore* avvolto dalle consuete alucce e teste roteanti. La rutilante incorniciatura dorata e il notevole stato di conservazione ne fa un vero manifesto della poetica pasturesca, memore dell'impresa Borgia e coevo al ritorno definitivo a Viterbo, dove si chiude in una meditazione sulla lezione peruginesca dagli esiti sempre più ridotti ed esangui. Un altro gruppo di Madonne di uguali dimensioni e destinazione è stato riunito[30] con in testa una *Madonna con Bambino* di Orte (Museo Diocesano) insieme a eterogenei esemplari di collezione privata che, invece, sembrano più semplicemente diversi prodotti della bottega, connotati da una serialità appena risollevata in qualche caso da interventi diretti del maestro. Sembra pienamente inserirsi tra questi anche la tavoletta inedita trafugata diversi anni fa da ambienti annessi alla chiesa romana di San Francesco a Ripa[31] (fig. 8). Sovrapponibile in particolare alla tavola già in collezione Marzotto[32] rivela tuttavia una corsività e un risentimento lineare che inducono a riferirla al misterioso Maestro della Madonna di Liverpool, attivo probabilmente a Roma, come suggeriva Zeri che lo aveva per primo individuato[33], ma circolante anche nei quadranti viterbesi e pontini, come attestano le tavole dei Santi Caterina e Pietro del duomo di Ronciglione e la *Madonna e santi* della chiesa di San Giovanni Evangelista di Formia[34].

Tornando al filo degli avvenimenti biografici del Pastura, successivi alla documentata presenza a Orvieto, si rileva un ritorno nello stesso anno (1499) a Viterbo per una decorazione mai eseguita per Santa Maria della Verità[35], e nel 1502[36], significativamente ancora nella campagna viterbese, per l'incarico di podestà del piccolo e secondario centro di Canepina. Il ritiro definitivo nella provincia di origine e l'emarginazione rispetto ai prestigiosi incarichi dei periodi romani e orvietani sono ulteriormente documentati da altri lavori: la commissione viterbese di Paolo Gnazza per una tavola[37] oggi perduta, da realizzare nel 1504, gli affreschi compiuti tra il 1508 e il 1509 per il duomo di Tarquinia[38] e per le due tavole di Nepi, di cui è stato rinvenuto il contratto di allogazione[39] con la data del 1510. Infine altri documenti giudiziari confermano la presenza del pittore nella città natale fino alla morte, avvenuta prima del 1516[40].

I due *Santi* di Nepi (fig. 9a-b), per lungo tempo assegnati a un notevole maestro prossimo al Pastura, appartengono invece all'estrema attività del maestro e la certezza documentaria consente di incardinare altre opere, come il trittico di Capranica (fig. 10)[41], dove il *San Terenziano* è palesemente derivato dai santi vescovi di Nepi. A sua volta il *San Rocco* di Capranica rinvia all'omonimo di Sant'Angelo in Spatha (fig. 11) a Viterbo, tutti ormai riferibili all'interno del primo decennio del nuovo secolo. In questo gioco degli specchi tuttavia la qualità della tavola di Sant'Angelo è stata più volte messa in discussione[42] e quindi anche la sua relazione con lo stile del Pastura. Seppure al suo stretto ambito vada riferita, un ulteriore rimando potrebbe segnalare una nuova personalità prossima al Pastura autrice dell'inedita decorazione dell'abside della chiesa di San Giuliano a Faleria, appena rinvenuta sotto uno scialbo settecentesco[43]. Le vicinanze tra il *San Giuliano* (fig. 12) al centro della rappresentazione e il *San Rocco* viterbese non inducono a ritenere un'identità di mano ma consentono solo di aprire nuovi varchi nella pittura viterbese del primo decennio del Cinquecento, in cui convivono vecchi maestri come il Pastura con i relativi epigoni alle soglie di un radicale rivolgimento di forme e di stili.

Intorno a questi anni, tra il 1508 e il 1509, si esaurisce questa prolifica attività con le opere di Tarquinia. La *Madonna* già citata, realizzata per la locale chiesa di San Giovanni è prossima al 1509, l'anno in cui un collegio arbitrale formato da Luca Signorelli, Monaldo Trofi e Costantino di Jacopo Zelli deve giudicare sulla congruità delle somme liquidate al Pastura per le *Storie della Vergine* dipinte nel coro della cattedrale[44]. Quest'impresa rappresenta suggestivamente, per la cronologia e per gli assunti espressi, la conclusione di un'epoca. Oltre a costituire l'ultima fatica importante dell'ormai vecchio maestro viterbese, il ciclo tarquinese sembra assumere i connotati di una autocelebrazione emblematica che chiude la storia della pittura rinascimentale della Tuscia. Un ormai arcaico modello strutturale regola l'impianto decorativo, a cominciare dalla volta quadripartita con un cerchio iscritto segnato dalle nuvole delle vele, più vicina alla Cappella Mazzatosta piuttosto che alle coeve soluzioni pinturicchiesche. Le stesse figurazioni di *Sibille* e *Profeti*, avvolte da ingombranti cartigli iscritti, richiamano i precedenti dell'Appartamento Borgia, ormai del secolo precedente. Parimenti la scena del *Matrimonio della Vergine* è organizzata secondo il modesto schema di equilibri contrapposti del canone peruginesco appena rinvigorito da qualche tirata di scorcio che viene da esercizi di studio sulle figurazioni del *Giudizio* signorelliano, peraltro elemento culturale diffuso in tutta la pittura di inizio secolo della Tuscia.

I dati documentari restituiscono un solo collaboratore nell'attività viterbese del maestro, il misterioso pittore romano Giovanni Antonio Marozio. Questi nel 1499 realizza in sostituzione del Pastura, ritiratosi in seguito a una questione sorta con la committenza[45], la decorazione del braccio sinistro del transetto di Santa Maria della Verità. La parete tripartita con una *Trinità* (fig.13), *San Francesco stimmatizzato* e i *Santi Fabiano, Rocco e Sebastiano*, indica un collaboratore del maestro dal rilievo

fortemente appiattito e con un persistente e stilizzato segno grafico che si ritrova anche negli affreschi della cappella del Battistero del Duomo[46].

Ancora nel 1499 un'altra bottega del Pastura realizza la cappella detta degli Innocenti nella medievale chiesa di San Flaviano a Montefiascone, questa volta con una partecipazione maggiore del maestro[47], che dovette presiedere anche al discreto repertorio antiquariale esibito. Un filo di possibilità potrebbe stringere quest'impresa con l'ipotizzata presenza del Pastura[48] nell'importante impresa pinturicchiesca della decorazione del Palazzo Della Rovere in Borgo, realizzata per conto del cardinale Domenico Della Rovere, vescovo proprio in quegli anni di Montefiascone e quindi probabile tramite con la locale committenza per la decorazione di questa cappella. Tuttavia il confronto tra il *Redentore* (fig. 14) della volta e le coeve produzioni induce a ipotizzare il complesso come interamente realizzato dalla bottega, la stessa che l'anno seguente compiva anche la modesta decorazione votiva della cappellina della Madonna del Piano ad Onano (fig. 15) e forse anche la già citata tavola con la Madonna di Orte.

Note

1 M . Missirini, *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di San Luca, fino alla morte del Canova*, Roma 1822, p. 8.

2 G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, ed. a cura di L. Marucchi e L. Salerno, II, Roma 1956, pp. 72-73, 185-186, 271, 282. Oltre all'ospedale sistino, il Mancini ricordava "il viterbese" anche per "la cappella di Sisto" (p. 186), per alcune pitture "in San Cosimato" (p. 271) e in Sant'Agostino, ricordato in due diversi passi del testo (p. 186 e p. 282), nonché una Madonna a Tor Millina.

3 Da ultimi sugli affreschi quattrocenteschi dell'Ospedale Sistino v. S. Magrelli, *Un'ipotesi sulla datazione degli affreschi della corsia sistina*, in AA.VV. *L'antico ospedale di S. Spirito in Sassia dall'istituzione papale alla sanità del terzo millennio*, Roma 2002, II, pp. 25-33, dove si propone una datazione delle storie sistine intorno al 1477-78; E. D. Howe, *Art and culture at the Sistine court: Platina's "Life of Sixtus IV" and the frescoes at the Hospital of Santo Spirito*, Città del Vaticano 2005.

4 Il dibattito sulla cronologia dell'affresco trasteverino ha diviso subito gli studiosi. Se per Steinmann (A. Steinmann, *Antonio da Viterbo*, München 1901, pp. 27-28) e Van Marle (R. van Marle, *The development of the Italian Schools Painting*, L'Aja 1934, XV, pp. 324-325) l'opera va inserita nell'attività giovanile (v. anche B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, Bologna, 1937, pp. 321-322), più opportunamente Faldi la riferiva alla attività più tarda (I. Faldi, *Pittori viterbesi di cinque secoli*, Roma 1970, p. 44) seguito da Zuccari (A. Zuccari, *L'attività viterbese di Antonio del Massaro detto il Pastura*, in *Il Quattrocento a Viterbo*, catalogo della mostra, a cura di R. Cannatà, C. Strinati, Roma 1983, p. 226).

5 F. Ricci, G. Felini, *Antonio da Viterbo alias Pastura e le tavole di Nepi*, «Antiquaviva», VII, 2004, pp. 1-54. Sulla lunetta di Sant'Agostino v. S. Petrocchi, scheda in *Il '400 a Roma. La rinascita delle arti da Donatello a Perugino*, catalogo della mostra, a cura di M.G. Bernardini, M. Bussagli, Milano, II, pp. 236-237.

6 E. Gabrielli, *Sistemi di lavoro e linguaggio figurativo in un artista imprenditore di secondo Quattrocento: la cappella Bufalini e altri cantieri della giovinezza e della maturità di Bernardino Pinturicchio*, «Bollettino d'Arte», LXXXIX, 2004, 129, pp. 1-50.

7 P. Scarpellini, in P. Scarpellini, M.R. Silvestrelli, *Pintoricchio*, Milano 2004, p. 93.

8 S. Petrocchi, *La cappella Ponziani*, in AA.VV., *Santa Cecilia in Trastevere*, Roma 2007, pp. 131-136.

9 A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, VII, II, Milano 1913, pp. 708-718.

10 I. Faldi, *Pittori viterbesi*, cit., pp. 38-44.

11 Ibidem, pp. 38-40; Zuccari, L*'attività viterbese*, pp. 222-224.

12 La forte presenza di elementi antoniazzeschi è stata sottolineata da ultimo anche dalla Lo Bianco (A. Lo Bianco, *Gli affreschi della Sala della Madonna del Palazzo dei Priori a Viterbo*, «Informazioni», IX, 2000, p. 69). L'iscrizione sottostante del 1505 con il nome di Giulio II sembra estranea al dipinto. Secondo una tradizione che risale al Pinzi (C. Pinzi, *I principali monumenti di Viterbo*, Viterbo 1911, p. 59) un ricordo dei Priori riportava che essi avevano fatto fare un'immagine della Vergine nella prima sala del palazzo dal figlio di *Pietro Paolo de Vanserano*, sempre riconosciuto con il pittore Giovanni Francesco D'Avanzarano, detto il Fantastico. Una rilettura del documento di Fulvio Ricci (com. orale) corregge la data proposta del 1488 in 1480. Quest'ultima annotazione esclude la paternità quindi del pittore, riferendosi evidentemente ad altra decorazione. Una serie di opere riferite al Pastura (la *Pietà* e il *San Girolamo penitente* su due altari della chiesa di San Francesco a Canino, oppure la *Crocifissione con la Vergine e san Giovanni* sulla controfacciata di Santa Cristina a Bolsena; Faldi, *Pittori viterbesi*, p. 44) costituiscono un complesso problema filologico che potrebbe portare a ricondurle proprio al D'Avanzarano.

13 Per tutte le restanti opere conservate nel Museo Civico di Viterbo v. Faldi, *Pittori viterbesi*, pp. 38-40; Zuccari, *L'attività viterbese*, pp. 222-224. Prossima a questi anni è la decorazione della chiesetta di Santa Maria della Peste, edificata nel 1494. Il *Battista* e il *San Sebastiano* sono i pochi frammenti conservati di una decorazione più vasta documentata dalle foto pubblicate dallo Scriattoli (A. Scriattoli, *Viterbo nei suoi monumenti*, Viterbo, 1915-1920, pp. 320-321).

14 L. Fumi, Il duomo di Orvieto, Firenze 1866, p. 299.

15 Sullo Jacopo bolognese che firma il taccuino di Lille v. M. Faietti, *Jacopo da Bologna: per una ricostruzione del corpus di disegni*, «Bollettino d'Arte», LXII-LXIII, n.s., 1990, pp. 97-110. In particolare viene ricordata la cultura ferrarese-bolognese del pittore con orientamenti che vanno da un'iniziale accostamento a Ercole de' Roberti alla svolta pinturicchiesca che produce effetti simili a quelli di Amico Aspertini. L'ipotesi di identificare questo Jacopo da Bologna in quello di Orvieto si sostanzia soprattutto osservando il disegno del fol. 390 del Taccuino di Lille, come mi suggerisce F. Ricci, dove alcune figure sembrano riprese dal *Giudizio* signorelliano. Al pittore viene anche attribuita la malconcia pala (Museo dell'Opera del Duomo) proveniente dalla chiesa di San Giovenale raffigurante una *Madonna con Bambino e santi* e un *Redentore con angeli* nella lunetta e *Storie del santo titolare* nella predella. L'opera, ridipinta e recuperata molto parzialmente, sembra poter essere assegnata a un pittore emiliano dei primi del Cinquecento seppure il confronto con i fogli del Taccuino di Lille non induca a considerare un'identità di mano.

16 Fumi, *Il duomo di Orvieto*, p. 401. Gli altri documenti sono sempre riportati da Fumi (*ibidem*, pp. 301-305). Va annotato tra questi incarichi anche quello assegnato con la

garanzia di Jacopo bolognese per una pala per il vicino castello di Prodio, fatto che segnala una sua posizione di preminenza nel sodalizio.

17 E. Muntz, *Les Arts à la cour des papes Innocent VIII, Alexandre VI, Pie III (1483-1503)*, Paris 1898, pp. 180-181.

18 Il documento è ricordato da Signorelli e per tale deve essere oggetto di verifica (M. Signorelli, *Storia breve di Viterbo*, Viterbo 1964, p. 208).

19 Scarpellini, in P. Scarpellini, M.R. Silvestrelli, *Pintoricchio*, pp. 181 e sgg.

20 Fumi, *Il duomo di Orvieto*, p. 405.

21 Su questo completamento del ciclo tardotrecentesco esiste una vasta letteratura che risale a Steinmann (*Antonio da Viterbo*, pp.13-17) e che ha anche supposto che quest'incarico possa risalire a un'indicazione di Pinturicchio (Faldi, *Pittori viterbesi*, pp. 41-42).

22 L. Luzi, *Il duomo di Orvieto*, Firenze 1866, p. 464.

23 Fumi, *Il duomo di Orvieto*, p. 406.

24 Per tutta la questione storica dei vari artisti chiamati dal capitolo per la decorazione della cappella di San Brizio, fino all'incarico del Signorelli v. R. Mencarelli, *Intermezzo: Piermatteo d'Amelia, Perugino, Antonio del Massaro e Pinturicchio*, e L. B. Kanter "[…] *Da pagarsi di tempo in tempo secundo el lavoro che farà […]*", entrambi in *La Cappella Nova*, Milano 1996, pp. 87-93 e pp. 94-133.

25 Sull'attività orvietana del Pastura il primo a proporre il nome del viterbese fu lo Gnoli (U. Gnoli, *Pittori e miniatori dell'Umbria*, ed. a cura di F. Zeri, Foligno 1980, p. 35. Tutta la questione è stata ripresa da Guidi di Bagno (L. Guidi di Bagno, *L'attività orvietana di Antonio del Massaro detto il Pastura*, «Bollettino I.S.A.O.», XXXVI, 1987, pp. 3-14). Mentre il *Sant'Antonio abate* dipinto per l'omonima chiesa non mostra tangenze con la maniera di Pastura, le due *Annunciazioni* ex Petrangeli oggi al Museum of Fine Arts di Boston (F. Todini, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, Milano 1989, I, p. 258) e l'altra segnalata da Gnoli, (*Pittori e miniatori*, p. 35) nel portale della chiesa del convento francescano di Pantanelli presso Baschi risultano ingiudicabili per le condizioni di conservazione.

26 Per un elenco comprendente tutte le attribuzioni al Pastura di Madonne con Bambino v. Todini, *La pittura umbra, ad vocem*, nonché il catalogo della Fototeca della Fondazione Zeri (http://fondazionezeri.unibo.it/catalogo).

27 Faldi, *Pittori viterbesi*, p. 38; Zuccari, *L'attività viterbese*, p. 224.

28 Per la tavoletta di Forlì v. S. Petrocchi, scheda, in *Il '400 a Roma*, II, p. 236.

29 La tavola di Roccagiovine è stata rinvenuta durante una campagna di catalogazione della Soprintendenza del Lazio del 1995, curata da Antonietta Dell'Agli e segnalata dallo scrivente a Crielesi che alcuni anni dopo l'ha resa nota (A. Crielesi, *Roccagiovine: S. Maria dei Ronci e la tavola del Pastura*, «Lazio ieri e oggi», XL, 2004, pp. 276-279).

30 Todini, *La pittura umbra, ad vocem*.

31 Una scheda di catalogo del 1960 (Soprintendenza del Polo Museale e del Territorio della città di Roma, Archivio storico dell'Ufficio Catalogo, fasc. S. Francesco a Ripa, scheda 28) segnalava la tavola sull'altare della seconda cappella a destra.

32 Todini, *La pittura umbra*, II, p. 542, nr. 1259.

33 F. Zeri, *Appunti sul Lindenau-Museum di Altenburg*, in Bollettino d'Arte, IXL, 1964, pp. 45-53 (in partic. p. 53). Il catalogo di questo maestro è stato poi successivamente ampliato da Todini (Todini, *La pittura umbra*, I, *ad vocem*).

34 Quest'ultimo dipinto già reso noto dalla Casanova (*Arte a Gaeta. Dipinti dal XII al XVIII secolo*, a cura di M. L. Casanova, catalogo della mostra, Firenze 1976, pp. 56-57) è stato puntualmente riferito a questa maestranza da Todini (Todini, *La pittura umbra*, I, *ad vocem*).

35 V. nota 40.

36 Signorelli, *Storia breve*, p. 209.

37 Steinmann, *Antonio da Viterbo*, p. 7.

38 C. Pinzi, *Gli ospizi medievali e l'ospedale grande di Viterbo*, Viterbo 1893, p. 128 e sgg.

39 V. nota 4.

40 Pinzi, *I principali monumenti di Viterbo*, p. 192.

41 Le forti somiglianze stilistiche tra i santi delle tavole di Nepi e Capranica furono notate prima da Faldi (I. Faldi, L. Mortari, *La pittura viterbese*, catalogo della mostra, Viterbo 1954, p. 75) poi dalla Pedrocchi (A. M. Pedrocchi, scheda in *Un'Antologia dei restauri*, catalogo della mostra, Roma 1982, p. 26).

42 Faldi considerava la tavola da riferire a Francesco Melanzio (Faldi, Mortari, *La pittura viterbese*…, p. 62) nonostante il parere di Berenson (B. Berenson, I*talian Pictures of the Renaissance*, Oxford, 1932, p. 28) rivolto a individuare un'opera del Pastura, mentre la Pedrocchi (*Un'Antologia dei restauri*, p. 26) teneva con riserva l'attribuzione al viterbese.

43 Il ciclo dell'abside di San Giuliano a Faleria è stato rinvenuto sotto uno scialbo settecentesco nel 2010. Attende ancora una pulitura ma già è svelato per intero e occupa tutta la vasta sede della parete terminale. Raffigura il santo titolare al centro e i *Santi Pietro e Paolo apostoli* ai lati. Una eccezionale veduta di Roma e soprattutto di Castel Sant'Angelo, sullo sfondo, con le insegne borgiane, lo colloca entro il 1503. Analogamente, al centro, dietro *San Giuliano* è una pittoresca veduta del borgo di Faleria con gli stendardi Anguillara. In alto è un'I*ncoronazione della Vergine* con un vasto coro di angeli, mentre due raffinate paraste laterali rappresentano complesse grottesche.

44 Per tutta la vicenda del ciclo di Pastura a Tarquinia, rinvenuto sotto uno scialbo nel 1874 e già pesantemente danneggiato da un incendio nel 1642, v. F.R. Moretti, *Gli affreschi del Pastura nella chiesa di S.Maria e S.Margherita a Corneto*, «Bollettino della Società Tarquinense di Arte e Storia», XXX, (2001) 2002, pp. 135-170, inoltre V. Leone, *Gli affreschi di Antonio del Massaro nel duomo di Tarquinia*, «Studi di Storia dell'Arte», XVI, 2005, pp. 113-124.

45 Il documento è noto solo al Signorelli e quindi sarà oggetto di verifica (M. Signorelli, *Guida di Viterbo*, Viterbo 1965, p. 26).

46 Su quest'ultimo ciclo si era rapidamente soffermato Faldi (Pittori viterbesi, p. 44).

47 Faldi, *Cinque secoli…*, p. 42 e in seguito Tiberia, responsabile del restauro degli affreschi (V. Tiberia, *La Basilica di S. Flaviano a Montefiascone. Restauro di affreschi, ipotesi e conferme*, Todi 1987).

48 Cavallaro, in M.G. Aurigemma, A. Cavallaro, *Il Palazzo di Domenico della Rovere in Borgo*, Roma 1999, pp. 206-208 e per il complesso e articolato programma decorativo antiquariale *passim*. Su queste attribuzioni v. anche il parere di Scarpellini (in Scarpellini, Silvestrelli, *Pintoricchio*, pp. 143-144).

ABSTRACT

The article revisits the critical fortune of Antonio da Viterbo called "Il Pastura", the artist's production from his early Roman activity, close to Perugino, to his subsequent, long-lasting collaboration with Pinturicchio, then his work in Orvieto and finally in Viterbo. A new chronological order of his considerable catalogue is proposed. Furthermore, some unpublished paintings are attributed either to his hand (Virgin and Child, Vetralla, church of S. Maria) or to his circle (Virgin and Child, formerly Rome, church of S. Francesco a Ripa; apse decoration, Faleria, church of S. Giuliano). The author sees the hand of little known assistants of the master, such as Giovanni Antonio Marozio, in various fresco decorations in the Tuscia region, and detects the different contributions of some pupils of Pastura's workshop who were responsible of some commissions in minor centres, such as Onano, during the master's late activity.

Lucilla Vignoli

Sulla formazione di Piermatteo d'Amelia nella Firenze del Quattrocento

Il riconoscimento della affascinante personalità di Piermatteo d'Amelia ha preso il via, alla metà del secolo scorso[1], dalla tavola con l'*Annunciazione della Vergine* oggi custodita nel Museo Gardner di Boston e in origine dipinta per il convento dei Clareni della Santissima Annunziata di Amelia (fig. 1).

La straordinaria opera, che tanto interesse aveva suscitato negli studiosi già nei primi decenni del XX secolo (al punto da far coniare per il suo, a quel tempo anonimo, autore l'appellativo di "Maestro dell'*Annunciazione Gardner*"), come ho avuto modo di indagare recentemente[2], è stata oggetto di una complessa e ben architettata opera di esportazione illegale che, dalle campagne umbre del convento amerino, l'ha condotta, in un primo momento, negli ambienti della Basilica di Santa Maria degli Angeli di Assisi, per poi approdare alla casa d'arte Colnaghi di Londra e quindi, nel gennaio del 1901, sulle coste atlantiche degli Stati Uniti, dove è stata destinata al museo della celebre collezionista d'arte Isabella Stewart Gardner.

Un'operazione condotta con lucida freddezza, che ha visto coinvolti il padre guardiano del convento assisiate Achille Balducci, i coniugi Bernard e Mary Berenson (quest'ultima vera mente ideatrice dell'opera di esportazione) e l'antiquario fiorentino Guido Chiesa-Gagliardi, con la complicità di un noto funzionario della Soprintendenza di Perugia, Angelo Lupattelli, rivelatosi in tale occasione un personaggio facilmente corruttibile[3].

A causa della mancata catalogazione del dipinto (perché occultato dai frati in Amelia già subito dopo le demaniazioni seguite all'Unità d'Italia), si era persa memoria della sua originaria provenienza[4]: un oblio che ha riguardato nei secoli anche il nome del suo autore, che da celebre e apprezzato al suo tempo, è stato, dapprima, dimenticato, per poi essere relegato al rango di pittore puramente ornamentale e decorativo[5]. In seguito, grazie agli studi di Federico Zeri[6] e al rinvenimento di alcuni fondamentali documenti d'archivio (che hanno permesso di confermare in maniera definitiva le ipotesi attributive avanzate dallo studioso romano[7]), è stato possibile dare il via alla ricostruzione della personalità storica di Piermatteo di Manfredo d'Amelia, culminata nel 2009 in una mostra curata da Francesco Federico Mancini e Vittoria Garibaldi[8].

Tuttavia, nonostante i contributi dedicati all'artista nel corso degli ultimi anni[9], non sono stati ancora sciolti quei nodi che, a mio avviso, appaiono cruciali per una adeguata valutazione della reale portata di Piermatteo nell'ambito del panorama artistico dell'Italia centrale degli ultimi tre decenni del XV secolo. In particolare, molto resta ancora da indagare per ciò che riguarda il periodo della sua formazione, avvenuta con ogni probabilità a Firenze, nella prolifica bottega del Verrocchio[10]: un apprendistato che ha preso il via, come credo, in un momento antecedente al 1468-69, anni a cui risale la documentata collaborazione del pittore amerino con Filippo Lippi alla decorazione dell'abside del Duomo di Spoleto[11].

Non è pensabile, infatti, che un pittore della levatura di Piermatteo (riconosciuto, in seguito al restauro degli affreschi di Spoleto, come "artista autonomo e brillante"[12] già a quelle date), umbro di nascita ma sostanzialmente estraneo ai precedenti della cultura figurativa umbra[13], autore di opere che mostrano una piena e consapevole assimilazione dei dettami fiorentini e che appaiono caratterizzate da quella "eccellenza e freschezza proprie a ciò che nasce per un processo di meditazione, e di prima mano"[14], possa essere entrato in contatto con il fervido ambiente di Firenze solo dopo aver compiuto vent'anni[15], in un momento cioè in cui la formazione di un pittore è generalmente prossima al termine o, al massimo, è in fase di perfezionamento. È noto, infatti, come l'apprendistato di un giovane iniziasse già tra gli otto e i dodici anni di età[16].

Ciò non toglie, naturalmente, che egli abbia ricevuto, giovanissimo, un primo avviamento all'arte nella propria città natale. Al servizio di una delle botteghe artistiche locali, il giovane potrebbe aver dimostrato, infatti, di possedere quella notevole predisposizione alla pratica del disegno che, in seguito, avrebbe spinto i familiari ad introdurlo presso alcuni dei più prestigiosi *atelier* della capitale toscana.

Si potrebbe pensare ad una partenza per la città medicea successiva alla morte del padre, avvenuta tra il gennaio e il giugno del 1460[17], quando Piermatteo aveva un'età compresa tra i dodici e i quindici anni al massimo: un'età giusta per iniziare un apprendistato, in un momento peraltro piuttosto delicato per la sua famiglia[18]. Notevole importanza assume, in questo contesto, la figura di Giuliano, fratello maggiore di Piermatteo, nato da un precedente matrimonio di Manfredo, il quale, dopo la morte del padre, diventa responsabile dei fratelli minori. Personaggio ben introdotto nell'ambiente clericale[19], sposato con una facoltosa spoletina, era stato nominato castellano di Cesi (piccolo borgo del circondario ternano, compreso nella diocesi di Spoleto) per conto del pontefice Pio II: credo pertanto che egli abbia potuto coltivare rapporti anche stretti con il vescovo della città umbra, il potente cardinale narnese Berardo Eroli[20]. Forse, dopo aver valutato la vocazione dimostrata da Piermatteo nelle arti, potrebbe aver deciso di inviarlo a Firenze, al fine di assicurargli una formazione di primo livello presso una delle botteghe più prestigiose del tempo.

Una volta giunto nel centro toscano, Piermatteo si è trovato di fronte ad una città ricca di grande fermento e vivacità culturale, caratterizzata da un fitta presenza di botteghe artigianali.

Se si parte dal presupposto che gli elementi stilistici visibili nelle opere di un artista nell'età matura riflettono spesso con chiarezza i contatti da lui intrattenuti nel periodo della propria formazione[21], per cercare di gettare maggiore luce sulle vicende che hanno riguardato Piermatteo nella sua prima attività, è necessario a mio avviso partire dall'analisi delle sua opera di matrice fiorentina più complessa e significativa, la citata *Annunciazione* di Boston, databile intorno alla metà dell'ottavo decennio del Quattrocento[22].

Del dipinto sono già state messe in evidenza le caratteristiche lippesche e verrocchiesche[23]: elementi che, tuttavia, non bastano a chiarire la genesi di quello che, ad un occhio esperto come quello di Mary Berenson, era apparso fin da subito un vero capolavoro, "a perfect beauty, one of the very best pictures painted in the fifteenth century"[24].

Ciò che balza immediatamente all'occhio, infatti, è la superba struttura architettonica in cui è ambientata la scena, che sembra trasportare l'osservatore all'interno del cortile di un tipico palazzo fiorentino del Quattrocento. La costruzione del portico richiama alla mente esempi illustri del tempo, primo fra tutti il complesso brunelleschiano dello Spedale degli Innocenti. In particolare il dipinto, nella regolare ed elegante scansione ritmica degli archi a tutto sesto, nella costruzione dei portali in pietra serena che si affacciano sul cortile, nelle finestre che si intravedono al di sopra della cornice marcapiano, sembra riecheggiare la purezza architettonica del chiostro cosiddetto "degli uomini" dell'ospedale fiorentino (figg. 2-3).

Una concezione così fortemente rigorosa dello spazio architettonico non può non rimandare direttamente agli esiti di Piero della Francesca ("l'impostazione severa rivela un ragionato intento di traduzione in chiave pierfrancescana"[25]) e di Domenico Veneziano, nella concezione raffinata della luce, forse attuata quest'ultima, oltre che tramite l'osservazione diretta delle opere del maestro, anche attraverso un processo mediato dall'opera di artisti come Alesso Baldovinetti, personaggio chiave nella formazione di diversi pittori attivi in questi stessi anni nella capitale toscana[26]. La costruzione impeccabile e matematicamente precisa dello spazio nell'*Annunciazione* di Boston, infatti, che non lascia spazio ad errori o ad interpretazioni fantasiose,

non trova a mio parere una stretta corrispondenza nelle meno rigorose (e a volte dai pavimenti quasi "ribaltabili") architetture ideate dal Lippi.

La conferma viene da quello che ritengo abbia costituito un modello importante per l'opera di Piermatteo: l'*Annunciazione* dipinta da Domenico Veneziano (fig. 4) intorno alla metà del quinto decennio del secolo nello scomparto della predella (oggi smembrata e divisa tra vari musei) della pala di Santa Lucia dei Magnoli a Firenze. In questa opera, fondamentale per lo sviluppo della cultura figurativa del centro Italia nel secondo Quattrocento, "con mente estremamente razionale e artificiosa nulla è affidato al caso e le stesse proiezioni delle ombre sono attentamente studiate a priori"[27]. Che Piermatteo d'Amelia, nel dipinto di Boston, tenesse bene a mente la composizione ideata da Domenico Veneziano è provato dall'impostazione architettonica della scena: questa, ambientata in un cortile dalle forme più "aggiornate" (dove le esili ed eleganti colonnine che sostengono una sottile trabeazione sono sostituite da poderose colonne con fusti di marmo su cui poggiano archi a tutto sesto), è concepita in modo tale che le linee prospettiche convergano verso un unico punto di fuga centrale, inquadrato da un arco e posto in corrispondenza dell'apertura su un ambiente esterno, che conduce ad una porta chiusa, nel caso della predella di Domenico (allusione alla castità della Vergine), ad un portale timpanato aperto su un paesaggio di ispirazione fiamminga, nell'opera di Piermatteo.

La stessa figura di Gabriele rispecchia il modello offerto nella pala di Santa Lucia, sia nella riproposizione degli abiti che nella posa: lo si può notare da particolari come l'impostazione di profilo dell'angelo, l'identica posizione del corpo e l'atteggiamento della mano destra che, sollevata con il palmo rivolto verso l'interno, punta il dito indice in alto, rimandando alla volontà divina.

Un ulteriore elemento di assimilazione del linguaggio del maestro veneziano da parte di Piermatteo è dato dall'importanza assunta dalla luce nella definizione delle purissime geometrie architettoniche del chiostro in cui è ambientato l'episodio. Nelle rare fotografie in bianco e nero (fig. 5) che documentano l'aspetto della superficie del dipinto prima degli interventi di restauro, è ancora possibile ammirare, infatti, le ombre portate dalla luce del sole sull'intonaco delle pareti dell'edificio, come quella della colonna alle spalle della Vergine (ora completamente svanita); o, ancora, il chiarore che si insinua nel sottarco del fornice centrale del chiostro, che separa il volto dell'angelo da quello di Maria e che rischiara l'ambiente che conduce al giardino sullo sfondo. Una soluzione che richiama alla mente la Pala dei Magnoli, nella quale la poesia, "più ancora che nella prospettiva, sta nel fendente di luce che attraversa tanta purezza di marmi colorati (come farà anche Piero della Francesca nella Pala Braidense), nel mutare dei colori in rapporto alla 'ricezione dei lumi' e nella 'amistà' dei colori stessi"[28].

Il voluto omaggio di Piermatteo al capolavoro di Domenico Veneziano appare un chiaro indizio dell'influenza esercitata sulla sua poetica dalla cosiddetta "pittura di luce e di prospettiva", rappresentata a Firenze anche dai perduti affreschi del coro di Sant'Egidio[29]. Suggestioni che Piermatteo potrebbe aver ricevuto durante la prima fase del suo soggiorno fiorentino e che nell'*Annunciazione Gardner* (nonostante i numerosi danni a causa delle vicissitudini subite e del conseguente trasporto da tavola su tela[30]) possono essere riscontrate, come si è visto, anche nel modo di proiettare le luci sul pavimento e di illuminare, con delicatezza e in maniera soffusa, il puro ovale del volto della Vergine e il nitido profilo, oggi purtroppo assai deteriorato, dell'angelo. Il tutto naturalmente rielaborato alla luce di un linguaggio aggiornato sulle ultime novità offerte dall'ambiente fiorentino del tempo e, in particolare, dalla produzione di Filippo Lippi (soprattutto per le soluzioni iconografiche) e di Andrea del Verrocchio, alle quali va aggiunta, per il virtuosismo di matrice fiamminga visibile nella resa materica degli oggetti, la componente che fa capo a Piero Pollaiolo.

L'ipotesi di un precoce apprendistato fiorentino di Piermatteo può essere avvalorata anche dal fatto che il nome del pittore scompare dai documenti amerini proprio nel decennio compreso tra il 1460 e il 1470[31]. Dopo la morte del padre, si hanno notizie dell'artista solo a partire dall'agosto del 1468, anno in cui l'Opera del Duomo di Spoleto gli consegna del denaro da recapitare al Lippi per le pitture dell'abside[32]. Nel caso in cui le ipotesi fin qui avanzate siano corrette, non è difficile credere che, dopo l'ingresso di Piermatteo, in un momento imprecisato, nella bottega del maestro fiorentino, quest'ultimo, nel momento in cui ricevette la commissione per la Cattedrale di Spoleto, abbia deciso di portare con sé il suo giovane assistente umbro.

Subito dopo la conclusione del cantiere, Piermatteo, come Fra Diamante e Filippino, dovette rientrare a Firenze nel 1470 circa[33]. Il ritorno dell'artista in Toscana a queste date, oltre che dagli evidenti accenti verrocchieschi presenti nelle sue opere (e già, come si è visto, ampiamente messi in risalto dalla critica), è comprovato da un ulteriore elemento. La figura di *Sant'Agostino che calpesta gli eretici* (fig. 6) dipinta da Piermatteo in uno dei pannelli laterali dello smembrato polittico per gli Agostiniani di Orvieto, datato 1481 (già nella collezione Watney di Cornbury Park ed oggi disperso), appare ispirata all'immagine di *Santa Barbara che calpesta un guerriero armato*[34] realizzata da Cosimo Rosselli tra il 1468 e il 1469 per l'altare della Compagnia di

Santa Barbara nella chiesa fiorentina della Santissima Annunziata[35] (fig. 7): un'opera, quest'ultima, che ebbe un'eco immediata nella Firenze del tempo. In particolare, Domenico Ghirlandaio, che, appena più giovane di Piermatteo, proprio in quegli anni dava avvio alla sua attività di pittore autonomo, ripropone quasi fedelmente lo schema del Rosselli nell'affresco con *Santa Barbara tra i santi Girolamo e Antonio abate* della chiesa di Sant'Andrea a Cercina (1470-71 c.; fig. 8). Il guerriero disteso inerme sotto la santa riprende quello dipinto per l'Annunziata, così come i due eretici che Piermatteo (reinterpretando in maniera personale lo schema rosselliano) inserisce, circa un decennio dopo, ai piedi di sant'Agostino. Tale modello in realtà, come sottolineato da Gigetta Dalli Regoli (la quale aveva già notato una relazione tra la *Santa Barbara* del Ghirlandaio e il *Sant'Agostino* di Piermatteo), poteva essere, forse, di matrice pollaiolesca[36], e lo stesso Domenico (o la sua bottega) lo ha riproposto anche in un dipinto raffigurante *Santa Barbara e un devoto*, oggi nella collezione Crawford di Balcarres[37].

Appare interessante a questo punto la notizia, emersa da un documento dell'Archivio dell'Opera del Duomo di Spoleto, datato 27 dicembre 1469, riguardante il pagamento ad uno speziale "per una scatola de colianii se compraro da lui per donare ad frate Filippo quando vinniro in casa sua Antonio del Pullagiolo et… (indecifrabile)"[38]. Nel periodo in cui lavorava a Spoleto, quindi, il Lippi aveva ricevuto la visita di Antonio Pollaiolo e, probabilmente, del fratello Piero: il fatto, avvenuto quando il maestro (che, come è noto, morì nella città umbra), era già malato, sembra denotare un rapporto di amicizia piuttosto stretto tra i pittori e "questa notizia toccante – non risulta che Antonio Pollaiolo fosse di passaggio a Spoleto e quindi probabilmente il pittore si mise in viaggio da Firenze per visitare l'amico malato – apre uno squarcio sul ritorno di Filippino in Toscana"[39]. Patrizia Zambrano ipotizza, infatti, che possano essere stati i due fratelli ad aiutare Filippino nel momento in cui quest'ultimo rientrò a Firenze dopo la morte del padre[40].

Non è escluso che anche Piermatteo abbia potuto, in qualche modo, beneficiare del rapporto di amicizia che Filippo aveva instaurato con i Pollaiolo, subendo, quindi, l'influsso delle loro opere. Nei dipinti del pittore amerino, infatti, sono riscontrabili elementi che rimandano direttamente al loro linguaggio. Se riprendiamo ancora una volta in esame l'unica opera certa di Piermatteo degli anni settanta del secolo, l'*Annunciazione Gardner*, credo che il superbo nitore grafico che definisce e struttura con impeccabile precisione le due figure debba essere interpretato, più che come elemento "crivellesco"[41], come un influsso tipicamente "pollaiolesco", il quale a mio avviso costituisce la spia di una stretta vicinanza di Piermatteo alla poetica dei due fratelli, tanto da non escludere un suo passaggio, anche fugace, all'interno della bottega di Piero.

L'attenzione per la raffigurazione dei tessuti e delle stoffe, come il bellissimo manto in velluto blu di Maria, le maniche delle vesti, i preziosi e raffinati ricami, hanno sempre rappresentato una caratteristica distintiva dell'arte del pittore amerino (si vedano, in particolare, gli abiti delle figure del polittico di Orvieto, come la *Madonna in trono* oggi a Berlino e la *Maddalena* di Altenburg, figg. 9-12,, o della Pala dei Francescani di Terni). Il giovane artista, di certo, non deve essere rimasto insensibile di fronte alla straordinaria ricchezza materica delle vesti dei *Santi Vincenzo*, *Giacomo e Eustachio* nella Pala del cardinale del Portogallo, oggi agli Uffizi (1466-68), o alle eccezionali figure, austere e, nello stesso tempo, così preziose e raffinate, delle *Virtù* dipinte da Piero Pollaiolo[42] tra il 1469 e il 1472 per il Tribunale della Mercanzia di Firenze (figg. 13-15). La produzione di Piermatteo, infatti, sia nella più sobria *Annunciazione* per i Clareni di Amelia che, soprattutto, nei dipinti dei primi anni ottanta, mostra sempre quella particolare attenzione per la resa elaborata dei corpetti, delle maniche e dei gioielli degli abiti femminili, che costantemente veniva esibita nelle opere dei due Pollaiolo e, in particolare, di Piero, il quale esercitò più costantemente l'attività di pittore, e fu titolare di una propria bottega, ben distinta da quella del fratello, in piazza degli Agli, nei pressi della Cattedrale di Santa Maria del Fiore[43]. Un'eleganza, quella pollaiolesca, che si ritrova anche nell'atteggiarsi dei corpi e nella postura delle mani dei personaggi di Piermatteo, mentre le ali dell'angelo dell'*Annunciazione Gardner* si apparentano, nella loro resa naturalistica, a quelle dipinte da Piero in opere come la grande tavola con il *Tobiolo e l'angelo* della Galleria Sabauda di Torino (fig. 16) o l'*Annunciazione* di Berlino, databili tra la fine degli anni sessanta e gli inizi del decennio successivo.

Un ulteriore, significativo elemento di confronto tra il dipinto di Boston e le opere di Piero di Jacopo Benci, inoltre, è costituito dal nitido profilo dell'arcangelo Gabriele che si staglia nettamente dal fondo scuro e rimanda a quel genere di ritrattistica che, a Firenze, trova il suo più alto rappresentante proprio nel più giovane dei due fratelli Pollaiolo.

Tra l'aprile e il luglio del 1472 (come attestato dal ricordo di un'iscrizione, ora perduta[44]) si pone l'esecuzione di una interessantissima pala d'altare, raffigurante la *Madonna in trono con il Bambino tra i santi Zanobi, Francesco d'Assisi, Nicola di Bari e Giovanni Battista* (fig. 17), attualmente conservata nella chiesa di San Martino a Strada in Chianti, presso Grassina. Attribuito genericamente al Verrocchio, il dipinto era collocato in origine nel convento della SS. Annunziata di Firenze, sull'altare del Capitolo dei Serviti, cappella funeraria

della famiglia Macinghi, nel chiostro dei Morti[45]. La pala di San Martino a Strada, nella quale un "realismo più morbido si sposa ad un'imponente monumentalità dei personaggi"[46], riprende la tipologia, cara alla tradizione fiorentina che fa capo ai celebri esempi offerti dal Beato Angelico e da Domenico Veneziano, della Vergine inserita in un trono prospetticamente delineato, a cui fa da sfondo un parapetto marmoreo, dietro al quale si intravede una vegetazione boscosa, mentre i santi che la accompagnano si dispongono simmetricamente ai lati. L'elaborato disegno delle piastrelle e del trono denota la mano di un artista il cui linguaggio, ancora per alcuni aspetti acerbo, mostra una piena acquisizione delle regole della prospettiva e dei principi matematici su cui essa si basa, in particolare nella griglia geometrica che definisce la struttura del fondale architettonico e del trono di Maria. Dall'analisi della composizione emerge chiaramente come il gruppo centrale della Vergine con il Bambino (definito "rigido" e di fattura più debole rispetto ai raffinati volti dei santi[47]) sia di derivazione lippesca (fig. 18). Entrambe le figure rimandano, infatti, alle opere di Filippo Lippi, sia la Madonna (il cui volto, tuttavia, denuncia in alcuni tratti l'avvenuta acquisizione di componenti verrocchiesche), che il Bambino, il quale, con sguardo vivace e attento, guarda dritto verso l'osservatore (fig. 19), mentre tiene stretto il seno della Madre, concepito ancora in maniera piuttosto "ingenua" e "arcaica". Una composizione quest'ultima che sembra riecheggiare il gruppo della *Carità* dipinto da Piero Pollaiolo nel 1469 (fig. 13). Il richiamo alle *Virtù* pollaiolesche (si confrontino la *Speranza* e, ancor di più, la *Prudenza*; fig. 14) appare ancora più pertinente se si prende in esame l'impostazione del trono di Grassina, voltato con una botte cassettonata, sorretta da eleganti mensole a voluta, e caratterizzato da un punto di vista fortemente scorciato dal basso: tali strutture architettoniche elaborate dal Pollaiolo, infatti, costituiranno a Firenze un ineludibile termine di confronto per tutti i troni dipinti nel corso dell'ottavo e nono decennio del secolo. È ovvio che ci troviamo di fronte all'opera di un artista non ancora completamente formato che, su una griglia prospettica di grande lucidità di definizione, inserisce elementi dell'ultimo Lippi (quello monumentale dell'abside del Duomo di Spoleto), accordati ad una serie di raffinatezze di stampo fiammingo, derivate dall'arte dei fratelli Benci. Un artista la cui identità può essere, a mio avviso, svelata nel momento in cui si osservano i volti di san Nicola (fig. 20) e, soprattutto, di san Giovanni Battista (fig. 21): i loro tratti fisionomici (nella particolare resa del naso, degli occhi e della bocca), uniti all'impostazione generale della figura, portano con evidenza in direzione di Piermatteo d'Amelia. Oltre che nell'immagine del Battista (che appare il diretto anticipatore dell'omonimo santo raffigurato nel pannello laterale del polittico per gli Agostiniani di Orvieto, ora ad Altenburg; figg. 10, 23), il segno distintivo dell'intervento del pittore amerino è riscontrabile nella figura della Vergine: il delicato volto di Maria con le palpebre abbassate; il gioiello posto sulla Sua veste al centro del petto (quasi identico, nella struttura, a quello della più tarda *Madonna col Bambino* attribuita a Piermatteo, oggi nel Museo di San Marco a Firenze[48]); la resa delle mani e del polso sinistro, così affini a quelle che compaiono nelle sue opere certe, sono tutti elementi che contribuiscono ad avvalorare il riferimento dell'opera al pittore umbro. Ad essi si deve aggiungere, inoltre, un particolare del quale finora non si è fatto cenno ma che ricorre, come una sorta di firma, nella quasi totalità delle opere certe di Piermatteo: si tratta dell'elegante motivo del laccio sciolto che pende dalla manica finemente decorata da ricami a motivi floreali delle sue figure femminili e che è visibile in dipinti come l'*Annunciazione Gardner* (così simile a quello della pala di San Martino, nella raffinata virgola che scende dalla manica destra dell'angelo), nello scomparto centrale con la *Madonna in trono* e nella *Maddalena* del polittico di Orvieto, nella santa Lucia dell'affresco di Narni, nella Vergine della citata tavoletta del Museo di San Marco a Firenze e, soprattutto, è bene ricordarlo, nella *Madonna col Bambino benedicente* di Francoforte (fig. 24).

Non si può escludere, come è stato ipotizzato[49], che il dipinto possa essere il frutto di un lavoro a più mani eseguito all'interno dell'officina del Verrocchio, anche se in realtà esso appare piuttosto omogeneo dal punto di vista stilistico. L'accurata e attenta resa dei gioielli (dalle gemme incastonate nelle mitrie dei due santi vescovi alla decorazione dei guanti e dei piviali, agli elegantissimi pastorali dall'asta di vetro; fig. 22), unita alla straordinaria attenzione per la resa materica dei tessuti e degli stessi oggetti preziosi, rimanda agli splendidi esempi offerti in pittura dai Pollaiolo, soprattutto alle già citate *Virtù* del Tribunale della Mercanzia[50]. Significativa appare, a questo proposito, la raffinata trasparenza dei manici dei pastorali sorretti da san Zanobi e san Nicola (forse ripresi dal manico cristallino dello specchio della *Prudenza*), che ricorre anche nelle opere certe di Piermatteo, come ad esempio nella raffinata croce astile sostenuta dal *San Giovanni Battista* di Altenburg dello smembrato polittico orvietano del 1481 (fig. 10). Se l'ipotesi attributiva qui proposta fosse confermata, la pala di San Martino a Strada verrebbe ad acquisire un posto di primo piano nella produzione artistica del maestro amerino, in quanto risulterebbe la più antica opera a lui attribuibile dopo la collaborazione con il Lippi agli affreschi del Duomo di Spoleto. Le forti componenti lippesche che ancora essa presenta ben si adatterebbero, quindi, a questo periodo della formazione del pittore, così come la datazione al 1472

ricordata dalle fonti, che confermerebbe l'idea di collocare il dipinto all'inizio del secondo soggiorno fiorentino di Piermatteo.

Come si è visto, e come già notato da Gigetta Dalli Regoli, nell'*Annunciazione Gardner*, ad una concezione dello spazio di natura matematico-prospettica, "pierfrancescana", si affianca una definizione degli abiti delle figure, in particolar modo di quello dell'angelo, con ampi piani levigati, quasi fossero modellati per essere fusi in bronzo[51]. Le forme dei due personaggi, torreggianti contro lo sfondo, appaiono piene, monumentali, esaltate nella loro essenza plastica. Tali elementi sono naturalmente imputabili alla frequentazione da parte del pittore della bottega di uno dei massimi maestri del tempo, Andrea di Michele detto Andrea del Verrocchio. La presenza di Piermatteo nella cerchia di artisti che operavano intorno al celebre scultore e orafo fiorentino è attestata dai numerosi rimandi al suo linguaggio presenti nelle sue opere: basti citare il naturalismo nella resa dei riccioli dell'angelo nell'*Annunciazione* di Boston, che si pone sulla scia delle creazioni del maestro (prima fra tutte il san Tommaso del celebre gruppo dell'*Incredulità* per Orsanmichele[52]); la delicatezza del viso della Vergine e i suoi occhi con le palpebre abbassate, che richiamano alla mente la dolcezza dei volti delle varie Madonne con il Bambino prodotte, in scultura come in pittura, nella bottega di Andrea; le ampie e scultoree pieghe delle vesti, la cui realizzazione naturalistica è tipica della produzione legata all'atelier verrocchiesco, specializzato nello studio del panneggio in quanto considerato un genere autonomo[53].

D'altra parte, come è già stato osservato, sembra difficile che dell'impronta lasciata da Piermatteo d'Amelia a Firenze durante gli anni di attività nella bottega del Verrocchio, "resti solo una traccia circoscritta"[54], la *Madonna Städel* di Francoforte. "Senza dimenticare che Anna Padoa Rizzo aveva proposto di accreditare a Piermatteo un'opera di grande importanza prodotta nella cerchia del Verrocchio, e cioè la 'Madonna Ruskin' (fig. 25): un suggerimento da non trascurare, considerando la forte componente lippesca del gruppo figurale e quella pierfrancescana dello splendido contenitore, il pavimento piastrellato e il tempio in rovina"[55]. Negli stessi anni in cui scriveva Padoa Rizzo[56], anche Konrad Oberhuber, che per l'*Annunciazione Gardner* proponeva ancora, cautamente, un'attribuzione in favore del Verrocchio, notava le strettissime analogie tra la tavola e l'*Adorazione del Bambino* oggi nella National Gallery di Edimburgo, nota appunto come *Madonna Ruskin* o *Adorazione Ruskin*[57]. Agli occhi dello studioso l'identità di mano nella realizzazione, così come nell'ideazione, dei due eccezionali dipinti appariva talmente evidente da non lasciare adito a dubbi[58]. Uno stesso sentimento permea, infatti, le due tavole di Boston e di Edimburgo, le cui Vergini, dal volto similmente inclinato, mostrano tratti fisionomici quasi sovrapponibili. Più austera Maria nella tavola destinata al convento amerino dei Clareni, con il capo maggiormente velato e il pesante manto che le copre le spalle e ricade ampiamente a terra; più "leggera" ed aerea l'acconciatura della Madonna nell'*Adorazione del Bambino*: entrambe, tuttavia, caratterizzate dalla stessa forma degli occhi (con le palpebre abbassate in una maniera che ricorre costantemente nelle opere di Piermatteo) e delle sopracciglia, del naso e della bocca, che fanno di queste Vergini due delle figure femminili più soavi e delicate della produzione artistica del Quattrocento italiano.

La splendida veduta del paesaggio in lontananza nell'*Annunciazione Gardner* è riproposta a Edimburgo all'interno dell'arco cassettonato, magistralmente costruito sullo sfondo delle rovine architettoniche, sulla sinistra, e che ritornerà in seguito anche nell'affresco della chiesa di Sant'Agostino a Narni, datato 1482. La raffinata e rigorosa prospettiva del pavimento dell'*Annunciazione*, inoltre, ricompare anche nella *Madonna Ruskin*, dove le piastrelle mostrano lo stesso disegno di quelle nel dipinto di Boston e, allo stesso modo, convergono verso il centro della composizione, rappresentato in questo caso dal corpo di Maria.

L'*Adorazione Ruskin* rientra nella tipologia delle Vergini adoranti il Bambino di derivazione lippesca, che in questi anni a Firenze ha goduto di un'ampia diffusione. Dopo un tentativo di attribuzione in favore del giovane Leonardo[59], la tavola già nella collezione Ruskin è stata genericamente riferita alla bottega del Verrocchio[60] o al Ghirlandaio[61], pittore a cui è stata attribuita in un caso anche la *Madonna* di Francoforte[62] (ipotesi tuttavia respinta nelle pubblicazioni successive[63]). Il riferimento dell'*Adorazione Ruskin* al Ghirlandaio, confermato da alcuni studiosi[64], è stato tuttavia rifiutato da Jean Cadogan[65]: "there is nothing in Ghirlandaio's oeuvre that is like it", tanto che non può sfuggire la netta differenza tra le sue Vergini e quelle di Piermatteo, soprattutto se si indagano in maniera analitica le opere giovanili dei due artisti. I visi lievemente tondeggianti delle Madonne di Domenico mostrano una bellezza femminile ancora tipicamente "fanciullesca" (come si può osservare negli affreschi giovanili in Sant'Andrea a Brozzi o in quelli della cappella Vespucci della chiesa di Ognissanti), e questa tipologia dei volti verrà riproposta dal pittore anche nelle opere successive: lo dimostrano le numerose pale d'altare databili tra l'ottavo e il nono decennio del secolo, oltre alla tavola con la *Madonna e il Bambino*, raffigurato in piedi su un cuscino mentre volge lo sguardo alla Madre, oggi alla National Gallery di Londra, giustamente riferita a Domenico, e ancora memo-

re, alla fine degli anni settanta, del modello verrocchiesco[66]. Completamente diverso è il caso delle figure della Vergine sopra esaminate, dove la Madonna costituisce il modello di una bellezza diversa, giovanissima ma più consapevole e sofisticata e dai lineamenti più sottilmente raffinati.

La stessa concentrazione e la profonda spiritualità che si riscontrano nei dipinti di Boston e di Edimburgo si ritrovano anche nella *Madonna* di Francoforte, per la quale non ho ragione di dubitare dell'attribuzione in favore di Piermatteo avanzata da Federico Zeri[67]. D'altra parte, le affinità riscontrabili, in particolare, tra questa opera e le due sopra citate sono innegabili: gli occhi della Vergine a Francoforte sono abbassati in modo tale da rendere la stessa particolare inflessione verso il basso della rima della palpebra inferiore, visibile tanto nell'*Annunciata* di Boston quanto nella *Madonna adorante* di Edimburgo. Le pieghe scolpite e incise delle vesti, unitamente al raffinato particolare dei capelli e delle orecchie della Vergine che si intravedono in trasparenza al di sotto del velo, ritornano nei tre dipinti, anche se nella tavola dello Städelsches Institut quest'ultimo appare maggiormente decorato da rifiniture dorate, secondo il più tipico gusto fiorentino. Emblematico, inoltre, è il rigore con il quale è resa la definizione prospettica dell'ambiente in cui è inserito il gruppo: dal soffitto a cassettoni (che richiama quello raffigurato nel *Tondo Bartolini* di Filippo Lippi) all'arco visto in prospettiva sulla destra, aperto su un paesaggio illuminato da una luce soffusa e dorata, che riecheggia il momento del tramonto e permea di intima dolcezza questa piccola veduta dal sapore fiammingo. Notevoli le parole di Zeri in riferimento a quest'opera, da lui ritenuta, tra tutte le interpretazioni fornite dagli umbri del tema verrocchiesco della Madonna a mezzobusto con il Bambino, "la meno umbra, sorretta com'è da un rigore accademico da non cederla neppure ai più inflessibili accademici di Firenze; tanto che, con un errore illuminante, essa è stata e viene tuttora considerata come cosa schiettamente fiorentina"[68]. Lo studioso prosegue ancora: "la lucidità del segno del pittore, la sua impeccabile precisione, la sua assoluta mancanza di qualsivoglia segno di frattura formale o di tendenza alla divagazione e alla intuizione improvvisa, sono davvero sorprendenti in un artista attivo in Umbria a questa data"[69]. Caratteristiche che, come si è visto, contraddistinguono anche l'*Annunciazione* di Boston.

Note

* Tale contributo costituisce un breve estratto della tesi *Piermatteo d'Amelia. Un maestro umbro tra Firenze e Roma* del corso del Dottorato di ricerca in Storia dell'Arte presso il Dipartimento di Scienze Umane e della Formazione dell'Università degli Studi di Perugia (a.a. 2010/2011). Ringrazio, pertanto, il prof. Francesco Federico Mancini per avermi concesso la possibilità di pubblicare anticipatamente in questa sede alcuni dei risultati della ricerca svolta. Desidero ringraziare, inoltre, Fabio Marcelli e Gerardo de Simone per aver richiesto la mia collaborazione e per la disponibilità e la fiducia dimostratami. Ringrazio infine, ma non per ultimo, Alessandro Novelli, costante e fondamentale supporto dei miei studi, con il quale intrattengo quotidianamente un proficuo e ininterrotto scambio di idee.

1 F. Zeri, *Il Maestro dell'Annunciazione Gardner,* in "Bollettino d'Arte", 38, 1953, I, pp. 125-139, II, pp. 233-249.

2 L. Vignoli, *L'*Annunciazione Gardner *da Assisi a Boston: le intricate vicende dell'esportazione illegale di un capolavoro del Quattrocento italiano*, in "Rivista d'Arte", serie V, vol. I, 2011, pp. 351-373.

3 *Ibidem*.

4 Fino agli studi di Ludovico Canonici, che nel 1978 pubblica la notizia del rinvenimento di alcuni documenti nell'Archivio della Porziuncola, che dimostrano come il dipinto non provenisse in origine dalla Basilica di S. Maria degli Angeli di Assisi ma dal convento della SS. Annunziata di Amelia. Cfr. L. Canonici, *L'Annunciazione Gardner alla Porziuncola*, in "Archivum Franciscanum Historicum", 71, 3-4, 1978, pp. 459-462.

5 Ad esempio Umberto Gnoli, nel tentativo di offrire una ricostruzione storica della figura di Piermatteo d'Amelia a partire dai documenti, ne traccia un profilo non molto lusinghiero: "Dalle poche opere di Piermatteo che ho potuto additare, egli ci appare un pittore mediocre e di scarsa originalità, ma un buon decoratore. […] L'aver collaborato per due anni con fra Filippo non sembra aver influito sulla formazione del suo stile. […] Che se in provincia gli furono affidati quadri d'altare ed in Orvieto si pensava a lui fin anche per allogargli gli affreschi della Cappella Nuova, i pontefici romani seppero servirsene solamente per quel che valeva, come decoratore" (U. Gnoli, *Piermatteo da Amelia*, in "Bollettino d'Arte", 9, 1924, pp. 408-409. Cfr. anche R. Van Marle, *The Renaissance painters of Umbria, in The development of the Italian schools of painting*, The Hague, vol. XIV, 1933, pp. 494-498).

6 Zeri, *Il Maestro*…cit., I-II.

7 Canonici, *L'Annunciazione Gardner*…, 1978, pp. 459-462 (cfr. anche L. Canonici, *SS. Annunziata di Amelia e presepio permanente*, Assisi, 1991); L. Andreani, *Nuovi documenti per Piermatteo d'Amelia*, in "Studi di Storia dell'Arte", 3, 1992, pp. 237-250; A. Ricci, *Piermatteo d'Amelia e la* Pala dei Francescani. *Un documento notarile per identificare l'autore dell'opera*, in *Arte sacra in Umbria e dipinti restaurati nei secoli XIII-XX*, catalogo della mostra, Todi 1987, pp. 47-61(il documento riguardante la commissione a Piermatteo della Pala dei Francescani è stato rinvenuto e trascritto da Elisabetta David dell'Archivio di Stato di Terni; cfr. anche E. David-E. Lucci, *Piermatteo d'Amelia: note d'archivio*, in *Piermatteo d'Amelia e il Rinascimento nell'Umbria meridionale*, catalogo della mostra a cura di V. Garibaldi e F. F. Mancini, Terni-Amelia, 12 dicembre 2009 - 2 maggio 2010, Milano 2009, pp. 57-63).

8 *Piermatteo d'Amelia e il Rinascimento nell'Umbria meridionale*, a cura di V. Garibaldi e F. F. Mancini, Terni, CAOS Centro Arti Opificio Siri–Museo d'Arte Moderna e Contemporanea "Aurelio De Felice", Amelia, Museo Archeologico e Pinacoteca, 12 dicembre 2009 - 2 maggio 2010.

9 Si vedano, in particolare, il volume *Piermatteo d'Amelia. Pittura in Umbria meridionale fra '300 e '500*, Todi (Pg), 1996 (in particolare i contributi di F. Marcelli, M. Castrichini, F. Baldelli, arricchiti dall'importante regesto documentario redatto da S. Felicetti e dai nuovi documenti rintracciati da E. Lucci), e il catalogo della mostra *Piermatteo d'Amelia e il Rinascimento*…, 2009.

10 L'ipotesi, pienamente condivisibile, di un apprendistato di Piermatteo presso la bottega di Andrea del Verrocchio è stata avanzata per la prima volta da Fabio Marcelli (cfr. F. Marcelli, *Piermatteo d'Amelia e la Liberalitas principis*, in *Piermatteo d'Amelia. Pittura in Umbria meridionale fra '300 e '500*, Todi (Pg), 1996, pp. 16-20). Lo stesso studioso ha recentemente messo in risalto come "la ri-

cerca del percorso fiorentino di Piermatteo" appaia ancora oggi "il tema di lavoro più affascinante per conoscere la sua opera" (F. Marcelli, "Piermatteo lavora tantissimo", in P*iermatteo d'Amelia e il Rinascimento nell'Umbria meridionale,* cit., p. 38).

[11] L'ipotesi di un precoce apprendistato fiorentino di Piermatteo era già stata espressa da Giordana Benazzi, senza tuttavia che abbia ottenuto un seguito da parte della critica. Cfr. G. Benazzi-P. Virilli, *Filippo Lippi nel Duomo di Spoleto 1467-1469. Notizie dopo il restauro*, Spoleto s.d. [ma 1992], p. 20. L'appellativo "garzone" e la dicitura "sta' cho'llui" utilizzati nei documenti che tra il 1467 e il 1469 lo testimoniano a Spoleto, rappresentano un chiaro indice del fatto che l'amerino, a quelle date, era nella bottega del Lippi.

[12] P. Zambrano, *Filippino Lippi: la formazione e la prima maturità (circa 1457-1488)*, in P. Zambrano-J. K. Nelson, *Filippino Lippi*, Milano 2004, p. 87; cfr. Benazzi-Virilli, *Filippo Lippi*…, 1992, p. 20. La mano di Piermatteo è stata individuata nella scena con la *Natività*, eseguita in parte dopo la morte di Filippo. In particolare, sono state segnalate parti eseguite completamente a buon fresco, con tratto minuto e colore corposo, ben diverso dalla pennellata ampia e limpida del maestro e che corrisponde bene invece alla tecnica del pittore amerino (Benazzi-Virilli, *Filippo Lippi*…, 1992, p. 20; cfr. al riguardo anche P. Zambrano, *Filippino Lippi*… 2004, pp. 87, 284 nota 33).

[13] Cfr. Zeri, *Il Maestro*…, 1953, II, p. 242.

[14] Zeri, *Il Maestro*…, 1953, I, p. 127.

[15] Stando all'analisi dei documenti finora noti, la data di nascita di Piermatteo può essere collocata tra il 1446 e il 1448 (cfr. S. Felicetti, *Sulle tracce di Piermatteo di Manfredo. Nuove indagini archivistiche*, in *Piermatteo d'Amelia. Pittura in Umbria meridionale*…cit., pp. 241, 244-245).

[16] Cfr. G. Dalli Regoli, *Il disegno nella bottega*, in *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, a cura di M. Gregori, A. Paolucci, C. Acidini Luchinat, catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Strozzi, 16 ottobre 1992-10 gennaio 1993, Milano 1992, p. 61; L. Venturini, *Francesco Botticini*, Firenze 1994, pp. 24-25. Dato che i fanciulli venivano posti a bottega intorno agli otto-dieci anni, per quanto riguarda Francesco Botticini (documentato nella bottega di Neri di Bicci a partire dall'età di tredici-quattordici anni), Lisa Venturini ha ipotizzato un primo apprendistato presso l'officina artigianale del padre, il pittore di "naibi" Giovanni di Domenico (*Ibidem*). Sul tema della condizione sociale degli artisti e del funzionamento delle botteghe a Firenze nel Quattrocento, cfr. F. Antal, *Florentine Painting and its social background*, London 1948 (ediz. italiana *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, Torino 1960); M. Wackernagel, *Der Lebensraum des Kunstlers in der Florentinischen Renaissance: Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarket*, Leipzig 1938 (ediz. italiana *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino: committenti, botteghe e mercato dell'arte*, con premessa di E. Castelnuovo, Roma 1994); *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze*… 1992 (op. cit.).

[17] Cfr. Felicetti, *Sulle tracce di Piermatteo*… 1996, p. 247.

[18] Dopo la morte di Manfredo, la madre di Piermatteo, Graziosa, in un documento del 21 giugno 1460, dichiara di non essere idonea a ricevere l'affidamento dei propri figli: "…et ipsa domina asserat se non esse ydoneam et ob hoc dicta domina Gratiosa […] requisivit supradictum dominum iudicem dictis pupillis provideri de tutore et dicto Iuliano curatore…" (cfr. *Ibidem*).

[19] Cfr. Ivi, pp. 241-242.

[20] Sull'importanza in Umbria della figura del cardinale Berardo Eroli e sugli stretti contatti da lui intrattenuti con l'ambiente fiorentino, oltre che con la corte papale, cfr. A. Esposito, *Eroli (Eruli)*, Berardo (ad vocem), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 43, Roma, 1993; A. Novelli-L. Vignoli, *L'arte a Narni tra Medioevo e Illuminismo. Nuove acquisizioni, letture, proposte su maestri, opere e committenti*, Perugia 2004, pp. 68-72, 76-78, 85-88, 92-94; L. Vignoli, *Il cardinale Berardo Eroli e la decorazione della cappella di San Bernardino a Narni*, in *Pierantonio Mezzastris. Pittore a Foligno nella seconda metà del Quattrocento*, a cura di G. Benazzi ed E. Lunghi, Foligno (Pg), 2006, pp. 193-217; A. Novelli, *La nobile casata degli Eroli e il palazzo della famiglia a Narni,* in *Museo della città in palazzo Eroli a Narni*, a cura di D. Manacorda e F. F. Mancini, Firenze 2012, pp. 115-122. Per l'ipotesi di un rapporto di amicizia tra gli Eroli e la potente famiglia dei Geraldini di Amelia, "patroni di Piermatteo", cfr. Marcelli, *Piermatteo d'Amelia e la* Liberalitas… 1996, pp. 14-15.

[21] Cfr. sull'argomento A. Bernacchioni, *Le botteghe di pittura: luoghi, strutture e attività, in Maestri e botteghe. Pittura a Firenze*… 1992, pp. 23-33.

[22] Per la datazione del dipinto, cfr. Marcelli, *Piermatteo d'Amelia e la* Liberalitas… 1996, p. 31; Idem, "*Piermatteo lavora*…, 2009, p. 49.

[23] Nell'*Annunciazione* del Museo Gardner "gli accenti verrocchieschi, pur misti ad uno spazio di evidente accentuazione peruginesca, sono solo arricchimenti di un modulo compositivo che punta direttamente sulla 'Annunciazione' affrescata da Filippo Lippi nell'abside del Duomo di Spoleto" (Zeri, *Il Maestro*… 1953, II, p. 242).

[24] Lettera di Mary Berenson alla famiglia del 23 novembre 1899 (pubblicata in: *Mary Berenson. A Self-Portrait from Her Diaries and Letters*, edited by B. Strachey, J. Samuels, New York-London 1983, p. 85).

[25] G. Dalli Regoli, *Un problema difficile: la pala quattrocentesca di Villamagna*, in "Paragone", anno LIX, terza serie, 78 (697), 2008, p. 13. Gigetta Dalli Regoli, che tuttavia non riesce a spiegarsi il motivo dell'utilizzo di tale impostazione dello spazio da parte del pittore, osserva come "il diffuso ornato di stampo verrocchiesco è limitato nelle vesti dei personaggi, e soprattutto assente nell'arredo e nell'architettura, evidentemente non per caso, bensì a vantaggio della solida articolazione ambientale" (*Ibidem*). La studiosa ritiene l'*Annunciazione* di Piermatteo "fondata sullo schema dell'"Annunciazione' di Fra Carnevale oggi a Washington (o su un prototipo perduto di Fra Filippo)" (*Ibidem*): un'opera con la quale la tavola di Boston mostra indubbiamente delle affinità (soprattutto nella figura dell'angelo), ma che, a mio avviso, non sembra averne costituito il modello.

[26] Alesso Baldovinetti, ricordato dal Vasari come maestro del Ghirlandaio (G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi, Firenze 1885, vol. II, p. 597, vol. III, p. 263) sembra aver rappresentato un costante punto di riferimento per Cosimo Rosselli (E. Gabrielli, *Cosimo Rosselli. Catalogo ragionato*, Torino 2007, pp. 36, 117-118) e per Piero Pollaiolo, che, accanto alla componente che fa capo ad Andrea del Castagno, subì gli influssi del binomio Domenico Veneziano-Alesso Baldovinetti (A. Tartuferi, *Il Pollaiolo. La pittura*, in "Art e Dossier", 266, 2010, p. 20; cfr. sull'argomento *La stanza dei Pollaiolo. I restauri, una mostra, un nuovo ordinamento*, catalogo della mostra a cura di A. Natali e A. Tartuferi, Firenze, Uffizi, 3 dicembre 2007-6 gennaio 2008, Firenze 2007). Interessante, inoltre, è l'ipotesi di Lisa Venturini riguardo ad un possibile apprendistato di Francesco Botticini presso lo stesso Baldovinetti: fatto che sarebbe avvenuto intorno al 1460, dopo l'uscita dalla bottega di Neri di Bicci e prima di approdare nell'officina del Verrocchio (Venturini, *Francesco Botticini*… 1994, p. 31).

[27] A. De Marchi, *Domenico Veneziano*, in *Pittura di luce. Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*, a cura di L. Bellosi, Milano 1990, p. 67.

[28] L. Castelfranchi Vegas, *Italia e Fiandra nella pittura del Quattrocento*, Milano 1998, p. 194.

[29] Gli affreschi del coro di Sant'Egidio a Firenze, ai quali Domenico Veneziano aveva lavorato dal 1439 al 1445, costituirono un manifesto fondamentale della pittura del

tempo, "una rivelazione per molti" e alimentarono "un clima la cui diretta, più alta discendenza è nel borghigiano Piero della Francesca, che nel 1439 era "cho'llui", ma che fu fondamentale, in momenti diversi, per Andrea del Castagno, per il Maestro di Pratovecchio, per Baldovinetti, e che arrivò al punto di attrarre anche alcuni personaggi usciti dal côté di Filippo Lippi, come Fra Carnevale […] e il Maestro della Natività di Castello" (De Marchi, *Domenico Veneziano*… 1990, p. 67). Sulla "pittura di luce" cfr. il catalogo omonimo (cit. n. 27) e N. Rowley, *"Pittura di luce": genèse d'une notion*, in "Studiolo", 5, 2007, pp. 227-248.

[30] Cfr. Vignoli, *L'Annunciazione Gardner da Assisi*… 2011, p. 359 nota 38 (con bibliografia precedente).

[31] In due documenti datati13 gennaio 1464 e 20 marzo 1467 il nome di Piermatteo (che non è presente all'atto) è ricordato, insieme a quello dei fratelli minori, in riferimento a Giuliano, agente per lui, e ai suoi successivi tutori Giacomo Genovini e Giovanni di Mascio di Amelia (cfr. Felicetti, *Sulle tracce di Piermatteo*… 1996, pp. 247-248). Il pittore risulta nuovamente ad Amelia l'8 maggio 1470, quando accetta con beneficio di inventario l'eredità del defunto fratello Giuliano (cfr. Ivi, p. 250).

[32] Si tratta del primo documento (che non reca l'indicazione esatta del giorno) in cui compare per esteso il nome di Piermatteo d'Amelia.Il 23 maggio 1467 un "Piermattio" non meglio definito aveva ricevuto 20 soldi per l'acquisto di un capretto da donare a fra Filippo (cfr. P. Zambrano, *Filippino Lippi*… 2004, pp. 86, 283 nota 15). Data la presenza, già nel settembre del 1466, di un tale "Piermattio de Caracosa", ricordato nel *Libro dell'Opera* con varie mansioni, come giustamente indicato dalla Zambrano, non sappiamo se il Piermatteo citato nel documento in questione possa essere identificato o meno con il pittore amerino. In caso affermativo, sarebbe questa la prima notizia della presenza dell'artista a Spoleto (cfr. Ivi, pp. 86-87, 283 note 14-16).

[33] L'ultima nota che lo riguarda nella città umbra risale al 1 dicembre 1469, quando consegna 3 fiorini e 27 soldi a Filippino, ormai orfano del padre dal mese di ottobre (Felicetti, *Sulle tracce di Piermatteo*… 1996, p. 250; cfr. anche Zambrano, *Filippino Lippi*… 2004, p. 87). La morte del fratello maggiore Giuliano (e forse, prima ancora, la malattia dello stesso), avvenuta prima dell'8 maggio 1470, potrebbe averlo spinto a rimanere ancora per qualche mese in Umbria, anche dopo la conclusione del cantiere. Non è escluso, tuttavia, che, come Filippino, fosse anch'egli ripartito per Firenze già nei primi mesi dell'anno, per poi tornare temporaneamente ad Amelia per accettare l'eredità del fratello (cfr. Felicetti, *Sulle tracce di Piermatteo*… 1996, p. 250).

[34] Il guerriero, forse uno dei persecutori della santa, viene generalmente identificato con il prefetto Marciano o con il satrapo Dioscuro, padre della stessa Barbara (cfr. Gabrielli, *Cosimo Rosselli*… 2007, p. 116).

[35] Cfr. Gabrielli, *Cosimo Rosselli*… 2007, pp. 37, 116.

[36] Dalli Regoli, *Un problema difficile*… 2008, pp. 12, 17 nota 45. Per l'ipotesi di derivazione dell'immagine da un'idea di Antonio Pollaiolo, cfr. Idem, *Nota sulle fonti di Antonio Pollaiolo*, in "Predella", VII, 2008, n. 23, predella.arte.unipi.it/predella23.

[37] L'opera, genericamente riferita alla bottega del Ghirlandaio, è stata attribuita a Domenico durante un'esposizione che si è tenuta ad Edimburgo (cfr. L. Venturini, *"Benché si può dire Florentino, ch'è allevato qui": il giovane Pietro Perugino a Firenze*, in *Pietro Vannucci detto il Perugino*, Atti del Convegno Internazionale di Studio, 25-28 ottobre 2000, Perugia-Città della Pieve, Perugia 2004, p. 34).

[38] P. Zambrano-J. K. Nelson, *Documenti riguardanti Filippino Lippi*, in P. Zambrano-J. K. Nelson, *Filippino Lippi*, Milano 2004, p. 619. Il documento (trascritto da Cinzia Rutili) è oggi conservato nell'Archivio di Stato di Spoleto. Nel 1915 Luigi Fausti, nel punto in cui il testo appare ora indecifrabile, leggeva "per ingnoverata" e commentava: "è impossibile comprendere il significato di quest'ultima parola, che del resto giace propriamente così. Il *per* che la precede potrebbe essere anche un'abbreviazione di Pietro e allora si potrebbe anche dire che insieme ad Antonio Pollaiolo venisse il fratello Piero, noto artefice anch'esso. Che fossero due i visitatori del Lippi, apparisce d'altronde dall'espressione: vinniro" (L. Fausti, *Le pitture di fra Filippo Lippi nel Duomo di Spoleto*, in "Archivio per la storia ecclesiastica dell'Umbria", vol. II, fasc. I, 1915, p. 14 nota 2).

[39] Zambrano, *Filippino Lippi*… 2004, p. 91.

[40] I rapporti con Fra Diamante, infatti, probabilmente si erano già deteriorati. Di Filippino, poi, non si avranno più notizie fino al 1472, anno in cui ricompare nella bottega di Sandro Botticelli (cfr. Ivi, pp. 91-92).

[41] R. Longhi, *In favore di Antoniazzo Romano*, in "Vita artistica. Studi di Storia dell'arte", 1927, II, 11-12, p. 250; Zeri, *Il Maestro*… 1953, II, p. 241.

[42] Recentemente si è fatta strada l'ipotesi che Piero, rispetto al fratello Antonio, sia stato molto più autonomo come pittore di quanto finora sostenuto (cfr. A. Galli, *Risarcimento di Piero del Pollaiolo*, in "Prospettiva", 109, 2003 (2004), pp. 27-58; G. Dalli Regoli, *Giusto risarcimento per Piero Pollaiolo*, "con juicio", in "Critica d'arte", 67, 2004, 23/24, pp. 49-60; A. Galli, *I Pollaiolo*, Milano 2005; Tartuferi, *I Pollaiolo*… 2010, pp. 17-47).

[43] Tartuferi, *I Pollaiolo*… 2010, p. 5.

[44] L'iscrizione con la data di esecuzione ("cominciata il 6 d'aprile e terminata nel 15 luglio susseguente 1472"), trascritta nelle *Ricordanze* dell'inizio del Settecento, era leggibile sul retro del dipinto, ma sembra che fosse riportata anche nel lato anteriore, "forse sulla cornice o su una predella" (Venturini, *Benché si può dire Florentino*… 2004, p. 33). La cappella, fondata nel 1389 da Zanobi di Neri di Uguccione Macinghi, fu rinnovata per essere meglio adibita a Capitolo nel 1471 da Neri di Carlo e Macigno di Giovacchino Macinghi, a cui forse si deve anche la commissione della pala (cfr. Ivi, p. 34).

[45] Il dipinto fu rimosso nel 1676 e trasferito nella villa di Montepiano, proprietà suburbana dei Serviti (cfr. Ivi, p. 33). Alla tavola sono stati ipoteticamente ricollegati due scomparti di predella (il terzo sarebbe andato perduto), raffiguranti la *Nascita della Vergine* (Walker Art Gallery, Liverpool) e il *Miracolo della neve e fondazione di Santa Maria Maggiore* (Polesden Lacey), i quali, conservati fino al 1698 nella raccolta fiorentina di Roberto Pucci, provenivano probabilmente anch'essi dalla chiesa della Santissima Annunziata, edificio al quale questa famiglia era particolarmente legata (Ivi, p. 34). L'attribuzione a Verrocchio spetta ad E. Fahy, *Two Suggestions for Verrocchio*, in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Mina Gregori*, Cinisello Balsamo 1994, pp. 51-55. Di diverso avviso è Gigetta Dalli Regoli, la quale, per l'utilizzo, nella figura di san Giovanni Battista, di un cartone "a rovescio", o comunque «inserito in una ubicazione sbagliata», ritiene il dipinto non riferibile ad un atelier illustre come quello del Verrocchio, quanto piuttosto "all'ambito di quelle imprese che operavano con una certa discontinuità, […], e che pertanto, anche in una stessa opera, alternavano momenti di particolare impegno e soluzioni esplicitamente corsive" (G. Dalli Regoli, *L'attribuzione dell'opera d'arte*, Pisa 2003, pp. 10-11).

[46] R. Bartoli, *La palestra del Verrocchio*, in *Lo sguardo degli angeli. Verrocchio, Leonardo e il "Battesimo di Cristo"*, a cura di A. Natali, Cinisello Balsamo (Mi) 1998, p. 20.

[47] Venturini, *"Benché si può dire Florentino…"* 2004, p. 33.

[48] Cfr. L. Vignoli, *Piermatteo d'Amelia (attribuito). Madonna col Bambino,* in *Piermatteo d'Amelia e il Rinascimento nell'Umbria meridionale*, catalogo della mostra a cura di V. Garibaldi e F. F. Mancini, Terni-Amelia, 12 dicembre 2009 - 2 maggio 2010, Milano 2009, p. 118.

[49] Venturini, *"Benché si può dire Florentino…"* 2004, p. 33.

[50] Si noti, in particolare, la croce sostenuta da san Francesco, caratterizzata da bracci ter-

minanti in quattro potenziamenti polilobati che contengono immagini di santi, secondo una tipologia che viene raffigurata, con uno scorcio analogo, anche da Piero nella figura della *Fede* (fig. 15). In questo contesto è interessante notare come Antonio Pollaiolo avesse realizzato, tra il 1476 e il 1483, per il monastero di San Gaggio presso Firenze, una croce (perduta) con montatura in ottone e argento dorati e smaltati, che conteneva nei potenziamenti delle placchette d'argento smaltato decorate con figure di santi (oggi conservate nel Museo del Bargello; cfr. F. Poletti, *Antonio e Piero Pollaiolo*, Milano 2001, p. 60). Un ulteriore elemento di rimando all'arte dei Pollaiolo può essere costituito, inoltre, dalla mano sinistra della Vergine, che sembra riecheggiare, anche se con una posa ancora un po' incerta, quella, più elegante, del sant'Eustachio che, nella Pala del cardinale di Portogallo, sorregge la palma del martirio.

[51] Dalli Regoli, *Un problema difficile*… 2008, p. 13.

[52] Marcelli, *Piermatteo d'Amelia e la* Liberalitas… 1996, p. 31. Il gruppo in bronzo dell'*Incredulità di san Tommaso* fu iniziato intorno al 1467, ma venne portato a termine solo nel 1483. Sembra probabile che la figura del Cristo sia stata modellata in un periodo tra il 1472 e il 1476 e colata nel bronzo all'inizio del 1477, mentre il san Tommaso potrebbe essere stato modellato intorno o appena prima il 1479 e colato nello stesso anno (cfr. D. A. Covi, *Andrea del Verrocchio. Life and work*, Firenze 2005, pp. 71-87).

[53] Dalli Regoli, *Il disegno*… 1992, pp. 65-66.

[54] Dalli Regoli, *Un problema difficile*... 2008, p. 9.

[55] *Ibidem*.

[56] La studiosa ritiene la *Madonna adorante il Bambino* della collezione Ruskin opera del "Maestro dell'Annunciazione Gardner", "anche proprio per il rapporto tra figure e architettura" (A. Padoa Rizzo, *Per Francesco Botticini*, in "Antichità viva. Rassegna d'arte", XV, 5, 1976, p. 16 nota 25).

[57] "La remarque de Federico Zeri, que le tableau de Francfort est très proche de l'Annonciation Gardner, devrait nous faire réfléchir: en effet, aucune Vierge agenouillée n'est aussi proche de la Vierge Ruskin" (K. Oberhuber, *Le problème des premières oeuvres de Verrocchio*, in "Revue de l'Art", XLII, 1978, p. 74).

[58] *Ibidem*. In riferimento a quanto sostenuto da Oberhuber, Roberto Cannatà (che probabilmente non conosceva la citata notazione espressa dalla Padoa Rizzo a margine del suo studio dedicato a Francesco Botticini) proponeva di rovesciare i termini della questione, "nel senso che ad esempio la *Madonna adorante il Bambino* nella National Gallery di Edimburgo, opera assegnata al Verrocchio dal medesimo studioso, risulterebbe invece a mio vedere molto più vicina all'Annunciazione Gardner che non alle opere del Verrocchio stesso" (R. Cannatà, *Problemi stilistici e attributivi del ciclo di Civita Castellana*, in *Il Quattrocento a Viterbo*, catalogo della mostra a cura di R. Cannatà e C. Strinati, Viterbo, Museo Civico, 11 giugno - 10 settembre 1983, Roma 1983, p. 309 nota 23).

[59] A. Martini, *Ipotesi leonardesca per la "Madonna" Ruskin*, in "Arte figurativa", VIII, 1960, pp. 32-39.

[60] Cfr. H. Brigstocke, *Verrocchio's* Ruskin Madonna, in *A dealer's record*, Agnew's 1967-1981, London, 1981, pp. 25-29; *s*, a cura di P. Lee Rubin e A. Wright, London 1999, p. 177; *Scottish treasures: masterpieces from the National Gallery of Scotland*, Edinburgh, 2001, p. 12.

[61] Attribuzione proposta da Everett Fahy (E. Fahy, *An Unidentified Florentine Masterpiece, a public lecture presented at the National Gallery of Art, Washington D.C., on January 23, 1977*) e riportata in H. Brigstocke, *Italian and Spanish Paintings in the National Gallery of Scotland*, Glasgow 1978, pp. 187-192.

[62] Cfr. S. Grossman, *Ghirlandaio's 'Madonna and Child' in Frankfurt*, in "Städel-Jahrbuch", N.F. 7, 1979, p. 102; L. Venturini, *Francesco Botticini*… 1994, pp. 43, 53 nota 25.

[63] La tavola viene ormai generalmente indicata come opera di Piermatteo d'Amelia. Cfr. Marcelli, *Piermatteo d'Amelia e la* Liberalitas… 1996, pp. 16-20; M. Castrichini, *Piermatteo d'Amelia: catalogo delle opere*, in *Piermatteo d'Amelia. Pittura in Umbria meridionale fra '300 e '500*, Todi (Pg), 1996, p. 129; Marcelli, "*Piermatteo lavora*…" 2009, pp. 37-38. Nel recente catalogo delle opere del museo di Francoforte, tuttavia, si fa ancora riferimento al dipinto come opera del Verrocchio e della sua bottega; cfr. R. H. Von Gaertringen, *Italienische Gemälde Im Städel, 1300-1550. Toskana und Umbrien*, Frankfurt am Main 2004, pp. 290-306. Desidero ringraziare la dott.ssa Almut Pollmer-Schmidt dello Städel Museum di Francoforte per la gentile segnalazione e la notevole disponibilità e collaborazione.

[64] Grossman, *Ghirlandaio's 'Madonna and Child'*… 1979, pp. 100-125.

[65] "While the Ruskin picture is perhaps loosely dependent on paintings of the Adoration by Baldovinetti, it alters those models by enlarging the figures and placing them close to the picture plane, by transforming the brick manger into a magnificent classical ruin, and by bringing figures into a precise relationship with the background through a multicolored marble floor. In the drawing and modeling of the Virgin's head and hands, however, the inflected drawing and refined light differ markedly from that seen in Ghirlandaio's Virgin, and even more from Baldovinetti's. Even if the date of the Ruskin picture is advanced to the early 1470s, there is nothing in Ghirlandaio's oeuvre that is like it" (J. K. Cadogan, *Domenico Ghirlandaio: artist and artisan*, New Haven, London 2000, pp. 32-33).

[66] L. Venturini, *Modelli fortunati e produzione di serie*, in *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, a cura di M. Gregori, A. Paolucci, C. Acidini Luchinat, catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Strozzi, 16 ottobre 1992-10 gennaio 1993, Milano 1992, p. 148.

[67] Zeri, *Il Maestro*… 1953, I, pp. 136-137, II, p. 240.

[68] Zeri, I*l Maestro*… 1953, II, p. 240.

[69] Zeri, *Il Maestro*… 1953, I, p. 137.

ABSTRACT

The study reflects on the formation of Piermatteo of Amelia, considering the hypothesis of a first stay of the artist in Florence, which may have taken place before the collaboration with Filippo Lippi in Spoleto. The essay highlights the dialogue of Piermatteo with the art of Domenico Veneziano and the Pollaiuolo brothers. The attribution of two new works is proposed: the altarpiece of the Madonna Enthroned with Saints in the church of San Martino in Strada in Chianti and the Ruskin Adoration of the Child in the National Gallery of Scotland, Edinburgh.

Saverio Ricci

Un lascito, due iscrizioni, la fortuna del modello e il riuso del cartone: il *Redentore* di Orte restituito a Piermatteo d'Amelia

A mio padre Claudio, a mia madre Marcella.
Con eterna riconoscenza
e immenso amor filiale

Due dipinti, la filologia e un nome era il titolo di un memorabile saggio di Federico Zeri, unanimemente considerato un'esemplare lezione di metodo attributivo: con essa, il rimpianto *connaisseur* proponeva l'identificazione di un eccellente artista fino a quel momento rimasto anonimo, convenzionalmente chiamato il Maestro delle Tavole Barberini, con il pittore Giovanni Angelo da Camerino[1].

Analoga, ed anzi ancora più fortunata individuazione, fu resa possibile per effetto delle indagini zeriane dell'ignoto Maestro dell'Annunciazione Gardner. La soluzione di uno degli enigmi più affascinanti della pittura italiana del Quattrocento fu risolto, definitivamente, per merito delle indagini archivistiche condotte a Terni e Orvieto, ma intanto Zeri già da molti anni aveva associato due dipinti (lo smembrato *Polittico degli Agostinani* realizzato per la chiesa di Sant'Agostino a Orvieto e la Pala dei Francescani eseguita per la chiesa di San Francesco a Terni), con la straordinaria *Annunciazione* dell'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston ed attraverso un'attenta analisi, tanto dei testi pittorici quanto delle fonti storiche – ergo filologica –, aveva assegnato il nome e le generalità di Piermatteo di Manfredo da Amelia ad un autore malauguratamente rimasto per secoli privo d'identità[2].

Per la proprietà transitiva, può sembrare che ogni qualvolta si affronti uno studio inerente Piermatteo d'Amelia – oltre a toccare in sorte al malcapitato di turno un paragone impietoso con l'intelletto di Zeri – si finisca inevitabilmente per dover affrontare un percorso di ricerca del tutto simile a quelli appena rievocati. Indagine che si deve necessariamente snodare in tale rigorosa sequenza: *in primis*, osservazioni stilistiche che consentano di associare tra di loro opere fino a quel momento mai ricollegate ad una medesima sfera autoriale; secondariamente, ricerca filologica di elementi probanti (documentazione d'archivio, fonti coeve, iscrizioni e dettagli tecnici) in grado di suffragare l'ipotesi che sostiene una comune paternità delle opere in esame.

Infine, proposta di un nome a cui ascrivere i dipinti, o come in questo caso, un dipinto – il *Redentore* del Mu-

seo Diocesano di Orte – fino ad oggi nemmeno lontanamente associato al pennello di Piermatteo d'Amelia.

Il lungo *iter* di questo contributo ha preso avvio, seguendo esattamente quest'ordine misteriosamente obbligato, più di due anni fa quando ricevetti da Vittoria Garibaldi e Francesco Federico Mancini l'incarico di curatela della guida storico-artistica abbinata alla prima grande esposizione monografica su Piermatteo allestita a Terni e ad Amelia[3].

Andando al di là di quanto aveva sondato l'anno precedente Vittorio Sgarbi nel catalogo della mostra *Il Quattrocento a Roma*, ponendo i riflettori su alcune opere localizzate nell'area della Teverina laziale (Castiglione in Teverina, Vasanello, Montecalvello, Sipicciano)[4], le mie attenzioni furono destate in modo singolare da un dipinto conservato presso il Museo Diocesano di Orte, raffigurante il *Redentore benedicente* (rappresentato secondo una caratteristica iconografia detta altresì del *Salvator Mundi*, fig .1).

Si tratta di un dipinto a tempera su tavola a fondo oro (cm 78 x 60), proveniente dalla scomparsa chiesa di San Giovanni – appartenuta alla Confraternita dei Raccomandati di Orte –, trasportato in Cattedrale nel 1916 dove fu situato sopra la porta della sacrestia e che in ultimo trovò collocazione nell'attuale sede del Museo Diocesano, ospitato nella navata unica della chiesa romanica di San Silvestro. Il dipinto non è inedito, ma già noto agli studi: pubblicato per la prima volta nel 1954 da Italo Faldi e Luisa Mortari[5], era stato in precedenza attribuito alla scuola di Antoniazzo Romano dal Van Marle. Zeri nel '55 si limitò ad accostarlo all'*Assunta* – opera eponima del Maestro di Castiglione in Teverina – e ad un'*Annunciazione* datata 1501 presente nel medesimo museo ortano, senza tuttavia formulare una proposta attributiva[6]. Per Faldi invece l'opera era da ascrivere senz'ombra di dubbio al pittore viterbese Domenico Velandi, seguace di Lorenzo da Viterbo[7]; Luisa Mortari aggiunse alcuni anni dopo il testo a quattro mani con Faldi che «una pulitura effettuata al dipinto da Aldo Angelini nel 1967 ha rilevato una pittura di assai fine qualità, in perfetto stato di conservazione, improntata ad un certo rigore antoniazzesco»[8]; nel 1983, infine, Roberto Cannatà lo assegnava, sebbene in modo dubitativo, a una mano ignota in parte imitante il Maestro di Castiglione in Teverina[9].

Tutte le precedenti ipotesi attributive a riguardo dell'opera che aveva suscitato il mio vivido interesse, non mi parvero, alla luce delle indagini condotte negli ultimi due decenni, più plausibili.

Tralasciando quella troppo vaga alla scuola di Antoniazzo Romano, mi concentrai sulla congettura favorevole a Domenico Velandi, che però era già stata ritenuta superata da Cannatà: non mi sembrò in effetti poter essere suffragata né da elementi stilistici né tanto meno dati filologici (di Velandi si conosce una sola opera firmata, una *Madonna col Bambino* approdata a Cracovia); invece, per ciò che concerne il catalogo delle opere ricondotte nel 1983 al Maestro di Castiglione in Teverina secondo il giudizio di Cannatà, notai che i dipinti posti sotto l'egida di quest'etichetta convenzionale presentavano peculiarità stilistiche troppo contrastanti per poter ritenere chiuso il caso. Ebbi allora l'intuizione di istituire dei confronti, piuttosto che con altri dipinti di area viterbese come tentato peraltro anche da Zeri, con opere certe di Piermatteo conservate in territorio umbro, tentativo che parzialmente aveva effettuato il solo Cannatà in precedenza, giungendo però all'errata conclusione che si trattasse di un vago imitatore dell'assai nebuloso Maestro di Castiglione e allontanandolo ancora di più dall'ambito dell'allora enigmatico autore dell'*Annunciazione*.

Posi così a raffronto del misconosciuto *Redentore* dettagli di opere quali la Pala dei Francescani (Museo d'Arte moderna e contemporanea di Terni, fig. 2), il *Sant'Antonio abate* (Amelia, Museo Civico, fig. 3) e l'affresco con la *Vergine e il bambino tra le sante Lucia e Apollonia* della chiesa di Sant'Agostino a Narni (fig. 4). Le tavole di confronto che preparai per un convegno svoltosi proprio a Castiglione in Teverina nel 2010, suscitarono reazioni opposte tra gli studiosi a cui le mostrai[10]. Malgrado i miei stessi timori, ingenerati dallo scetticismo altrui, rimanevo assolutamente convinto per ragioni personali ed anche in virtù dei giudizi positivi formulati privatamente da altri interlocutori, che il *Redentore* di Orte fosse un'opera di notevole pregio, di eccelsa cura formale e soprattutto che avesse ben poco a che fare con la cultura figurativa viterbese del tempo in cui fu, per certo, realizzata.

Già, l'epoca in cui fu certo realizzata: la datazione del dipinto poteva rivelarsi l'appiglio essenziale per rimettere in discussione tanto le vecchie proposte attributive quanto quella nuova, a un non meglio identificato *Nicolaus pictor*, che fu anticipata verbalmente da Stefano Petrocchi sempre al convegno di Castiglione[11]. Fortunatamente, alcuni dati di natura filologica, dati incontrovertibili a cui aggrapparmi, giunsero presto in mio possesso.

La committenza dell'opera e la data di esecuzione della tavola, difatti, sono elementi ricavabili dalle fonti e dalle iscrizioni. Il primo elemento, lo si deve alla ricerca storiografica locale: appare decisamente attendibile la ricostruzione, avanzata da parte di Delfo Gioacchini, delle vicende che portarono alla genesi del *Redentore*, la cui origine può essere fatta risalire a una donazione (sancita con atto notarile nel 1484) attraverso la quale una nobildonna locale s'impegnava a finanziare la realizzazione dell'opera: «Donna Eugenia, moglie di Leonardo di Ranaldo et figlia di ser

Francesco di Iaco, lassa che si dipinga l'immagine del Salvatore alla Tribuna di San Giovanni»[12].

Il documento testimonia innanzitutto il prestigio dell'incarico, da affidare a un maestro di fama riconosciuta considerando la circostanza eccezionale del lascito testamentario da cui scaturì la commissione; secondariamente spiega perché la figura risulti tanto scorciata, dato che il punto di osservazione ideale dal basso obbligò l'artista ad una prospettiva di sottinsù. Il brano citato dal Gioacchini (una trascrizione inserita in una miscellanea cinquecentesca[13]), lascia intendere infatti in modo inequivocabile che l'immagine dovesse essere collocata, munita di apposita cornice di supporto – perduta, sulla cui analisi tornerò più avanti –, in posizione elevata nella tribuna sopra l'altare maggiore. In una collocazione del genere il *Redentore* assolveva a comprensibili esigenze votive, e ciò spiega perché si fosse optato per un pannello su fondo oro a sua volta impreziosito da moltissime dorature a pastiglia o a conchiglia (distribuite uniformemente sulla tunica e il manto di Cristo e sul globo terrestre in cui si leggono in caratteri dorati i nomi dei tre continenti allora conosciuti); il tutto verosimilmente reso ancor più dispendioso da una robusta incorniciatura, in una profusione di materiali preziosi che si accorda con la prassi del tempo di assegnare grande risalto a queste "icone moderne", destinate ad alimentare la venerazione dei fedeli. Fosse stato il *Redentore* la cimasa di un polittico, avrebbe perso buona parte del suo valore simbolico e probabilmente i committenti (i confratelli dei Raccomandati) sarebbero stati più accorti nelle richieste formulate al pittore[14].

Il secondo elemento di natura filologica che reputai di importanza fondamentale, fu una segnatura autografa. L'autore della tavola ortana dipinse infatti un finto bordo ricamato sullo scollo della tunica del Cristo che reca un'elegante iscrizione, contenente una data. I numeri romani dipinti dal pittore in oro (quasi certamente utilizzando una vernice mescolata a un legante con inclusioni di polvere d'oro zecchino, secondo la tecnica della doratura a conchiglia), non lasciano adito a dubbi: MCCCCLXXXXI, ossia "1491". Oltretutto, non v'è solo la datazione a costituire valido elemento a supporto di un tentativo di attribuzione: l'elemento su cui mi ritrovai maggiormente a fissare le mie attenzioni da lì in avanti sarebbe stata la parte seguente dell'iscrizione. Fui subito colpito di aver ravvisato una forte analogia tra l'iscrizione di Orte e quella, vergata con grafia curiosamente omogenea, che compare nella parete di fondo della cosiddetta edicola di Toscolano (fig. 5), ciclo ad affresco per il quale, senz'ombra di dubbio, furono utilizzati cartoni piermatteani disegnati in origine per lo smembrato Polittico degli Agostiniani già a Orvieto[15].

Tenuto conto della differente tecnica e del diverso stato di conservazione tra un'opera dipinta a tempera su supporto ligneo e di un'altra eseguita invece ad affresco, mi sono rapidamente persuaso che si trattasse di due iscrizioni gemelle, collocate in contesti geografici vicini – anche se non prossimi – e per di più realizzate a distanza di appena un decennio al massimo l'una (Toscolano: post 1481[16]) dall'altra (Orte: 1491). Era dunque possibile ascrivere entrambe all'identica mano ma anche volendo essere cauti, quantomeno accomunavano due opere mai fino ad ora apparentate tra loro, né da Zeri, né da Faldi e Cannatà, né per ultimi da Sgarbi e Petrocchi.

Accertata questa lacuna negli studi, sciolsi l'iscrizione: le parole che seguono i numeri romani nella tavola di Orte sono state facilmente decifrabili appena intuita la loro somiglianza con quelle presenti a Toscolano sulla base del trono dove siede la Vergine: purtroppo in questo caso il tempo ed il degrado subito dagli affreschi per via delle infiltrazioni d'umidità deve aver fatto sparire l'iscrizione in numeri romani risparmiando solo la seconda parte. Grazie, inoltre, al parere confortante espresso in merito da Fabio Marcelli, ho dedotto finalmente che entrambe le segnature fornissero ulteriori e più precise specifiche delle coordinate temporali dell'esecuzione dell'opera (fig. 6).

In buona sostanza, indicavano il mese di licenziamento dei dipinti e potevano pertanto riconoscersi come una sorta di sigillo apposto dall'autore o, come nel caso di Toscolano, dall'esecutore materiale della figura centrale del ciclo.

La prima parola è in effetti interpretabile con l'indicazione del mese di "Dicembre"; il termine è abbreviato mediante l'uso del numero romano "X" (*decem*) seguito da alcune lettere in corsivo, in parte sovrapposte ma pur tuttavia chiaramente riconoscibili: "ibri". Ricomponendo insieme abbreviazione e lettere seguenti si legge dunque «DECEMIBRI», forma volgarizzata del latino *Decembris* sovente riscontrabile in fonti della stessa epoca. Nell'affresco di Toscolano, per una fortunata coincidenza (mi riferisco all'apposizione della data avvenuta sempre in dicembre), le due iscrizioni combaciano alla perfezione, se si eccettua la presenza di un'ulteriore "X" in coda, che fa sciogliere l'abbreviazione in «DECEMIBRIX».

Il vocabolo seguente, collegato anch'esso e una volta in più alle due sottoscrizioni precedenti, risulta contratto al massimo mediante l'apposizione di due lettere sovrapposte, "M" e "X", che non vanno assolutamente confuse con una "N" (infatti nell'affresco di Toscolano sono perfettamente distinguibili e punteggiate in maniera tale da essere lette distintamente per quel che sono: "M.X.", che portano ad escludere definitivamente l'ipotesi di Petrocchi che si tratti dell'iniziale di un nome proprio[17]). Nulla è affatto casuale in questo modo di abbreviare, assolutamente omogeneo nelle due opere in questione, ma è

anzi il segno evidente che ci si trova di fronte ad un artista colto, profondo conoscitore della lingua dei dotti del suo tempo: infatti le desinenza latine -is ed -ensis sono frequentemente abbreviate in testi di età medievale e moderna con il fonema x, in ragione di quello che i paleografi chiamano un processo di metafonesi, ovvero una trasformazione fonetica basata sul principio di assimilazione fra suoni. Preso atto di questo modo di procedere dell'artista, sciolsi pertanto la seconda parola in «MENSIS»(mese).

In entrambi i casi, infine, l'iscrizione si conclude con l'abbreviazione "P", che nella paleografia medievale e rinascimentale può assumere molteplici significati: in questo caso se ne individuano almeno due molto plausibili: *pinxit* (dipinse) oppure *posuit* (pose, nel senso di porre in opera, ergo di aver condotto a termine l'esecuzione di un manufatto), anche se non è lecito escluderne altri, in apparenza meno attendibili (ad esempio *pictor*, pittore).

A prescindere dall'interpretazione che si voglia dare di quest'ultima abbreviazione, la mano che sottoscrisse le opere di Orte e Vasanello è a mia opinione la stessa, e benché sia spinto a credere fermamente che all'esecuzione dell'impresa pittorica del ciclo di Toscolano parteciparono più mani, ritengo in definitiva che la grafia oggetto in questa sede della mia rapida disamina possa essere appartenuta proprio a Piermatteo, che probabilmente riservò per sé l'esecuzione delle due figure della Vergine con il Bambino, di qualità eccezionale, nettamente superiore al resto del ciclo.

Rievocando il dibattito innescato dal mio intervento durante il convegno di Castiglione, voglio ribadire come non possa fare a meno, a questo punto, di valutare infondata l'ipotesi di Stefano Petrocchi di associare la segnatura che compare nel *Redentore* alla firma apposta dal presunto maestro Nicolaus nella *Crocifissione* affrescata nell'ex Ospedale di Orte (fig. 7): la semplicità grossolana dei caratteri maiuscoli utilizzata per apporre l'iscrizione «N. PINSIT» (fig. 8) mal si concilia con l'elaborato virtuosismo grafico osservabile nel corsivo adoperato per l'iscrizione sul colletto del *Redentore*.

Tale tendenza virtuosistica emerge pure nell'affresco di Toscolano, eseguito con la medesima tecnica della *Crocifissione*, la pittura a buon fresco, che esigeva maggior rapidità d'esecuzione implicando una minore raffinatezza grafica: la sottoscrizione infatti non è minuziosa quanto quella realizzata a tempera ma rende ad ogni modo a debita distanza l'effetto illusionistico di un bordo ricamato all'angolo del telo che copre lo scranno ligneo su cui è assisa la Madonna.

A sostegno della supposizione di una specifica attenzione piermatteana per le segnature, ricordo l'iscrizione che compare al di sotto del pavimento marmoreo nella *Madonna col Bambino* conservata a Berlino. Si noti che lì Piermatteo scrisse – in sintonia con la tavola di Orte e gli affreschi di Toscolano – l'indicazione del mese, oltre a quella dell'anno e addirittura per tale importantissima circostanza perfino del giorno: sciogliendo l'iscrizione «7 GE. [con una tilde sovrapposta interpretabile come "n" e una "r" iscritta all'interno] MCCCCLXXXI»vi si può decifrare la notizia che l'opera fu condotta a termine il «7 Genuarius [Gennaio in latino tardo] 1481». Per rimarcare la sostanziale uniformità del *ductus* gotico e della complessità epigrafica delle abbreviazioni piermatteane, si veda pure il dettaglio estrapolato dall'affresco di Sant'Agostino a Narni (fig. 8). Dai confronti con questi particolari si evince che Piermatteo non abbia mai lasciato la sua firma autografa, ma di frequente abbia invece apposto iscrizioni contenenti precisi estremi cronologici[18].

La vicinanza tra il *Cristo crocifisso* dell'affresco ospedaliero e la tavola con il Redentore può provare dunque non la parentela tra le due opere, bensì la fortuna del modello piermatteano in ambito ortano[19].

Fortuna ancora meglio testimoniata da un dipinto proveniente dall'Episcopio e ora anch'esso nelle raccolte del Museo Diocesano (fig. 9), pubblicato da Luisa Mortari che ne diede il seguente significativo giudizio, perfettamente trasferibile – relativamente agli aspetti fisionomici del Cristo (occhi, barba, capelli) – all'affresco suddetto: «L'identità di motivi […] con l'altro Salvatore, fa supporre che sia una derivazione dovuta a una mano più scadente»[20].

L'accostamento tra il *Redentore* di Piermatteo e questa tavola è obbligatorio, ma un po' d'intuito è sufficiente per capire come il *Dio Padre* sia una derivazione pedissequa, tanto che reputo il dipinto in questione un esercizio propedeutico, considerata la maniera scolastica di riproduzione del modello a cui poi sono stati sovrapposti particolari "originali" di scarsissima qualità compositiva ed esecutiva. Perciò non solo rilevo che la *Crocifissione* e il *Dio Padre* non denotano alcuna similitudine stilistica con opere di ambito piermatteano, ma mi spingo a ipotizzare che i loro autori siano stati, volenti o nolenti, costretti a imitare un illustre precedente ubicato in una delle più prestigiose chiese cittadine.

Al contrario, dopo aver attentamente verificato l'intuizione di una comune paternità delle iscrizioni di Orte e Toscolano, ho raccolto altri indizi a sostegno dell'importante attribuzione avanzata. La convinzione della sovrapponibilità delle due apposizioni mi ha infatti incoraggiato a ricercare ulteriori conferme, derivanti da un'osservazione dei particolari relativi al procedimento creativo.

Un aspetto importante da considerare era la conformazione del supporto: la tavola ci è giunta purtroppo priva della cornice originaria, di sicuro presente *ab antiquo* dal momento che

il supporto ligneo presenta un bordo esteso su ognuno dei quattro lati non preparato per la stesura pittorica. Su questo bordo era applicata mediante chiodi una cornice di ragguardevole spessore. Il pannello non presenta infatti segni di attacchi né laterali né inferiori: non è pertanto la cimasa di un polittico.

Ho soppesato poi la tipologia di decorazione delle aureole, per le quali Piermatteo ha realizzato in ogni sua opera su tavola delle finissime incisioni puntiformi, secondo il metodo descritto dal Cennini della "granitura", utilizzando dei punzoni probabilmente cesellati e fusi in proprio; un autentico marchio di fabbrica dell'artista. Il confronto qui suggerito con le aureole del san Francesco e di uno dei due angeli ai lati nella cimasa della Pala dei Francescani, fa risaltare una sostanziale affinità delle punzonature piermatteane con i motivi che ornano l'aureola del *Salvator mundi* ortano (fig. 10).

Di notevole raffinatezza tecnica è il motivo impresso sulla tavola della raggiera che circonda il Cristo: incisioni a forma di pastiglia da cui si dipartono raggi dorati volti a simulare la luce divina. La decorazione nel cerchio più esterno dell'aureola, ottenuta tramite l'impressione di un motivo floreale (rosette a petali tondi) alternata all'incisione di croci perlate, nonché la presenza di cerchi concentrici – che presuppone un uso reiterato del compasso – permette di collocare l'opera entro un ben preciso quadro di riferimento autoriale: il motivo della rosetta è di notevole aiuto dal momento che appare anche in altri dipinti, tra cui la *Madonna con il Bambino* del Museo di San Marco a Firenze.

A seguire, catturarono la mia attenzione le affinità delle caratteristiche disegnative: ad esempio nel disegno dell'incavo del collo, dei capelli e della barba, conforme a quello che caratterizza alcune figure virili del repertorio piermatteano (fig. 11) come il Battista della Pala dei Francescani e il Cristo sorgente dal sepolcro nelle varie *Imago Pietatis* attribuitegli[21].

Notai pure altre notevoli similitudini, in relazione alla gestualità e al drappeggio, con il *Padre Eterno* affrescato da Piermatteo nel sottarco della nicchia in Sant'Agostino a Narni e con il Salvatore della *Lunetta Cambò* nella Chiesa dei Cappuccini di Barcellona: il braccio sollevato e la mano benedicente, la postura della mano sinistra con cui il Dio Padre a Narni e il Figlio a Orte sorreggono il globo e poi le pieghe formate all'altezza del bacino dall'ampia veste che mi parvero d'un tratto identiche. Qualche tempo dopo, sarebbe stata però un'altra figura posta in posizione alquanto marginale e anch'essa sino a quel momento male interpretata[22], facente capolino nel ciclo decorativo di un'edicola simile per tipologia a quella di Toscolano, a svelare le somiglianze più incredibili e sorprendenti con il *Redentore* di Orte, tanto da apparire, a un esame più ravvicinato, un'esatta derivazione ottenuta mediante l'uso dello stesso cartone preparatorio (fig. 12) .

Poco tempo dopo il coordinamento degli itinerari umbri, vi fu una seconda circostanza a fornirmi un ottimo pretesto per portare avanti le indagini su Piermatteo d'Amelia, ossia un convegno organizzato a Vasanello nell'ottobre 2010, per il quale mi venne chiesto di occuparmi della segreteria scientifica e di presiedere la Tavola rotonda conclusiva[23]. In quella circostanza, complice l'immotivata euforia per la partecipazione di Vittorio Sgarbi, non mi riuscì affatto di dar conto in maniera esaustiva delle indagini condotte per avvalorare l'attribuzione a Piermatteo del *Redentore* (a proposito di quell'appuntamento, devo peraltro assumermi l'onere di denunciare l'aggravarsi delle condizioni conservative dell'edicola di San Lanno, avendo riscontrato nel mese di gennaio 2012 accentuate cadute di colore che non erano visibili soltanto 15 mesi fa).

Quel giorno avrei voluto affermare pubblicamente che, se fosse stato vero come supponevo che la tavola di Orte era autografa del maestro amerino, ne discendeva per sillogismo che nell'affresco dell'edicola di San Lanno (fig. 14) erano stati innegabilmente utilizzati cartoni piermatteani, dato che almeno una delle figure combacia perfettamente con un'invenzione originale del pittore umbro. In alto, entro il coro di cherubini in cui si dischiude una mandorla di sapore ancora tardo-gotico, rintracciai la prova definitiva che suffragava le proposte tese a sostenere la presenza di Piermatteo a Vasanello. La stessa figura di Orte è infatti ripetuta in maniera pressoché identica: cambia soltanto il particolare del colore della barba e dei capelli, qui imbiancati perché atti a identificare Dio Padre anziché Gesù Cristo.

L'espressione serafica, la barba e i capelli fluenti che ricadono in maniera naturale sulle spalle e sul petto, il gesto cadenzato compiuto con la mano destra in segno di benevolenza, la voluminosità e l'evidenza scultorea della tunica, sono tutte soluzioni di estrema eleganza formale (la tavola vanta in più una delicatezza nella resa dell'incarnato, nell'affresco non più apprezzabile per le cadute di colore), retaggi evidenti del doppio apprendistato di Piermatteo, quel binomio di cultura lippesca-verrocchiesca che è costante in tutta la sua produzione compresa la fase tarda. Le consonanze evidenti tra la figura di *San Lanno cavaliere* e il monumento a Bartolomeo Colleoni del Verrocchio (fig. 15), propiziano spunti di analisi e stimoli di ricerca che spero di riprendere in futuro[24].

A San Lanno, d'altronde, Italo Faldi aveva intravisto qualcosa che non quadrava con gli orizzonti stilistici della cultura viterbese del tempo: «lo stato di gravissima consunzione dell'affresco non impedisce di apprezzarne la qualità molto elevata, il progressivo accre-

scersi delle influenze antoniazzesche, particolarmente sensibili nelle figure della Madonna col Bambino, insieme con elementi umbri alla Fiorenzo di Lorenzo nell'Eterno Padre, che ricalca fedelmente quello della tavola di Orte»[25]. Sempre Faldi, mentre era in preparazione il suo *Pittori viterbesi di cinque secoli*, pubblicato nel 1970, lesse e trascrisse un graffito – oggi non più visibile – con la data 1493[26].

L'affresco in questione, stando alle parole involontariamente profetiche di Faldi, presentava dunque i segni ben riconoscibili dell'influenza di Fiorenzo di Lorenzo (ovvero l'alter ego di Piermatteo fino alla metà del secolo scorso), in più un'evidenza anche se non più superstite al giorno d'oggi che poneva la sua esecuzione in una fase di poco posteriore alla tavola di Orte.

Dal canto mio, a quarant'anni di distanza da Faldi ho avuto l'accortezza di leggere e trascrivere un secondo graffito, inciso guarda caso sul colletto della veste e ancora perfettamente visibile anche se con difficoltà a causa dell'altezza in cui è posto, che ho decifrato come: "NOV 93 S.P.X. P.", da sciogliersi in "NOV(embris) (14)93 S(im) P(le)X P(osuit)". Il vocabolo *simplex* indica, nell'originale significato latino del termine, «formato da un unico elemento»; pertanto non può che riferirsi alla composizione della figura, attestando come il disegno preparatorio fosse derivato da un cartone che racchiudeva in sé tutta la figura, che poi è lo stesso di Orte, ricalcato quasi alla perfezione (fig. 13). Viene da chiedersi se stavolta la P. anziché sciogliersi in *posuit*, non si debba invece interpretare come l'iniziale di Piermatteo, indicando la paternità dell'opera d'arte in accordo con il celeberrimo principio oraziano «simplex et unum».

Il frammentato mosaico dalle tessere sparse in tre distinte località (Toscolano, Orte, Vasanello), si era dunque ricomposto, finalmente completato: potevo asserire con il sostegno di vari elementi (caratteri stilistici similari, rilievo della committenza, collocazione originaria dell'opera, conformità di tecnica esecutiva e materiali costituivi, evidenze cronologiche che pongono successivamente l'affresco vasanellese come è normale che sia nel caso di reimpiego del cartone), che il *Redentore* di Orte fosse da assegnare senza esitazione al pennello di Piermatteo d'Amelia.

La deduzione era doppiamente importante perché consentiva pure di ritenere molto plausibile una paternità di Piermatteo per l'affresco dell'edicola di San Lanno quantomeno nell'elaborazione dei cartoni, esattamente come nel caso di Toscolano: è coerente infatti con le pratiche di altre botteghe il riuso dei cartoni realizzati per un dipinto su tavola trasferiti in occasioni successive ad affresco (e non viceversa).

Valore aggiunto dell'edicola di San Lanno è che quest'opera si colloca come la penultima, in ordine di tempo, sicuramente riferibile nel disegno al maestro amerino. A cavallo tra il 1493 e il 1494, sappiamo infatti come Piermatteo fosse praticamente in pianta stabile a Roma, attendendo ai lavori di decorazione della Torre Borgia[27]. Dopo la data del 1494 è al momento impresa ardua seguirne non solo le tracce biografiche, ma tanto più è grave, quelle artistiche, considerando che il suo pur lungo soggiorno a Fano, documentato tra il 1497 e il 1499, non pare aver lasciato alcuna traccia consistente (ad esempio un'opera di ubicazione o di provenienza marchigiana[28]).

Anche da questo punto di vista, accettare la proposta di riconoscere il pennello di Piermatteo nella tavola ortana porta come indiretta conseguenza l'apertura di un nuovo filone d'indagine che sposta le attenzioni dall'Umbria e dalle Marche – più in generale dal territorio a nord di Orte, per l'appunto – in un altro circondario posto invece a sud. Meritano di essere ricordati a sostegno di questa supposizione i noti lavori decorativi compiuti nella Rocca di Civita Castellana, probabilmente eseguiti sotto la direzione di Piermatteo, tra il 1501 e il 1503[29].

Tuttavia, allo stato attuale degli studi non è possibile indicare alcuna opera di datazione più avanzata del 1494 di paternità documentata – almeno nell'elaborazione dei cartoni – di Piermatteo (l'ultima è la decorazione nell'unico ambiente superstite della Torre Borgia, la sala del Credo).

Perciò la tavola del *Redentore* conservata ad Orte risulta un'acquisizione di capitale importanza per il ristretto catalogo di opere autografe dell'artista e intorno ad essa andrebbero svolte diverse riflessioni consequenziali.

Qui le riduco a due essenziali: la prima, in merito al possibile restringimento dell'attività di Piermatteo in Umbria, dedicatosi in prevalenza negli ultimi quindici anni di vita circa (tra il 1491 e il 1506, anno della probabile morte), alla mera attività direzionale di una fiorente bottega attiva in una zona geografica estesa ad ampio raggio, abbracciando approssimativamente l'Umbria meridionale e, sono propenso a credere, una parte estesa del Lazio, non solo settentrionale. La seconda verte invece su una specifica propensione alla pittura di piccolo formato che si consolidò gradualmente nel *corpus* delle sue opere e di cui il *Redentore* è testimonianza al tempo stesso emblematica (di una svolta in atto già da qualche anno alla data 1491) e sintomatica (degli sviluppi successivi). Non vedo infatti cosa ci sia da meravigliarsi se dopo i grandi capolavori licenziati nei primi anni ottanta il capobottega abbia dedicato le sue forze ai remunerativi cantieri decorativi romani – soprattutto, ma forse non unicamente, vaticani – limitando pertanto la produzione destinata all'Umbria e riservandosi solo di dipingere, sporadicamente, alcune tavole di dimensioni ridotte. Così facendo si radicò nel tempo una sua specializzazione quale

pittore da cavalletto, analogamente a quanto registrato da diverso tempo a riguardo di Antoniazzo Romano, notissimo al suo tempo anche come copista di icone[30].

Similmente a quanto osservato nella pittura dell'Aquili, avverto infatti un'identica propensione piermatteana a dipingere immagini sacre destinate alla venerazione pubblica o privata in una serie di opere di datazione incerta (ma collocabili secondo me nel medesimo decennio compreso all'incirca tra il 1485 e il 1495), contraddistinte da analogo tenore devozionale: la *Madonna con il Bambino* del Museo di San Marco a Firenze (fig. 16), la *Madonna in adorazione del Bambino* del Walters Art Museum di Baltimora (fig. 17), l'*Imago pietatis* della Cappella Reale di Granada (fig. 18) e quella, meno convincente nell'attribuzione, appartenente alla Fondazione Roma (fig. 19), a cui si potrà aggiungere d'ora in avanti anche lo sfortunato *Redentore* di Orte, vittima di una trasversale miopia di studiosi sia laziali che umbri nonché di un annoso disinteresse per il patrimonio artistico di un centro che nel Quattrocento fu polo d'attrazione tanto per importanti pittori umbri quanto per artisti romani e viterbesi.

L'assegnazione a Piermatteo del *Redentore* avvalora poi alcune attribuzioni avanzate da Zeri e passate in secondo piano: mi riferisco a due tavole rappresentanti *Madonne col Bambino*, una transitata nel mercato antiquario romano, l'altra già alla Mackley Gallery di Londra (irrintracciabile dopo la vendita ad un'asta Christie's del 1972)[31]. La seconda in particolare risulta molto accurata nell'esecuzione denotando l'uso di un motivo decorativo finora scarsamente documentato nel repertorio piermatteano: presenta infatti la Vergine a mezzo busto circonfusa da una raggiera dorata incisa sul pannello, incisione che si ritrova pressoché uguale a Orte. Dunque Piermatteo sarebbe stato meno prolifico nell'affresco perché occupato dal soddisfare committenze da cavalletto.

Per questa ragione, vaglierei molto più attentamente di quanto fatto sinora le ipotesi che tendono ad assegnare *in toto* a Piermatteo alcune opere di carattere precipuamente decorativo individuate in contesti molto periferici rispetto a Roma ed in collocazioni di secondaria importanza, alla portata di pennello di soci o collaboratori dell'artista (in alcuni casi perfino di emulatori che nulla ebbero a che fare con la sua bottega).

Molto plausibile per me è l'ipotesi di origine zeriana oggi sostenuta con vigore principalmente da Fabio Marcelli, dell'esistenza di un allievo piermatteano, il Maestro di Toscolano[32], che dopo essersi formato a fianco dell'amerino sarebbe stato deputato alla realizzazione di alcuni affreschi che a Piermatteo era impossibile eseguire in prima persona (senza peraltro la necessità di ipotizzare a priori una committenza diretta al pittore amerino, affidata a un suo assistente solo per impossibilità di recarsi *in loco*[33]).

Dubito che un pittore dalle richieste esose com'è dimostrato nel caso di Piermatteo si occupasse della realizzazione di parti accessorie, la qual cosa è accettata universalmente per ciò che concerne predella e paraste della Pala dei Francescani. Figurarsi dunque se abbia operato in perfetta solitudine per soddisfare committenze di interventi puramente ornamentali. É evidente al contrario come Piermatteo deve aver ricercato per sé l'allogazione di incarichi remunerativi a Roma (considerata la posizione di prestigio già acquisita), mentre nella sua terra d'origine rifuggì in maniera palese opere di grande impegno (si pensi alla clamorosa occasione mancata di completare la decorazione della cappella di San Brizio a Orvieto).

A ragion veduta, è dunque la pittura su supporto mobile il campo di applicazione più continuo di Piermatteo, nel quale sfumò gradatamente la lezione prospettica e naturalistica toscana espressa al massimo nell'*Annunciazione Gardner* in toni sempre più iconici e bizantineggianti, verso cui si rivela proiettato fin dal principio degli anni ottanta con l'uso del fondoro per il Polittico degli Agostiniani e soprattutto nella Pala dei Francescani, contraddistinta da un'impostazione architettonica e da una carpenteria di stile rinascimentale – non più tardo-gotica come quella di Orvieto – che consentivano una soluzione ben diversa.

Ciò denuncia una consapevole adesione alla tendenza iconica affiorante nella scena romana già negli anni del pontificato di Sisto IV della Rovere e di Innocenzo VIII Cybo e poi divenuta dominante con l'avvento di Alessandro VI Borgia.

Anche altri pittori di grandissima reputazione si sarebbero adeguati ai nuovi orientamenti di gusto dettati soprattutto dai committenti di nazionalità spagnola, come appare evidente nella *Madonna delle febbri con Francesco Borgia* di Pintoricchio, conservata al Museo de Bellas Artes di Valencia, dove la superba vena narrativa del maestro perugino si perde in favore di un rigido – ed un po' stentato – ieratismo. Si pensi, a proposito di committenze della comunità iberica di Roma, ad un'ancona arcaizzante quale il *Trittico del Sacro Volto* di Antoniazzo Romano (proveniente forse dalla chiesa romana di San Giacomo degli Spagnoli ed oggi al Prado di Madrid), capolavoro di preziosismi neo-bizantini.

Alessandro VI Borgia forgiò insomma un gusto di cui Piermatteo fu uno degli interpreti più raffinati e meglio quotati sul mercato e di cui era stato un antesignano in Umbria. Su questo solco ravviso che si debba procedere indagando compiutamente, al fine di scovare testimonianze inedite del pittore: ad esempio potendo finalmente pervenire alla ricostruzione del polit-

tico da cui proviene la L*unetta Cambó* (fig. 20) conservata attualmente a Barcellona, opera di probabile ubicazione *ab antiquo* in una chiesa romana la quale potrebbe essere stata allogata da un personaggio di nazionalità portoghese[34], da identificare magari con l'alto prelato Jorge da Costa che ordinò ad Antoniazzo la Pala di Montefalco[35]. In ogni caso, sono propenso a ritenere questo pregevole dipinto, sicuramente autografo di Piermatteo, una prova successiva alla Pala dei Francescani, supponendo che l'angelo di sinistra sia una derivazione da quello della cimasa del polittico ternano, anziché il contrario come sostenuto da Federico Zeri, Ferdinando Bologna e altri.

Alla committenza del cardinale da Costa collego invece, senza alcuna esitazione, un mosaico, presumibilmente copia da un originale piermatteano perduto (oppure derivato da un suo cartone), ignorato sin qui dagli studi in materia. Si tratta di un'immagine a cui gli abitanti di Roma sono molto devoti, l'icona della *Madonna della Sanità* (fig. 21) venerata a partire dal XVII secolo nella Basilica parrocchiale di San Lorenzo in Lucina, ubicata nel centralissimo rione Campo Marzio. Collocata sul timpano della mostra dell'altar maggiore, venne rinvenuta nel 1598 in occasione dei lavori di rifacimento ed innalzamento dell'antica pavimentazione: tuttavia, secondo gli scarni testi agiografici che costituiscono l'unica fonte storica ad essa relativa, era dipinta ad affresco su un pilastro, il che contraddice in maniera evidente il dato ricavabile dall'osservazione diretta, ovvero la tecnica esecutiva musiva che contraddistingue il manufatto così come è pervenuto ai giorni nostri. Un alone di mistero serpeggia intorno a quest'icona: l'unica certezza è che non sia tanto antica quanto si crede. Decisamente probabile è altresì che sia l'unica testimonianza, sopravvissuta a rifacimenti cinquecenteschi scarsamente documentati, di un intervento decorativo commissionato sul finire dal XV secolo, come si evince perentoriamente dall'analisi stilistica. A ciò si può associare un dato utile a circoscriverne più precisamente la datazione: nel 1488 un celebre porporato portoghese, conosciuto a Roma con l'appellativo italianizzato di Giorgio Costa, prese possesso di Palazzo Fiano-Almagià, edificio che sorge accanto a San Lorenzo in Lucina. In questo punto, sull'angolo con via del Corso, era addossato l'Arco di trionfo dell'imperatore Domiziano, in seguito distrutto, che divenne noto, in onore proprio del cardinale nativo di Alpedrinha, come "Arco di Portogallo", dato che l'ecclesiastico abitava un appartamento che affacciava le sue finestre proprio sul fornice antico. Il Palazzo stesso, di lì a poco, fu preso a essere chiamato "Palazzo di Portogallo". Il cardinale ebbe come logica conseguenza il titolo dell'adiacente basilica, che mantenne poi *in commendam* dal 1489 al 1508. La *Domus Sancti Laurentii in Lucina* è infatti ricordata nell'*Opusculum de Mirabilibus Novae et Veteris Urbis Romae* – pubblicato nel 1510 dall'erudito fiorentino Francesco Albertini (cappellano del cardinale Fazio Santoro che fu egli stesso amministratore di San Lorenzo in Lucina dopo il 1508) – come uno tra gli edifici di culto di Roma sottoposti, nei decenni precedenti, ad alcuni ponderosi lavori di ampliamento, tra cui il dotto Albertini cita quelli promossi da "Georgio Ulisbonensi patria Portugallensi", che altri non è che Don Jorge da Costa. Non v'è dubbio, pertanto, che la *Madonna della Sanità* sia un frammento superstite, verosimilmente riprodotto in mosaico nel corso del Seicento, di un altare della navata laterale (o del transetto) costruito ai tempi del Costa, il cui ricordo è stato cancellato da successive modifiche strutturali. Tale ambiente potrebbe essere stato ornato da Piermatteo, di certo con pitture murali come testimoniano le fonti che riportano la notizia del ritrovamento dell'icona, ma forse includeva pure la presenza di una pala d'altare. Gli indizi a disposizione, provenienza portoghese della *Lunetta Cambó* e probabile intervento di Piermatteo di Manfredo a San Lorenzo in Lucina (per il quale esiste il termine *post quem* 1488), sembrano dunque poter collocare sulla scena dell'accaduto il Costa, figura ancora troppo poco nota, che fu di certo un personaggio molto influente nella Curia romana e che in un certo qual modo spianò la strada, in fatto di orientamenti artistici, al suo rivale al conclave, tramutatosi repentinamente in stretto alleato, Rodrigo Borgia[36].

D'altronde, negli anni novanta del XV secolo l'egemone committenza iberico-lusitana dovette favorire la produzione di non poche opere che vennero in seguito rimosse dalle loro collocazioni originali, anche frettolosamente in alcuni casi per via d'una sottintesa *damnatio memoriae* sancita contro il papa spagnolo durante il pontificato di Giulio II Della Rovere. È esattamente quel che accadde a questo dipinto parietale a San Lorenzo in Lucina, "convertito" in icona dopo due secoli di occultamento. Diverse decorazioni furono certamente distrutte, molte opere mobili smembrate e trasmigrate lontano dall'Italia.

Non ho alcuna remora a ipotizzare un caso del genere per due dipinti, verosimilmente costituenti le ante laterali di un grande trittico (fig. 22), oggi conservati negli Stati Uniti, a Sacramento (Crocker Art Museum), ma che molto probabilmente provengono da Roma e che negli studi precedenti sono detti raffigurare i vescovi *San Biagio* e *Sant'Alberto Magno*[37]. Congetture sulla loro provenienza sono impossibili: nulla si sa infatti senonché i due dipinti nel 1932 figuravano di proprietà del noto mercante d'arte Alessandro Contini Bonacossi che li cedette a Samuel H. Kress attraverso la cui fitta trama di cospicue donazioni raggiunsero Sacramento. A lungo attribuiti a Saturnino Gatti,

vengono riferiti genericamente a un seguace di Antoniazzo Romano, anche se va precisato come risalga a pochi mesi fa una nuova ipotesi formulata da Alberto Bondi che ne ha proposto l'attribuzione a Melozzo da Forlì nel corso del convegno "La pittura in Romagna ai tempi di Melozzo" (svoltosi a Forlì nel luglio 2011).

Mentre stavo per chiudere questo sofferto saggio, come per effetto di un'agnizione non cercata e pertanto improvvisa, ho avuto la certezza che si tratti di due dipinti che in un modo o nell'altro interessano la sfera degli studi di piermatteani. Intanto li espungerei definitivamente dal catalogo di Antoniazzo Romano come peraltro hanno sancito gli studi di Paolucci e Cavallaro, quindi respingerei con ancor più vigore la proposta che li ricollega direttamente al pennello di Melozzo. Il loro autore è di certo un artista imbevuto di cultura romana. Tuttavia da alcuni particolari trapelano fortissime reminiscenze (o ascendenze) fiorentine. Connotazioni dalle quali mi è parso corrispondere, a primo acchito, l'identikit del maestro amerino, ma la supposizione non è supportata al momento da nessun dato filologico. Inoltre in alcuni dettagli anatomici (le mani soprattutto) è possibile intravedere discordanze formali dagli standard del pittore umbro. Tuttavia altri elementi rivelano affinità mai notate sin d'ora, in particolare con le figure dei santi Bonaventura da Bagnoregio e Ludovico da Tolosa presenti nella Pala dei Francescani di Terni (fig. 23). Il portamento elegante, la ricchezza dei panneggi dilatati e scultorei, sono molto simili, addirittura quasi sovrapponibili nel segmento più in basso, in cui entrambi i pittori lasciano appena intravedere i calzari. Ma soprattutto, sono i particolari degli sfarzosi paramenti liturgici a impressionarmi per la loro somiglianza: le candide mitrie impreziosite da fasce ricamate con perle e fili d'oro, i bordi dei piviali riccamente intarsiati con motivi geometrici, il pesante fermaglio con una pietra preziosa incastonata nel mezzo che funge da gancio per il piviale di San Biagio. Sono resi con la stessa identica miniaturistica precisione, il medesimo gusto sofisticato per dorature e policromie ispirate alla tradizione orafa medievale e alle immagini sacre tardo-gotiche, che è uno dei punti salienti della grandiosa opera licenziata da Piermatteo per i francescani di Terni. Un'attenzione per il dato ornamentale coerente con quanto osservato per il *Redentore* di Orte. Dettagli minuscoli ma assai significativi, come peraltro il germoglio e il cofanetto analizzati in questa sede da Gigetta Dalli Regoli.

Un ripensamento del catalogo piermatteano è ormai assolutamente fuori discussione, e vorrei concludere rivelando al lettore come mi sia stato subito chiaro, fin dalla prima volta che la contemplai ammirato, che la tavola di Orte sarebbe stata un'autentica epifania, dispiegando orizzonti di ricerca mai contemplati, verso i quali bisognerà rivolgere lo sguardo se si vorrà davvero ampliare la conoscenza e la comprensione storica dell'arte di Piermatteo di Manfredo da Amelia.

Note

1 Quando Zeri propose di identificare il Maestro delle tavole Barberini con Giovanni Angelo da Camerino non era ancora venuta alla luce la notizia documentaria contenuta nel "libro antico della sagrestia di Sant'Ambrogio", ritrovata da Laura De Angelis, in cui in relazione ai lavori di esecuzione dell'*Incoronazione della Vergine* di Filippo Lippi oggi alla Galleria degli Uffizi, comparve il nome di "Bartolomeo di Giovanni Corradini da Urbino dipintore e discepolo di frate Filippo", meglio noto come Fra Carnevale. Sulla base di questo documento Alessandro Conti propose in seguito di identificare il Maestro delle tavole Barberini con Fra Carnevale. Cfr. F. Zeri, *Due dipinti, la filologia e un nome.Il Maestro delle Tavole Barberini*, Torino 1961 (2ª ed. Milano 1995, ried. in *Diario marchigiano 1948-1988*, Torino 2000, pp. 132-197).

2 Cfr. F. Zeri, *Il Maestro dell'Annunciazione Gardner*, in "Bollettino d'Arte", s. IV, XXXVIII, II, aprile-giugno 1953, pp. 125-139; III, luglio-settembre, pp. 233-249 (ried. in *Giorno per giorno nella pittura*, Torino 1992, pp. 125-143); *Pier Matteo d'Amelia e gli Umbri a Roma*, in *Dall'Albornoz all'età dei Borgia. Questioni di cultura figurativa nell'Umbria meridionale*, Atti del convegno di studi (Amelia, 1-3 ottobre 1987), Todi 1990, pp. 17-40 (ried. in *Giorno per giorno nella pittura*, op. cit., pp. 145-153).

3 Cfr. *Piermatteo d'Amelia e il Rinascimento nell'Umbria meridionale*, catalogo della mostra (Terni, CAOS / Amelia, Museo Civico, 12 dicembre 2009 - 2 maggio 2010) a cura di F.F. Mancini, V. Garibaldi, Milano 2009; *Piermatteo d'Amelia e il Rinascimento. Itinerari in Umbria*, a cura di S. Ricci, Milano 2009.

4 V. Sgarbi, *Apparizioni di Piermatteo d'Amelia, in Il '400 a Roma: la rinascita delle arti da Donatello a Perugino*, catalogo della mostra (Roma, Museo del Corso), a cura di M.G. Bernardini, M. Bussagli, Milano 2008, pp. 189-195.

5 I. Faldi, L. Mortari, *La pittura viterbese dal XIV al XVI secolo*, catalogo della mostra, Viterbo 1954, pp. 72-73.

6 F. Zeri, *La mostra della pittura viterbese*, in "Bollettino d'Arte", a. XL, n. 1, 1955, pp.85-91, part. p. 90.

7 I. Faldi, *Pittori viterbesi di cinque secoli*, Viterbo 1970, pp. 34, 213.

8 L. Mortari, *Museo Diocesano di Orte*, Viterbo 1967 (ristampa Viterbo 1994), pp. 26-27, con bibliografia precedente.

9 R. Cannatà, *Il Maestro di Castiglione in Teverina*, in I*l Quattrocento a Viterbo*, catalogo della mostra (Viterbo, Museo Civico, 1983), a cura di C. Strinati, R. Cannatà, pp. 211-219, part. p. 218.

10 Le immagini di confronto a cui sottintendo furono presentate pubblicamente nel corso della Giornata di studi *Un maestro a Castiglione in Teverina. L'affresco quattrocentesco della Madonna con il Bambino nella chiesa di San Rocco* (Castiglione in Teverina, Museo del Vino, 30 aprile 2010).

11 Cfr. S. Petrocchi, *Da Lorenzo da Viterbo a Piermatteo d'Amelia: ipotesi intorno a Nicolaus pictor alias il Maestro del trittico di Chia*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte, a. XXVIII, n. 60, 2005 (2010), pp. 175-192.

12 D. Gioacchini, *Orte. Le contrade e i borghi attraverso la "Fabrica Ortana"*, Orte 2001 , p. 82. Almeno in un'altra circostanza l'amerino risulta incaricato dell'esecuzione di un dipinto per le cui spese si fece utilizzo di una donazione giacente da anni: ha scritto Marcelli a riguardo del *Sant'Antonio Abate* di Amelia che «la tavola si può agevolmente datare al 1475 circa quando, come atte-

sta un documento, vengono sbloccati dei fondi giacenti da oltre vent'anni presso il vescovo di Amelia per destinarli alla realizzazione di un altare e di un dipinto dedicati al santo eremita […] un ruolo importante nella donazione di questi fondi e nella commissione a Piermatteo del dipinto lo ebbero due nobili famiglie di Amelia, i Geraldini e i Venturelli» (F. Marcelli, in S. Ricci, op. cit., p. 48).

[13] Il regesto archivistico fu redatto da Don Lando Leoncini, Canonico della Catttedrale e Priore della chiesa di San Pietro, incaricato nel 1587 dal neoeletto vescovo di Orte e Civita Castellana, monsignor Andrea Longo, di redigere una relazione sulla storia di Orte e delle sue chiese: il risultato finale fu un monumentale manoscritto incompiuto di circa 1500 carte, diviso in quattro volumi, compilato attingendo a documenti d'archivio, le cui notizie più importanti sono da ritenere proprio quelle tratte dallo spoglio sistematico degli archivi parrocchiali e delle Confraternite, attualmente dispersi e in gran parte perduti (cfr D. Gioacchini, *op. cit.*, pp. VII-VIII).

[14] Vale la pena di rammentare le acute osservazioni di Michael Baxandall a riguardo delle "leggi di mercato" che imponevano l'utilizzo di specifici materiali per la realizzazione di un manufatto artistico: «C'era una netta, quanto insolita corrispondenza tra il valore attribuito all'elemento teorico e a quello pratico […] Il cliente accorto aveva a disposizione vari modi per trasferire il suo denaro dall'oro al "pennello". Ad esempio come sfondo alle figure poteva specificamente richiedere, in un dipinto da lui commissionato, dei paesaggi invece della doratura» (M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino 1978, pp. 18-19).

[15] Come noto, il ciclo mariano di Toscolano (Avigliano Umbro), sin dalla sua clamorosa scoperta nel 1984 si trova al centro di un acceso dibattito che verte sulla possibile autografia di Piermatteo d'Amelia. Si veda per un excursus storico-critico l'esaustiva scheda pubblicata da Monica Castrichini in *Piermatteo d'Amelia: catalogo delle opere*, in *Piermatteo d'Amelia. Pittura in Umbria meridionale fra Trecento e Cinquecento*, a cura di C. Fratini, Todi 1996, pp. 138-142).A tal proposito voglio affermare che concordo con la tesi sostenuta da Fabio Marcelli a proposito dell'intervento di un aiutante convenzionalmente chiamato Maestro di Toscolano: «Riguardo alla personalità del Maestro di Toscolano, siamo ancora intenzionati a leggerne l'attività come il principale collaboratore di Piermatteo negli anni Ottanta, al quale il pittore dovette affidare le commissioni e i cartoni di bottega acquisite nell'amerino e nel viterbese» (F. Marcelli, *"Piermatteo lavora tantissimo"*, in F.F. Mancini, V. Garibaldi, op. cit., pp. 37-55, part. p. 55).

[16] Diversamente da quanto sostenuto da altri studiosi, che reputano il ciclo decorativo di Toscolano emblematico della produzione della prima fase di Piermatteo collocandolo cronologicamente tra il 1475 e il 1480 circa (cfr. L. Castrichini, *Itinerari della Via Amerina*, in S. Ricci, op. cit., pp. 52-59; M. Castrichini, *La pittura tra '400 e '500 ad Avigliano Umbro. Piermatteo d'Amelia*, in *Avigliano Umbro. Itinerari storici ed artistici*, a cura di Z. Cerquaglia, Terni 2011, pp. 119-170) asserisco di non poter ritenere compatibile la dimostrazione di Luca Castrichini della sovrapposizione dei disegni derivanti da un unico cartone (F. Marcelli, *op. cit.*, p. 51), pur ineccepibile da un punto di vista tecnico, con la tesi che presuppone l'uso a Toscolano di cartoni preparatori reimpiegati per un'opera complessa ed elaborata come il Polittico degli Agostiniani (datato tra il 1479 e il 1481). In sostanza, non condivido la convinzione che l'opera ad affresco possa avere una datazione pregressa rispetto a quella del dipinto su tavola, oppure pressappoco coincidente (come ad esempio sostiene L. Castrichini, *op. cit.*, p. 59, datandola tra il 1478 e il 1481). Il riuso dei cartoni può essere avvenuto secondo me soltanto in una data successiva all'esecuzione del capolavoro orvietano (su cui cfr. L. Andreani, *Nuovi documenti per Piermatteo d'Amelia*, in "Studi di storia dell'arte", 3, 1992, pp. 237-250). La stretta logica utilitaristica connessa con la prassi della serialità, tipica delle grandi botteghe di artisti rinascimentali, imponeva infatti che il cartone realizzato dal maestro per un'opera che avesse eccezionale visibilità, destinata ad esempio all'altare maggiore di una chiesa in un centro importante come lo era Orvieto, potesse essere in seguito riadoperato per altre opere, realizzate con l'aiuto di allievi, preferibilmente in centri ritenuti di minore importanza. Risulterebbe però molto strano accettare l'idea che un cartone ideato per un ciclo ad affresco, solitamente meno dettagliato di quelli realizzati per opere su tavola, sia stato viceversa "riciclato" per lo scomparto centrale di un'opera di straordinaria perizia esecutiva (nel caso specifico, la Madonna con il Bambino pervenuta non casualmente alla Gemäldegalerie di Berlino). In definitiva, propongo di considerare il 1481 come termine post quem per la realizzazione del ciclo mariano di Toscolano, considerando pure che possa rappresentare un ex-voto della Comunità per la cessazione dell'epidemia di peste, diffusa a Toscolano fin perlomeno al 1481 (L. Castrichini, *op. cit.*, p. 59). Si troverebbe così de facto anche un intervallo plausibile per l'adozione della pratica piermatteana di delegare l'esecuzione delle proprie opere a una cerchia di collaboratori (intorno al 1481-82, quando risulta impegnato simultaneamente sul fronte della Cappella Sistina e per l'affresco di Narni), *modus operandi* non ancora dimostrabile per opere precedenti a queste date; abitudine che poi è noto abbia sfruttato ampiamente per poter soddisfare le molte richieste pervenutegli, a cominciare dalla Pala dei Francescani di Terni, commissionata al pittore amerino appena nel 1483, per arrivare fino ai lavori d'equipe documentati negli Appartamenti Borgia in Vaticano tra il 1493 e il 1494, quando ormai il maestro risulta abitualmente «aiutato da tanta gente» (F. Marcelli, *op. cit.*, p. 53).

[17] Stefano Petrocchi, interpretando erroneamente le due lettere sovrapposte "M.X." come "N.", prosegue il suo ragionamento ipotetico sciogliendo la "N." in *N(icolaus*). Compie un errore anche quando ritiene che la tavola del Museo Diocesano costituisca «la cimasa di un complesso pittorico smembrato di cui il *Redentore* poteva essere la figura principale». Altresì inaccettabile nella mia ottica è l'ipotesi di assimilazione al *Redentore* di una serie di opere che rivelano notevoli differenze stilistiche tra di loro: «Se le letture e le ipotesi sono corrette allora il maestro autore del trittico di Chia, allievo di Lorenzo da Viterbo e suo collaboratore alla Mazzatosta, concentra l'attività nello stretto circondario di Orte, dove dipinge la custodia di S. Egidio, così come l'affresco della *Crocifissione* e poi, sempre in prossimità della sponda del Tevere, le tavole di Porchiano e Otricoli e quindi l'affresco di Vasanello, le sue produzioni più vicine all'iniziale trittico di Chia, che il pittore, forse identificabile con *N(icolaus)*, compie subito dopo il distacco da Lorenzo, probabilmente all'inizio degli anni settanta. La *Crocifissione* potrebbe aver segnato il punto di passaggio verso gli esiti finali, espressi ragionevolmente almeno un decennio dopo, attraverso una riformulazione umbro-romana, evidente nelle tavole del *Redentore* e dell'*Eterno* commissionate probabilmente per la medesima potente confraternita locale dei Raccomandati» (S. Petrocchi, *op. cit.*, pp. 181-182).

[18] Un'ostentata raffinatezza calligrafica risulta chiaramente messa in mostra da Piermatteo in altre opere di sua sicura paternità: ad esempio nei caratteri gotici delle pagine del Vangelo che mostrano aperto sia il *Sant'Antonio abate* di Amelia che il *San Nicola da Tolentino* del Museum of Fine Art di Philadelphia. Lettere in carattere corsivo appaiono invece nel bordo ricamato con fili

dorati del mantello della Vergine nella Pala dei Francescani di Terni, che è corredata poi di una lunga iscrizione con le indicazioni dei personaggi raffigurati, interessante per dimostrare la persistenza di una tipologia di iscrizione di gusto gotico, anche se priva di un pregnante significato documentario per quanto riguarda l'autografia, dato che potrebbe spettare allo spoletino Bernardino Campilio, suo aiutante per la realizzazione dell'opera come testimonia il contratto siglato con i francescani di Terni (cfr. E. David, E. Lucci, *Piermatteo d'Amelia: note d'archivio*, in F.F. Mancini, V. Garibaldi, op. cit., pp. 57- 63, in part. pp. 59-60). Una "falsa" iscrizione volta a simulare un ricamo a fili d'oro, ma in cui sono chiaramente riconoscibili delle lettere, è presente infine nella *Madonna in adorazione del Bambino* del Walters Art Museum di Baltimora, come già evidenziato da Zeri: «The embroidered lettering on the border of the Virgin's mantle is purely ornamental» (F. Zeri, *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, Baltimore 1976, p. 163).

[19] All'epoca a cui risale l'affresco rappresentante la *Crocifissione* il grande caseggiato adibito in epoca ottocentesca a Ospedale era occupato dalla sede della Fraternita dei Raccomandati (D. Gioacchini, op. cit., p. 218). Siccome la committenza dell'affresco spettò di certo al Consiglio della Confraternita, è pertanto lecito ipotizzare che al momento della commissione sia stato addirittura richiesto all'ipotetico maestro Nicolaus di adeguarsi, per la decorazione della parete di fondo di questa grande sala ad uso riunioni, allo stile dell'opera su tavola, collocata invece nella tribuna della chiesa della medesima confraternita, che era stata eretta in un'altra contrada di Orte accanto alla chiesa di Sant'Agostino, dov'è situato l'odierno Palazzo Loiali.

[20] L. Mortari, *op. cit.* (ed. 1994), p. 30.

[21] Cfr. M. Castrichini, *Piermatteo d'Amelia: catalogo delle opere*, op. cit., 1996, pp. 155-157 e P. Mangia, in *Il Quattrocento a Roma*, op. cit., pp. 232-233.

[22] Cannatà, pur pubblicando le foto delle due opere di Orte e Vasanello ravvicinate, riteneva che «per quanto quest'ultimo appaia abbastanza consunto non è difficile evidenziare tuttavia la differenza che li separa, poiché l'Eterno di Orte, pur risultando precedente per cronologia, presenta inflessioni umbro-romane, sconosciute invece all'Eterno di San Lanno» (R. Cannatà, *op. cit.*, p. 218).

[23] *Piermatteo d'Amelia a Vasanello. Episodi di pittura rinascimentale tra l'Umbria e la Tuscia*, segreteria scientifica di Maria Teresa Marsilia, Saverio Ricci, Lucilla Vignoli (Vasanello, Sala conferenze del Castello Orsini, 2 ottobre 2010).

[24] La disamina dell'affresco vasanellese impone forse una una revisione esaustiva degli studi inerenti la formazione di Piermatteo: le profonde ed intime connessioni con l'insegnamento di Lippi e del Verrocchio si dimostrano effettivamente assai più radicate di quanto non sia stato sottolineato finora, considerando la data molto avanzata dell'opera di Vasanello. Faccio notare come un'altra opera considerata da Zeri della tarda fase di produzione piermatteana (datandola al 1490-95), la *Madonna in adorazione del Bambino* di Baltimora mostri Gesù Bambino in un singolare atteggiamento in cui ammetterei fin d'ora la presenza di un palese riferimento alla *Adorazione del Bambino* dipinta da Filippo Lippi per la cappella di Palazzo Medici Riccardi (oggi alla Gemäldegalerie di Berlino). Si veda per un approfondimento su alcuni retaggi dell'apprendistato fiorentino, soprattutto per quanto attiene schemi compositivi e prototipi iconografici, i saggi di Lucilla Vignoli e Linda Pisani pubblicati in questo numero di "Predella".

[25] I. Faldi, op. cit., 1970, p. 35.

[26] «Affresco ai piedi del quale corre un'iscrizione corrosa e indecifrabile fuorché nelle lettere finali di una data …LXXXXIII, facilmente integrabile in 1493» (I. Faldi, op. cit., p. 35).

[27] Cfr. F. Marcelli, *op. cit.*, 2009, pp. 51-53.

[28] A proposito delle frequentazioni marchigiane dell'artista amerino ritengo quanto mai curioso che Vittorio Sgarbi non abbia mai riconosciuto la vicinanza, che emerge in maniera innegabile, tra la pittura di Piermatteo e del sanseverinate Lorenzo d'Alessandro. Si legga ad esempio quanto acutamente notato da Giampiero Donnini a riguardo dell'uso del fondo oro da parte di Lorenzo d'Alessandro con «esiti sorprendentemente prossimi a quelli conseguiti da un Antoniazzo Romano». G. Donnini, *Lorenzo d'Alessandro da San Severino: la vocazione luministica e toscana di un pittore gotico alle soglie del Rinascimento*, in V. Sgarbi (a cura di), *I Pittori del Rinascimento a Sanseverino. Lorenzo d'Alessandro e Ludovico Urbani, Niccolò Alunno, Vittore Crivelli e il Pinturicchio*, catalogo della mostra (San Severino Marche, Palazzo Servanzi Confidati, 2001), Milano 2001, pp. 39-51, part. p. 50.

[29] Cfr. M. Castrichini, *Piermatteo d'Amelia: catalogo delle opere*, op. cit., 1996, pp. 194-199; S. Costa, *Piermatteo d'Amelia a Civita Castellana*, in "Bollettino d'Arte", 120, 2002, pp. 105-112; S. Maddalo, *La decorazione a fresco della rocca borgiana di Civita Castellana: percorsi iconografici, in Le rocche alessandrine e la rocca di Civita Castellana*, Atti del Convegno (Viterbo, 2001), Roma 2003, pp. 113-128.

[30] Cfr. A. Cavallaro, *Antoniazzo Romano e gli antoniazzeschi: una generazione di pittori nella Roma del Quattrocento*, Udine 1992, pp. 54-58.

[31] Cfr. M. Castrichini, *Piermatteo d'Amelia: catalogo delle opere*, op. cit., pp. 187, 190, con bibliografia precedente.

[32] Cfr. F. Zeri, *Postilla al Maestro dell'Annunciazione Gardner*, in "Paragone", XXXVI, 429, novembre 1985, pp. 3-6. In seguito Filippo Todini e Cristina Acidini hanno ripreso l'uso di questo nome convenzionale, mentre Fabio Marcelli ha ribadito le perplessità di Zeri esprimendomi anche oralmente la sua convinzione che si possa individuare un apporto specifico di tale maestro anonimo in diverse opere realizzate ad affresco nel corso del nono decennio (cfr. in particolare F. Marcelli, *Piermatteo d'Amelia e la liberalitas principis, in Piermatteo d'Amelia. Pittura in Umbria meridionale tra Trecento e Cinquecento*, op. cit., pp. 11-86).

[33] La composizione e il disegno sembrano rimandare specificamente a Piermatteo solo in alcuni casi: mi riferisco in particolare alle decorazioni dell'oratorio di San Rocco a Montecalvello (ante 1483), al grande affresco parietale della chiesa di San Rocco a Castiglione in Teverina (1485) e alla lunetta – purtroppo molto deteriorata – nella navata sinistra della chiesa di San Simeone a Porchiano del Monte (1486 ?) su cui cfr. V. Sgarbi, op. cit., pp. 190-193; M. Castrichini, op. cit., 2010, pp. 142-164. Non ritengo invece pertinenti in modo altrettanto puntuale gli affreschi di San Salvatore a Vasanello e di San Bernardino a Sipicciano, mentre propongo di espungere categoricamente l'affresco di Santa Maria delle Grazie ad Avigliano e i due affreschi avvicinati di recente a Piermatteo localizzati a Civitella d'Agliano e Castiglione in Teverina (cfr. M. Castrichini, *op. cit.*, 2010, pp. 164-167).

[34] Una committenza portoghese della Lunetta Cambò è coerente con la presenza dell'opera nella collezione appartenuta al Marqués de Foza Lisbona (cfr. F. Bologna, *Pier Matteo d'Amelia*, in *Colección Cambó*, catalogo della mostra, Museo del Prado de Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, pp. 240-247). La collezione venne smembrata e battuta all'asta in diverse *tranches* tra il 1892 e il 1901, a causa della bancarotta del proprietario, Direttore della Reale Ferrovia del Portogallo, che aveva accumulato oltre 200.000 duros di debiti (cfr. *Pictures from the Collections of the Marquis de Foz*, Christie, Manson & Woods, London 1892; Catalogo *do leilão dos objectos d'arte e mobiliario antigo Palacio Foz*. Da Cunha and Dos Santos Liborio, Lisboa 1901). Suppongo

che una delle vendite all'incanto possa essere riconosciuta come l'occasione in cui la lunetta venne separata dagli altri pannelli componenti il polittico.

[35] La committenza del cardinal Costa ad Antoniazzo della nota *Pala di Montelfalco*, avanzata da F. Floccia, *Ancora un contributo, e un'ipotesi, per Antoniazzo Romano*, in "Storia dell'arte", 53, 1985, pp. 15-21, è unanimemente accettata dalla storiografia: si veda da ultimo G. de Simone, scheda in *Melozzo da Forlì. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*, a cura di D. Benati, M. Natale, A. Paolucci, catalogo della mostra (Forlì, Musei S. Domenico, 29 gennaio-12 giugno 2011), Cinisello Balsamo 2011, pp. 222-223, con bibl. precedente e nuove precisazioni in particolare circa la datazione dell'opera correttamente posticipata da de Simone al 1488-89 ca. Vale la pena ricordare che Costa soggiornò continuativamente a Roma tra il 1476 e il 1508; fu uno dei prelati più influenti durante il pontificato di Sisto IV della Rovere che lo designò cardinale titolare della chiesa dei Santi Marcellino e Pietro, mantenendo inoltre a lungo la commenda di San Lorenzo in Lucina e amministrando i beni di ben 26 abbazie. Fu personaggio di enorme rilievo ai tempi di papa Alessandro VI Borgia, di cui fu grande elettore nel 1492. Negli ultimi anni sono proliferati gli studi sul suo mecenatismo artistico, che incluse anche committenze a Pintoricchio e Andrea Bregno: cfr. D.S. Chambers, *What made a Renaissance cardinal respectable? The case of Cardinal Costa of Portugal*, in "Renassaince Studies", Oxford University Press, Vol. 12, 1998, n. 1, pp. 87-108; Maria João Baptista Bonina, *A decoracão pictórica da capela sepulcral do cardeal D. Jorge da Costa em Roma (1488-1503)*, in *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, Universidad de Valladolid, 2004, pp. 473-490.

[36] Sui rapporti tra il Borgia e Jorge da Costa cfr. *Roma di fronte all'Europa al tempo di Alessandro VI*, Atti del convegno, a cura di M. Chiabò, S. Maddalo, M. Miglio, A.M. Oliva, Roma 2001, *ad indicem*. Sul mecenatismo e il gusto del papa Borgia si rimanda per un inquadramento a X. Company, F.V. Garín Llombart, L*a comitencia artística de Alejandro VI en Italia, in De València a Roma a Través dels Borja*, coords. P. Iradiel, J.Ma Cruelles, València 2006, pp. 395-428.

[37] Il santo con l'attributo del pettine di ferro, simbolo del suo martirio, è identificato con san Biagio, vescovo di Sebaste in Armenia al tempo di Costantino, mentre non è unanimemente accettata l'identificazione dell'altro vescovo con sant'Alberto Magno, per via del fatto che questa figura reca in mano penna e libro che sono attributi comuni a diversi Dottori della Chiesa (ringrazio sentitamente Fabio Marcelli per avermi segnalato che va esclusa l'identificazione con un santo dell'ordine domenicano per l'assenza dello scapolare bianco che contraddistingue iconograficamente l'abito dei frati domenicani); sebbene la data di adozione di quest'indumento sia tuttora al centro di una controversia storica, è molto probabile infatti che fosse parte integrante della divisa ufficiale dei Frati Predicatori già a partire dal Capitolo Generale di Bologna del 1220, anche se si trattava ancora di scapolare grigio o variamente colorato, mentre divenne di certo specifico l'uso del bianco – proibito contestualmente ad altri ordini – con la *Bullarium Ordinis Praedicatorum* di Innocenzo IV nel 1244, il che porta a valutare infondata l'ipotesi che si tratti di Alberto Magno, il quale prese i voti come frate domenicano nel 1223, ma fu consacrato vescovo di Ratisbona soltanto nel 1260, ben oltre dunque la fatidica soglia del 1244, tanto che nelle opere d'arte che lo raffigurano risulta sempre accompagnato dall'attributo dello scapolare bianco indossato anche al di sotto dell'abito vescovile (per un approfondimento cfr. *L'abito degli Ordini mendicanti. I Frati Predicatori*, in *La sostanza dell'effimero. Gli abiti degli Ordini religiosi in Occidente*, cat. della mostra, Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 2000, a cura di G. Rocca, Torino 2000, in part. pp. 303-306). Non c'è motivo di dubitare invece della presenza in origine di un tipico fondo oro, ricoperto in seguito tramite stesura di un colore nero coprente: lo evidenziava già il catalogo completo della collezione Kress edito dalla Samuel H. Kress Foundation che dava notizia di integrazioni dello sfondo, collocando cronologicamente le tavole al 1490 circa (cfr. *Paintings from the Samuel H. Kress Collection*, vol. 1.2, *Italian paintings* XV-XVI Century, a cura di F. Rusk Shapley, London 1968, cat. K1062A-B, pp. 8-9). Personalmente ritengo che il fondo scuro venne applicato per nascondere la presenza di dettagli inerenti altre figure, considerando come sia evidente che i due santi vescovi siano stati ritagliati. Sempre per il catalogo della collezione Kress, faceva parte della medesima pala d'altare da cui provengono i dipinti di Sacramento, il san Fabiano papa del Fogg Art Museum di Cambridge (Massachusetts), il quale presenta dimensioni compatibili, un fondo scuro con un pavimentazione appena accennata e un'analoga resa del piviale con motivi decorativi a simil intarsio. Stranamente, tale ipotesi non ha incontrato il favore della critica: per Hedberg l'autore dei dipinti di Sacramento è ad esempio lo stesso anonimo Maestro della Pala di Avignone autore della *Madonna in trono con i Santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista* del Petit Palais di Avignone (A. Cavallaro, op. cit, p. 268); Antonio Paolucci, malgrado avesse riconosciuto una forte componente melozzesca comune ai tre dipinti, ha scelto di mantenere il solo *San Fabiano* all'interno del catalogo di Antoniazzo con una datazione intorno al 1480 (A. Paolucci, *Antoniazzo Romano. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1992, p. 92), il che può effettivamente fornire da un lato una spiegazione convincente al fatto che le posture non sembrano affatto potersi conciliare da un punto di vista compositivo e al contempo, anticipando il *San Fabiano* di oltre un decennio, individuare un possibile modello di riferimento per la realizzazione dei due santi vescovi.

ABSTRACT

A large part of this essay is dedicated to The Redemptor, a painting located in Orte, Museo Diocesano. The panel is here attributed for the first time to Piermatteo d'Amelia, according to an archival document dated 1484 linked to the commission of the painting, even if this was executed later, in 1491. The proposal is also validated on the base of a comparison between two inscriptions, which appear in Toscolano's frescoes and in the Orte's painting, demonstrating their strict likeness. Moreover, The Redemptor shows many affinities with another figure frescoed on the altar wall of St. Lanno's church, in Vasanello (1493). Finally, the author suggests that in the catalogue of the artist there are some probable mistakes related to the chronology of his carrier, mostly carried out in Rome and in the region of Lazio after the execution of Pala dei Francescani *(Terni, Museo d'arte, 1483-85). For example, the author fixes a date post quem subsequent to 1485 in reference to the Lunetta Cambò now displayed in Barcelona, Iglesia de los Capuchinos de Sarrià, as well as to several devotional paintings ascribed to Piermatteo but until now without a precise datation.*

Gigetta Dalli Regoli

Due asterischi per Piermatteo d'Amelia. Il germoglio e il cofanetto

Nell'ambito degli approfonditi studi dedicati in questi ultimi anni a Piermatteo (una monografia assai articolata pertinente all'area umbro-laziale nel 1996, una mostra di buon livello nel 2009) affiorano aspetti che suscitano ancora una certa curiosità e sollecitano qualche verifica, guardando soprattutto al periodo tardo-quattrocentesco. Per parte mia vorrei segnalare due formulazioni che non appartengono a una casistica ampia e ben documentata; due indizi circoscritti e di segno opposto, che indicano come, all'interno di una stessa opera, il pittore di Amelia abbia assunto un atteggiamento diverso: in un caso limitandosi a corrispondere in termini minimali a una richiesta e a un probabile suggerimento della committenza; in un altro caso intervenendo attivamente nella elaborazione dell'immagine, introducendo un tratto originale rispetto a un modello ampiamente affermato.

Ciò non meraviglia poiché la critica ha ormai ricostruito attorno al nome di Piermatteo un itinerario non lineare, nel corso del quale l'artista ha operato come pittore di rango elevato ma anche in forma discontinua, e che da professionista accorto seppe valersi nell'età matura di una folta schiera di collaboratori, lavorando come imprenditore e direttore dei lavori piuttosto che in forma diretta.

Cito in primo luogo un dettaglio minuscolo ma significativo, al quale era assegnato il compito di evocare un celebre passo di Isaia "…Et egredietur virga ex radice Jesse et flos de radice eius ascendet": la virga, o germoglio, nell'opera dell'amerino sporge dai gradini che ospitano il trono della divinità, e, insieme alle più comuni ciliegie, compare per la prima volta nella *Madonna* che si trovava al centro del dipinto forse più rappresentativo e qualitativo dell'artista, il polittico smembrato eseguito per gli Agostiniani di Orvieto, commissionato nel 1479 ed eseguito nell'arco dei due anni successivi (figg. 1-2). Il ramoscello, uno stecco legnoso dal quale spunta il germoglio, è stato analizzato da Fabio Marcelli (1996), che ne ha chiarito il significato e ne ha individuato le fonti così come l'ambito culturale che con ogni probabilità lo promosse, e risulta replicato da Piermatteo in altre due opere realizzate a breve distanza di tempo dalla precedente: l'affresco della chiesa di S. Agostino a Narni (1482, figg. 3-4), dove il virgulto è associato sul gra-

dino di base a un fascio candele e a un libro, e la grande pala per i Francescani di Terni (1483-85, figg. 5-6). In ciascuno dei tre casi siamo di fronte a opere impegnative, dedicate alla raffigurazione della Vergine in trono con il Bambino affiancata da alcuni Santi, ovvero alla *Sacra Conversazione*, non un convegno di personaggi riuniti a colloquio come si continua a ripetere, bensì una visione della Comunità celeste: questo il significato che sant'Agostino attribuisce al termine *Conversatio*, il luogo eletto abitato dalla divinità e dalla sua corte, che il fedele può contemplare dall'interno di un edificio sacro grazie alle opportunità offerte dal linguaggio delle immagini.

Non conosco precedenti in cui da una piattaforma marmorea (o di legno dipinto che finge il marmo) si levi un virgulto simile a quello introdotto nei dipinti di Piermatteo, anche se è probabile che nei prati fioriti, nei frutti, nei tralci e nei vasi con composizioni floreali e vegetali collocati nel "luogo d'onore" dove sosta la Vergine col figlio permangano suggestioni legate a varie similitudini/assonanze (Virgo-virga, virga-crux) e a catene simboliche di vario spessore (ramoscello/albero/legno/croce; germoglio/fiore/frutto); in ogni caso si tratta di un dettaglio poco appariscente che ricompare sempre identico nelle tre opere citate, evidentemente introdotto nel polittico di Orvieto per suggerimento degli Agostiniani in prima istanza e ben accolto anche dai Francescani: il passo di Isaia è stato commentato infatti in più di una occasione da Agostino, da altre voci autorevoli nell'ambito della Patristica, quindi da Bernardo di Chiaravalle e dai Cistercensi, dai Francescani e in particolare da Bonaventura da Bagnoregio, al quale si deve la fortunata immagine del Cristo-albero (*Lignum vitae,* fig. 7); proprio Piermatteo raffigura il santo, ministro generale dell'Ordine francescano, nella grandiosa ancona elaborata per i Francescani di Terni (fig. 8): l'abbigliamento monastico-vescovile-cardinalizio di Bonaventura, pur se affine a quello del san Ludovico situato sul lato opposto, spicca per il pregio e la decorazione degli indumenti.

Vale la pena di considerare la soluzione del germoglio offerta da Piermatteo rispetto a una posizione contrastante, ovvero la interpretazione estensiva elaborata quasi negli stessi anni da Carlo Crivelli, il quale, nel corredare l'immagine sacra con elementi simbolici di lunga tradizione, si comporta come un orticultore/giardiniere entusiasta, e introduce nell'iconografia della Vergine, del Bambino e dei Santi un repertorio vegetale di straordinaria esuberanza (figg. 9-10), che supera, quasi con ironia, il riferimento metaforico e talora anche il dato naturale, alterando lievemente le dimensioni e gli aspetti materici e cromatici di frutti, fiori e fogliami; il raffinato artificio di questi frammenti di 'natura morta' risulta evidente laddove nei fasci e nei festoni alcuni pomi risalgono verso l'alto, apparentemente senza peso; o negli accostamenti tra frutta 'vera' e frutta scolpita ad altorilievo. Di fronte ai dilaganti 'trionfi' di Crivelli, l'immagine ideata da Piermatteo per il germoglio preannunziato da Isaia risulta dimessa, perfino di difficile lettura per un largo pubblico, e mostra un pittore che alle esigenze della committenza risponde con una traduzione visiva ridotta al minimo (fig. 11-12). E non è un caso che la formuletta di Piermatteo si esaurisca nel breve ciclo che ho descritto; gli specialisti ne hanno infatti identificato in territorio umbro-laziale solo rare e modeste persistenze: ad esempio Gerardo de Simone mi segnala una esplicita ripresa dalla formula di Piermatteo nella Sacra Conversazione di Pancrazio Jacovetti oggi nel Museo Civico di Viterbo.

Il secondo dettaglio sul quale voglio richiamare l'attenzione, e che implica un intervento di diversa impronta da parte dell'artista, appartiene ancora al polittico di Orvieto, e al pannello contenente l'immagine della *Maddalena* (Altenburg, Lindenau Museum, fig. 13). La Santa, giovanissima, i lunghi capelli biondi sciolti sulle spalle, le guance affocate, è riccamente vestita; porta una gamurra verde cupo con maniche di broccato violaceo e un ampio mantello rosso ricamato d'oro, che, scivolando indietro sulla schiena e scoprendo la spalla destra, incornicia e dà risalto al gesto con cui la giovanetta mostra il vasetto dell'unzione, un contenitore di legno dipinto, o di legno ricoperto di stoffa; si tratta dello specifico attributo della Santa, che con la mano destra dalle dita ben articolate ne solleva il coperchio offrendolo alla vista con esplicito atto di ostensione. Nelle numerosissime raffigurazioni dedicate alla Maddalena tale attributo è una presenza frequente, che sia sorretto da lei o che le sia posto accanto; ma nonostante le varianti di forma e di materiale – scrigno, calice, pisside, reliquiario, maiolica – l'oggetto è solitamente chiuso. Valga la sintetica campionatura qui presentata, una tavola del tardo Duecento (fig. 14), due soluzioni di Gentile da Fabriano (figg. 15-16), una di Carlo Crivelli (fig. 17) e una di Piero di Cosimo (fig. 18), nomi ai quali ho fatto e farò ancora riferimento, ma si potrebbero aggiungere altri esempi illustri, da Piero della Francesca, al Perugino, al Signorelli.

Per trovare un modello plausibile, sembra necessario andare oltre l'iconografia del personaggio, e ricorrere a un tema diverso e a un'opera specifica che suscitò al suo apparire ampio apprezzamento e meraviglia: l'*Adorazione dei Magi* (Uffizi) eseguita a Firenze negli anni 1422-23 da Gentile da Fabriano per Palla Strozzi, dove, all'estrema sinistra, sono raffigurate due giovani donne a colloquio (fig. 19). Si tratta di coloro che, secondo gli Apocrifi (il Protoevangelo di Giacomo e il Vangelo dello Pseudo Matteo, per citare i testi più noti) assistettero la Vergine al momento del parto, e che nel dipinto

gentiliano risultano indifferenti e distaccate anche materialmente rispetto al tema dell'adorazione del Bambino, una sorta di divagazione quasi inedita, che peraltro, a uno sguardo più attento, rivela un esile filo di connessione con l'arrivo del ricco corteo: infatti due dei tre re venuti dall'Oriente sono ancora impegnati nell'atto di presentare il loro dono, mentre il più anziano, già inginocchiato di fronte alla Vergine e al Figlio, ne è privo; deposta la sua corona, egli si china appoggiando le mani a terra e si appresta a baciare i piedi del Bambino. Evidentemente le due donne che parlottano in disparte alle spalle di Maria si sono impadronite del cofanetto prezioso offerto per primo (Christiansen ne ha rilevato "l'avida curiosità"), e lo aprono per esaminarne il contenuto. Non va dimenticato che nel testo degli Apocrifi le stesse risultano protagoniste dell'episodio della sorpresa e dell'incredulità nei confronti della verginità di Maria, e dunque la loro indiscrezione, e per certi aspetti la superficialità che le porta a concentrarsi sul cofanetto, risulta non solo giustificata, ma anche derivante da una interpretazione che contiene una sfumatura maliziosa, quasi una nota di frivolezza riferita alle due giovani, fra l'altro riccamente vestite e acconciate. Le due ancelle-levatrici compaiono nell'*Adorazione dei Magi* dipinta da Sassetta (1425-26, Siena, collezione Chigi Saracini, fig. 20), che rivela lo studio attento del fabrianese (Christiansen); nondimeno qui la coppia assiste senza distrarsi, e lo scrigno già deposto da uno dei Magi è chiuso e soltanto sorretto da una delle due giovanette, le quali non ne ispezionano il contenuto. Giovanni di Paolo (*Adorazione dei Magi*, pannello di predella scomposta, 1435 circa, oggi nel Museo di Cleveland) e Michele Ciampanti (*Adorazione dei Magi*, 1475 circa, Altenburg, Lindenau Museum) replicano senza modifiche il dettaglio della pala Strozzi. Ma fra gli estimatori di Gentile si registra anche una singolare variazione rispetto al colloquio fra le due donne: nel polittico Ardinghelli eseguito da Giovanni Toscani per la stessa chiesa fiorentina di S.Trinita e quasi negli stessi anni dell'intervento di Gentile, chi sbircia nel cofanetto è Giuseppe, seduto sotto la tettoia insieme alla Vergine (fig. 21). E se questa collocazione supera per certi aspetti la più tradizionale iconografia del Santo, che lo vede staccato da Maria, spesso assopito, distratto, o con il capo vòlto in altra direzione, il fatto che egli sia attratto dal contenuto dello scrigno ne potenzia con acume la dimensione terrena e la posizione 'subordinata' all'interno della Sacra Famiglia. L'immagine di Giuseppe che sorregge – senza aprirlo – il primo dei cofanetti portati dai Magi era già presente nella cultura figurativa due-trecentesca e risulta ripresa nell'ambito dell'Angelico, ma un elemento più significativo è contenuto nell'arcaizzante *Adorazione dei Magi* di Cosimo Rosselli (Firenze, Uffizi, 1470-80, fig. 22): in questa tavola, dove l'inserto del falconiere e del falcone in volo rivela l'esplicito intento di rievocare la pala Strozzi, ricompare la raffigurazione di Giuseppe che osserva il contenuto della coppa portata dal primo dei Magi, e ciò sembra confermare l'ipotesi che la curiosità del Santo derivi – per estensione – dalla curiosità attribuita alle levatrici di Gentile.

Torno al polittico di Orvieto, alla *Maddalena* di Piermatteo e al dettaglio del cofanetto: non so se per questa componente l'amerino abbia attinto direttamente al celebre dipinto del fabrianese, evidentemente visto nel corso del soggiorno a Firenze allorché negli anni settanta si trovò a collaborare con Andrea del Verrocchio; ma la cosa sembra più che probabile, in considerazione del fatto che, nella serie di Madonne uscite dalla bottega di Andrea, la preziosità materica che caratterizza l'abbigliamento, i gioielli, le acconciature di Maria e degli angeli è un dato costante, che presuppone una particolare attenzione nei confronti della preziosa pala allora collocata nella sacrestia e cappella di S.Trinita, elemento di spicco della dispendiosa impresa finanziata da Palla di Onofrio Strozzi. Che il dipinto di Gentile fosse noto ai collaboratori del Verrocchio è assai probabile, ed è significativo che al centro dell'*Adorazione dei Magi* oggi agli Uffizi Leonardo abbia collocato un san Giuseppe che con gesto esplicito solleva il coperchio di uno dei cofanetti (fig. 23); nondimeno la soluzione vinciana, pur risultando affollata e densa come quella gentiliana, si propone come visione 'cosmica', palesemente alternativa rispetto alla interpretazione 'mondana' del fabrianese; ed è noto come Leonardo, agli esordi, manifesti l'intenzione di rievocare, e insieme di superare, i precedenti più celebrati.

Resta comunque difficile stabilire se il trasferimento dell'apertura del cofanetto – dall'episodio inserito nella *Storia* dei Magi alla raffigurazione della Maddalena e del suo attributo – sia avvenuto senza mediazioni, e cioè se si sia trattato di un lampo di genio da attribuire interamente a Piermatteo; qualche dubbio sulla eventualità di una filiera (oggi smagliata, perduta, non identificata) resta, se si considera la testimonianza di un tondo di Piero di Cosimo del Museo di Strasburgo (1490-1500?, fig. 24), dove il Battista affianca la Vergine con la Maddalena, e dove entrambi i santi evocano il tema della preveggenza, ovvero il preannunzio della Passione: uno con il cartiglio e la croce, l'altra con il vasetto dell'unzione, che il Bambino, ignaro del significato dell'oggetto, scoperchia quasi per gioco. Certo è però che la soluzione dell'amerino (fig. 25), ovvero la centralità del gesto, l'accusata tridimensionalità delle mani della santa, il risalto cromatico dato dal fondo verde della veste e dal rosso squillante del cofanetto e del mantello, rendono credibile una sua precisa responsabilità nel proporre una immagi-

ne della Maddalena che si intrattiene a colloquio con l'osservatore, fissando su di lui lo sguardo e mostrando lo scorcio 'a specchio' delle due componenti, il vasetto e il suo coperchio: una convergenza che perviene a una sofisticata forma di t*rompe-l'oeil*.

Gli elementi che ho cercato di evidenziare attestano la padronanza di Piermatteo nell'operare alcune scelte compositive e tipologiche, e lo spessore del suo stile nei dipinti in cui il pittore interviene in forma del tutto autografa: ciò che accade appunto nei pannelli del polittico di Orvieto, dove la equilibrata miscela di esperienze fiorentine e umbre è esaltata da una tecnica pittorica di assoluta eccellenza.

ABSTRACT
Two details of Piermatteo d'Amelia's Polyptich of the Agostinians provide the opportunity to analyse the painter's inventiveness and elaborative skill. One is the sprout on the step in the central panel of the polyptich, which visualizes Isaiah's well known passage on Christ's birth, "Egrediatur virga". The other is the ointment jar, an attribute of Mary Magdalene in Piermatteo's painting of the Saint, which she opens while looking at the observer. The article discusses its form, function and its possible previous examples.

Linda Pisani

Diramazioni e divagazioni verrocchiesche: un modello molto fortunato

Piermatteo d'Amelia, garzone di Filippo Lippi a Spoleto, seguì il principale assistente del maestro, Fra Diamante, a Firenze, e qui restò irretito, come molti altri giovani, nelle maglie della rete verrocchiesca[1]. Se documenti e appigli storici lo permettessero, piacerebbe conoscere di più la personalità di Andrea del Verrocchio, per capire se anch'essa, e non soltanto la sua arte, possa contribuire a spiegare il forte ascendente che esercitò su tanti giovani artisti, destinati ad essere i protagonisti della generazione successiva alla sua.

In questo breve contributo cercherò di ripercorrere, senza badare ai confini geografici o a quelli fra le diverse specializzazioni artistiche, la diffusione di una soluzione figurativa verrocchiesca, di cui restano alcune significative testimonianze anche nel crocevia a cavallo fra Umbria meridionale, Marche e Abruzzo, zona in cui viene riproposta proprio da artisti che avevano maturato il loro discepolato a Firenze, nell'alveo verrocchiesco[2].

È appena il caso di ricordare, prima di entrare *in medias res*, che nella stessa area si colgono evidenti citazioni dal Monumento Forteguerri di Pistoia, come quella presentata nel Tabernacolo di Santa Maria Monteluce terminato da Francesco di Simone Ferrucci nel 1483 (subito riflessa nella Pala d'altare dipinta da Fiorenzo di Lorenzo per la chiesa di San Francesco al Prato nel 1487, oggi alla Galleria Nazionale di Perugia)[3] o quella più briosa formulata da Giovanni di Biasuccio nel Tabernacolo di Santa Maria del Soccorso a L'Aquila, probabilmente scolpito fra 1482 e 1485[4]. È ben noto inoltre come anche lo stesso Piermatteo d'Amelia, nella sua *Madonna col Bambino* dello Städelsches Kunstinstitut di Francoforte[5], inserì un modello che era stato approntato dal Verrocchio e di cui conosciamo una redazione, che gli studi recenti tendono a considerare autografa, nello stucco oggi al Birmingham Museum and Art Gallery, successivamente riproposta dal Verrocchio stesso e dalla sua bottega anche in altri *media*.

In queste pagine mi concentrerò invece sulla diffusione dell'idea verrocchiesca del putto in torsione[6] di cui resta un riflesso nel marmo al De Young Memorial Art Museum di San Francisco, talvolta considerato dalla critica un'opera autografa del Verrocchio (fig. 1)[7].

Un punto di vista privilegiato per l'osservazione della diffusione dei mo-

delli è offerto dallo studio dei taccuini di disegni, che avevano la doppia valenza di eserciziari per gli allievi, su cui poter affinare le proprie capacità copiando le invenzioni del maestro, e di veri e propri prontuari da tenere a disposizione dell'intera bottega in vista di creazioni particolarmente complesse. Di un taccuino d'ambito verrocchiesco, in particolare, si conoscono 29 pagine conservate nelle maggiori raccolte di disegni del mondo, con schizzi, soprattutto copie da sculture ed altri disegni, portati a diverso grado di compiutezza, e molte note senza alcun rapporto diretto col testo grafico[8]. Il Taccuino, che reca la data 1487 su tre dei suoi fogli e 1488 in un altro, è stato collegato allo scultore fiesolano Francesco di Simone Ferrucci sin dal 1893, data dell'intervento di Giovanni Morelli, ed oggi, la genesi nella bottega del Ferrucci è accettata dagli studi con ampio consenso. I soggetti degli schizzi sono disparati: copie, quasi certamente filtrate attraverso altre prove grafiche, da complessi scultorei fiorentini, da gemme presenti nelle collezioni medicee, ma anche da elementi architettonici, da calchi di statue antiche e da altri tipici prodotti di una bottega di scultori del pieno Quattrocento. Fra le pagine finora riemerse alla conoscenza, in questa sede interessa il foglio alla Kunsthalle di Amburgo (inv. 24179 fig. 2), poiché vi si legge una serie di appunti che alludono ad un passaggio di opere, presumibilmente modelli, fra artisti afferenti a botteghe diverse[9]. Sul verso del foglio, che anche nell'immagine di insieme fa pensare alla pagina di un registro di bottega, sono infatti contenute numerose attestazioni di pagamento e i nomi citati alludono ad uno scambio di opere di piccole dimensioni modellate sia in terracruda sia, probabilmente, in terracotta. Chi verga gli appunti, forse il cugino di Francesco Ferrucci, Sandro di Marco, ha infatti fornito due angeli in terracruda – materiale particolarmente adatto alla preparazione di modelli – al minore dei fratelli Ghirlandaio ed al suo socio, che a loro volta li rivendono ad un altro personaggio di nome Sandro (diverso dall'autore delle note), mentre Giovanbattista vende allo scrivente un coltello il cui prezzo è stimato da Francesco Granacci. In questo caso, dunque, due angeli vengono modellati in argilla dai Ferrucci appositamente per il pittore Giovanbattista del Ghirlandaio, il quale li rivende ancora crudi e senza averli colorati. La circostanza non stupisce, e può dar adito a diverse letture. Nelle botteghe dei pittori, per tutto il corso del Quattrocento, è infatti consistente la presenza di materiali scultorei di vario tipo: anticaglie e lavori moderni, opere in originale oppure riprodotte a calco, destinate ad innumerevoli esercitazioni grafiche, come fa intendere Giorgio Vasari nell'Introduzione alle *Vite*, quando, sintetizzando una pratica ben attestata anche dai documenti, si sofferma sull'utilità dei modelli plastici per i pittori intenti allo studio delle ombre[10]. Tuttavia, nel Quattrocento anche la collaborazione fra scultori e pittori è all'ordine del giorno: lo attestano le carte, ad esempio, nel caso di Desiderio da Settignano e Neri di Bicci[11], ed anche qualche opera giunta fino a noi, come il rilievo donatelliano conservato alla Yale Art Gallery, la cui parte pittorica è stata riferita a Matteo di Giovanni[12]. Infatti, come mi fa notare Caroline Elam, è plausibile che Giovanbattista del Ghirlandaio avesse ottenuto i due piccoli angeli allo scopo di rivenderli dopo averli colorati, e non soltanto, come avevo avuto già modo di sostenere, per copiarli e studiarli.

Al passaggio di un modello, stavolta fra due botteghe di scultura, ci riconduce anche l'altro paragrafo del foglio tedesco, già noto agli studi grazie al saggio di Walter Heil[13]. Vi si tratta di un putto scolpito da Andrea del Verrocchio e messo a disposizione della bottega del Ferrucci: "e de' dare giovanni cartolaio per dua bambini lunghi un brazo come quello che è di mano d'Andrea del Verrocch(i)o el quale prestò Lorenzo dipintore [a] sopradetto istella il quale me ne fecie servigio". Si tratta del transito di una scultura raffigurante un "bambino lungo un braccio" dalla bottega del Verrocchio a quella cui appartiene l'autore delle note, col tramite di un tale Lorenzo dipintore e di un altro personaggio noto con l'epiteto di Stella. Quindi, lo Stella avrebbe fatto da ponte fra Lorenzo, cioè il Credi, possessore del putto di mano del Verrocchio (a quelle date appena scomparso), e lo scrivente. Sia le misure (il bambino è lungo un braccio, gli angeli addirittura un terzo di braccio) sia il costo di queste opere (uno o due grossoni) inducono a credere che si trattasse di oggetti, destinati, in ultima istanza, a svolgere principalmente la funzione di modelli o al massimo di suppellettili da collocare in dimore private.

Il termine "lungo" usato nel foglio di Amburgo implica il riferimento ad un soggetto adagiato, come nel caso dei putti in terracotta già a Berlino, distrutti durante la seconda guerra mondiale (figg. 3-4) e solitamente riferiti alla bottega del Ferrucci, che coi loro cinquanta centimetri circa[14] corrispondono anche alle misure fornite nel Taccuino. D'altra parte, sappiamo che nell'inventario della bottega del Verrocchio stilato poco dopo la sua scomparsa erano elencati "tre bambini abbozzati et i modelli in terra", a testimonianza del fatto che questo tipo di opere non era estraneo alla produzione del maestro e dei suoi aiuti. In sintesi, credo si possa pensare che il modello verrocchiesco di cui si parla nel foglio di Amburgo fosse stato copiato e replicato più volte all'interno della bottega del Ferrucci, dando vita ai due puttini già a Berlino e probabilmente anche al *Putto* di San Francisco[15]. I puttini berlinesi (figg. 3-4), con le stesse misure e l'uno immagine speculare dell'altro, potevano anche essere calchi di due esemplari in marmo, ed erano comunque destinati ad ulteriori repliche.

A deporre a favore di un'origine illustre del Putto in torsione presentato in questi tre esempi, è proprio la sua diffusione, visto che compare in contesti geografici molto diversi ed in molte opere, realizzate in varie tecniche e *media*, databili nei cinquant'anni compresi fall'incirca tra 1480 e 1530.

Nell'area presa in esame in questo volume lo riconosciamo in due statue in terracotta policroma raffiguranti la *Madonna col Bambino*: la prima fu realizzata dopo il 1506 da Saturnino Gatti, ed è conservata *ab antiquo* presso la basilica di Santa Maria a Collemaggio dell'Aquila (fig. 5)[16], la seconda è invece attribuita allo scultore aquilano Giovanni Antonio da Lucoli (fig. 6), che l'avrebbe eseguita alla fine del terzo decennio del Cinquecento, ed è giunta alla Pinacoteca di Ascoli Piceno dalla chiesa rurale di Farno d'Acquasanta.[17] La *Madonna* di Collemaggio, in particolare, oltre a presentare il putto verrocchiesco in controparte rispetto alla versione di San Francisco, sembra a prima vista introdurre una variazione nel braccio che il Bambino allunga in avanti, ma la foto C 2864 del Gabinetto fotografico nazionale, che illustra lo stato in cui la terracotta si trovava alcuni decenni addietro, dimostra che proprio quel dettaglio è l'esito di un'integrazione moderna (fig. 7).

Il putto inserito nella *Madonna* di Collemaggio è molto simile a quelli già a Berlino[18] e il Gesù Bambino di Saturnino – soltanto ultimo (per età) fra gli scultori del Rinascimento aquilano a subire la suggestione del Verrocchio[19] – induce a credere che le due terrecotte già a Berlino fossero semplicemente dei modelli, traduzione di un'invenzione verrocchiesca, da riprodurre, da riutilizzare in svariati contesti e anche da passare da una bottega all'altra.

Per capire come queste citazioni accomunassero gli scultori aquilani ad un contesto ben più ampio varrà la pena soffermarsi sulla diffusione del putto di invenzione verrocchiesca. Nel Taccuino del Ferrucci il putto in torsione compare diverse volte: si riconosce in uno dei fogli a Chantilly (inv. 20, fig. 8) dove è ripetuto due volte e si appoggia ad uno scudo con stemma gentilizio, e nel foglio al Museo di Digione (inv. 821, fig. 9) dov'è schizzato più sommariamente e senza lo scudo. Francesco Ferrucci, in quegli anni vicinissimo all'*entourage* verrocchiesco, poiché coinvolto nel completamento del Monumento al cardinal Forteguerri, poteva facilmente essere entrato in possesso dei "bambini" abbozzati da Andrea, grazie al tramite di Lorenzo di Credi, che dopo la morte del maestro ne aveva ereditato la bottega. Una volta giunti nella bottega del Ferrucci, quasi certamente, i putti erano stati copiati e studiati da collaboratori e garzoni finendo così per popolare le pagine del Taccuino.

Fra gli scultori fiorentini riproduzioni assai simili del perduto puttino verrocchiesco si rintracciano anche fra le opere ascrivibili a Giovanni della Robbia (fig. 10)[20], come nel caso della terracotta invetriata (New York, collezione Rachel E. Adler) in cui è raffigurato nell'atto di ghermire un piccolo vaso probabilmente usato come calamaio. Proprio questa composizione robbiana, per la variante delle braccia del putto disposte alla stessa altezza, parrebbe aver veicolato il modello verrocchiesco nel repertorio del pittore lucchese Michelangelo di Pietro Mencherini, che sembra ricordarsene in una *Sacra Famiglia* già presso l'antiquario Altomani di Pesaro[21]. In modo molto fedele al modello, il putto compare in alcuni disegni fiorentini resi noti da Gigetta Dalli Regoli[22], in particolare un foglio al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (187Fv, fig. 11) a mio avviso da considerarsi una copia di inizio Cinquecento dal modellino scolpito, ed uno al Gabinetto Nazionale disegni e stampe di Roma (inv. 130483 r) riferibile all'ambito crediano (fig. 12)[23]. Fra i disegni appartenenti alla cerchia di Fra Bartolomeo, invece, interessano gli schizzi sul recto del foglio 213E del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, fra i quali compare la tipologia di putto analizzata in questo contributo[24]. Il Bambino verrocchiesco figura anche in contesti lontani dall'arte sacra: è questo il caso di un'incisione di Cristofano Robetta dal soggetto allegorico (fig. 13), probabilmente identificabile con una raffigurazione dell'I*nvidia*[25], copiato in seguito anche in due maioliche datate 1525 e conservate al Victoria and Albert Museum di Londra (figg. 14-15)[26]. Anche in questo caso la spiegazione della sua occorrenza risulta chiara, poiché la produzione del Robetta, orafo ed incisore fiorentino, è spesso sensibile alle soluzioni figurative varate nella bottega di Lorenzo di Credi. A Firenze, il modello diviene quasi un'ossessione per alcuni *petits-maîtres* di formazione ghirlandaiesca, come il cosiddetto 'Maestro della Conversazione di Santo Spirito', etichetta critica sotto cui si celava l'attività di Agnolo di Donnino del Mazziere (1466-1513)[27], che lo ripropone in almeno due pale d'altare: alla Pinacoteca civica di Volterra (fig. 16)[28], già in collezione Schifanoia a Fiesole (fig. 17)[29] e in due tondi raffiguranti l'*Adorazione del Bambino* (Berlino, Staatliche Museen, n. 233 e Montpellier, Musée Fabre, n. 48)[30]. Possiamo quindi pensare che fosse stato proprio Agnolo di Donnino, stando al Vasari suo sodale, a sottoporre il modello all'attenzione di Michelangelo che, curiosamente, parrebbe serbarne memoria nel putto alle spalle di Dio Padre nella *Creazione di Adamo* affrescata sul soffitto della Sistina verso il 1510 (fig. 18)[31]. D'altronde, a conferma dell'ammirazione per il modello in ambito ghirlandaiesco, il putto riaffiora nelle opere del 'Maestro di Marradi'[32] che lo introduce nell'*Adorazione del Bambino* giunta, alcuni anni addietro, al Museo civico di Acquapendente dalla chiesa di San Francesco della stessa cittadina (fig. 19)[33]. Il modello compare diverse volte anche nella produzione del cosiddetto 'Tommaso', cioè il pittore, così chiama-

to dal Berenson[34], che oggi si tende ad identificare con l'alter ego di Lorenzo di Credi, che risponde al nome di Giovanni Cianfanini[35]. 'Tommaso' deriva infatti il modello proprio da Lorenzo di Credi, come evidenziano le due versioni dell'*Adorazione del Bambino* alla Gemäldegalerie di Dresda (inv. 14) e al Walters Art Museum di Baltimora[36], entrambe basate sul tondo di Lorenzo di Credi alla Gemäldegalerie di Berlino (inv. 89), ma poi lo ripropone con varianti anche in altre sue composizioni, come in due tondi di ubicazione ignota[37] ed in uno al Musèe du Petit Palais di Avignone[38] dove il modello verrocchiesco è conservato nella parte superiore del corpo del Bambino, mentre le gambe sono disposte in una posa diversa.

A Venezia, il *Putto*, con leggere modifiche, compare adagiato sui braccioli di più di uno degli stalli lignei del coro cinquecentesco di Santa Maria della Salute a Venezia[39] (fig. 20), ed è facile credere che del modello fosse rimasta fama in città grazie alla presenza, almeno a partire dal 1486, dello stesso Verrocchio. Albrecht Dürer lo studia in un disegno preparatorio per la *Pala del Rosario* realizzata proprio a Venezia nel 1506[40], e se ne avvale introducendolo in una *Madonna col Bambino* di piccolo formato datata 1512 e conservata al Kunsthistorisches Museum di Vienna (fig. 21). In questo caso, tuttavia, come ha notato James Draper, si tratta di una variante che presenta il piedino sinistro del putto dietro la gamba destra, come avviene in un bronzetto di inizio Cinquecento conservato nei depositi del Metropolitan Museum of Art di New York (Rogers Fund, 09.155.1, fig. 22)[41]. La variante, tuttavia, doveva essere nota anche in ambito toscano, visto che figura in una placchetta dell'orafo lucchese Francesco Marti – assai sensibile al Verrocchio negli anni della formazione[42] – che raffigura la *Madonna col Bambino* ed è nota attraverso almeno due esemplari (al Museo Horne di Firenze ed al Kunsthistorisches Museum di Vienna, fig. 23)[43]. Tramite la placchetta, la cui composizione è ripetuta dall'orafo anche sul retro del *Crocifisso* realizzato fra 1500 e 1502 per la chiesa lucchese della Santissima Annunziata[44], il modello, semplificato, filtra in alcune terrecotte invetriate. Esso compare infatti in una modesta statuetta raffigurante la *Madonna col Bambino*, conservata nel Santuario di Saronno e riferibile all'anno 1487, e in almeno due opere dei Buglioni: il *San Lino papa* del Museo d'Arte sacra di Volterra, modellato da Benedetto, e la *Madonna col Bambino* del Monastero di Vallombrosa, realizzata da Santi[45]. Ormai nei primi decenni del Cinquecento, ed in modo più libero e semplificato, il modello verrocchiesco viene recuperato in una terracotta conservata in una collezione privata a Santa Barbara, forse avvicinabile alla produzione del cosiddetto *Master of the Unruly Children* (fig. 24)[46], in una terracotta policroma modellata da Agnolo di Polo verso il 1520 e conservata al Los Angeles County Museum (fig. 25)[47] e nella Pala dell'altare Cambi dipinta per la chiesa fiorentina di San Marco da Fra Bartolomeo all'incirca nel 1508 (fig. 26)[48].

Fra 1506 e 1511, il putto verrocchiesco compare nella Pala con la *Circoncisione* dipinta per la compagnia della Trinità di Arezzo (fig. 27) e generalmente ritenuta opera di tre diversi autori – Niccolò Soggi, Fernando Yanez e Fernando Coca – due dei quali frequentarono a Firenze l'entourage verrocchiesco e leonardesco[49]. Anche sul territorio aretino il modello è destinato a catturare l'attenzione dei pittori locali e viene riproposto persino da un modestissimo aiuto di Lorentino d'Andrea in un affresco nella chiesa di San Domenico ad Arezzo[50].

La fortuna del modellino verrocchiesco non si esaurisce in Italia centrale. In Lombardia infatti il bambino sembra rinascere a nuova vita anche attraverso la diffusione degli studi per la *Madonna del gatto* di Leonardo (fig. 28)[51]. Il putto leonardesco, spesso preso in considerazione dagli studi in modo indipendente dall'invenzione verrocchiesca, ripropone infatti la stessa torsione delle braccia del bambino verrocchiesco, evocandone, sia pur da un diverso punto di vista, anche la posa del volto e delle gambe. Già Jens Thiis sottolineava come il bambino protagonista di questi studi fosse ritratto su un piano d'appoggio simile a quelli normalmente usati dagli scultori[52], e, più di recente, Michael Kwakkelstein ha rivelato l'importanza dei modelli tridimensionali per la genesi di alcuni dipinti leonardeschi come la *Vergine delle Rocce*[53]. Come ha osservato David Alan Brown[54], inoltre, in alcuni disegni realizzati poco prima del trasferimento a Milano del 1482, come il *Profilo di 'Dario'* al British Museum[55], il giovane Leonardo sembra ripercorrere alcune soluzioni scultoree del Verrocchio, sia pur arricchendole di osservazioni freschissime e certamente tratte dal vero. Perciò, senza dimenticare quanto sia efficace, negli studi per la *Madonna del gatto*, la rappresentazione del movimento, che certamente non poteva esser dedotta da un rigido modellino tridimensionale, mi chiedo se non fu proprio avendo negli occhi l'invenzione verrocchiesca riflessa nel *Putto* a San Francisco che che Leonardo dette vita alla posa del *Bambino* tanto ammirato dai suoi allievi lombardi[56]. Il putto in torsione che anima i disegni per la *Madonna del gatto* incontrò di fatto un largo seguito fra i seguaci di Leonardo: compare infatti nella Pala Sforzesca dipinta nel 1494 (Milano, Pinacoteca di Brera, fig. 29)[57], in un disegno di Cesare da Sesto (Taccuino di New York, Pierpont Morgan Library, inv. F.M. II 34)[58], in alcuni dipinti di Marco d'Oggiono (collezione privata)[59] e Giampietrino (*Madonna col Bambino*, Roma, Galleria Borghese; *Madonna col Bambino*, Museo Poldi Pezzoli, inv.1637)[60] ed è riproposto, assai liberamente, anche da Andrea Solario (*Ma-*

donna col Bambino, san Giuseppe e san Simeone, firmata e datata 1495, Pinacoteca di Brera, inv. 773)[61]. Il motivo figura inoltre nella produzione di Filippo Napoletano, seguace di Leonardo ed attivo in Lombardia nell'ultimo decennio del Quattrocento. Nella *Madonna Lia* e nelle sue repliche[62] non soltanto infatti è presente il puttino adagiato di matrice leonardesca (fig. 30), ma esso si appoggia su un risvolto del manto della Vergine che pare una traduzione pittorica della base funzionale alla posa del putto a San Francisco, riconducendoci dunque idealmente al punto di partenza delle riflessioni presentate in queste pagine.

Sarebbe però troppo meccanico e riduttivo, anche per la diffusione in Lombardia, pensare che la fortuna del modello verrocchiesco derivasse unicamente dalla migrazione a Milano di Leonardo, il quale, peraltro, nella *Madonna del gatto*, procede reinventandolo a modo suo. I disegni di Leonardo dovettero valere semmai come un incentivo per il ricorso a quell'idea, che doveva esser stata propagata grazie anche alla diffusione dei modellini in terracotta.

È invece più interessante, a mio avviso, notare come il bambino verrocchiesco, costretto in una torsione tanto innaturale e 'nato' all'inizio del penultimo decennio del Quattrocento, continuasse ad affascinare così tanti artisti ancora molti anni dopo la sua invenzione, segno forse che la sua 'difficultà' era destinata a trovarsi a proprio agio anche nelle ricerche dei protagonisti del nuovo secolo.

Note

1 Sono molte le persone con cui ho avuto modo di discutere il tema affrontato in quest'articolo, ricevendone utili indicazioni e consigli. In particolare desidero ringraziare Everett Fahy e Carmen Bambach, per le molte segnalazioni, e Caroline Elam ed Andrea De Marchi per una rilettura critica, densa di osservazioni, su una prima stesura di questo testo. Grazie inoltre a Larry Kanter, Vincenzo Di Gennaro, Fabio Marcelli e Gerardo de Simone per le segnalazioni bibliografiche e l'aiuto prestatomi a vario titolo.

2 Per il percorso di Piermatteo d'Amelia cfr. F. Marcelli, "Piermatteo lavora tantissimo", in *Piermatteo d'Amelia e il Rinascimento nell'Umbria meridionale,* catalogo della mostra (Perugia 2009) a cura di V. Garibaldi e F.F. Mancini, Milano 2009, pp. 35-56.

3 Sul quale cfr. L. Teza, *Per Fiorenzo di Lorenzo pittore e scultore. Una proposta di ricomposizione della nicchia di San Francesco al Prato a Perugia e altre novità*, Perugia 2003, pp. 9-16.

4 Per una sintesi delle opinioni critiche su questa datazione cfr. V. Di Gennaro, *Per un profilo di Giovanni di Biasuccio: la "Madonna dei Lumi" e i modelli fiorentini in Abruzzo*, in "Prospettiva", 117/118, 2005, pp. 109-113 e p. 120 nota 75. Concordo con Di Gennaro sul fatto che Giovanni di Biasuccio si fosse aggiornato direttamente sul Verrocchio e non avesse tratto i modelli del suo Tabernacolo attraverso il repertorio Francesco di Simone Ferrucci; ma non credo che gli *Angeli* verrocchieschi in terracotta oggi a Parigi (Louvre, inv. Th. 33-34) potessero averlo interessato più dei marmi pistoiesi. Resto inoltre convinta che un aggiornamento urbinate sulle soluzioni decorative di Domenico Rosselli possa essere stato significativo per lo scultore aquilano.

5 Per un resoconto sul dipinto, attribuito a Piermatteo dalla maggioranza degli studi critici, si veda P. L. Rubin, *Scheda 27*, in *Renaissance Florence. The Art of the 1470s*, catalogo della mostra (Londra 1999-2000), a cura di *Eadem* e A. Wright, Londra 1999, p. 180.

6 La critica ha accennato in più di un'occasione a quest'argomento senza ricostruire organicamente la rete di derivazioni. Richiamerò le voci bibliografiche, di volta in volta, discutendo le singole occorrenze del modello, ricordo subito però l'apertura di G. Dalli Regoli, *Disegni di putti. Esercitazioni o disegni preparatori?* in 'Critica d'arte', XXV, 1978, 157-159.

7 Da ultimo si veda D. A. Covi, *Andrea del Verrocchio Life and Work*, Firenze 2005, pp. 163-167. Il Putto è stato attribuito anche a Francesco di Simone Ferrucci, cfr. M. Conforti, *The growth of San Francisco's sculpture collection*, in 'Apollo', CXI, 1980, pp. 119-120, fig. 2.

8 Qui mi limito ad una sintesi veloce, rimandando alla ricostruzione più dettagliata in L. Pisani, *Francesco di Simone Ferrucci. Itinerari di uno scultore fiorentino fra Toscana, Romagna e Montefeltro*, Firenze 2007, pp. 82-87 e pp. 142-167 con il riferimento alla precedente bibliografia e all'ipotesi che le note disseminate sulle pagine del taccuino si debbano a Sandro di Marco.

9 Per questo foglio, la trascrizione e il commento in dettaglio dei suoi appunti cfr. L. Pisani, *The exchange of models in Florentine workshops of the Quattrocento: a sheet from the 'Verrocchio Sketchbook'*, in 'Journal of the Warburg and Courtauld Institutes', LXVII, 2004, pp. 269-274. Approfitto di questa sede per fare ammenda di due sviste contenute in quest'articolo: come ho poi precisato nella monografia dedicata a Francesco Ferrucci, il Sandro citato fra gli appunti del foglio di Amburgo non è da intendersi come il cugino di Francesco Ferrucci, ma come un personaggio, la cui identità resta ignota, di nome Sandro. Nella trascrizione del testo ho invece inserito erroneamente le parole "a posta" fra "agnoli" e "i quali", mentre la seconda delle cifre ricordate dovrebbe essere "l. s. 7", cioè un grossone, invece che "l. s. 1". Ringrazio Caroline Elam per avermi fatto notare queste imprecisioni.

10 G. Vasari, *Le Vite… nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze 1987, VI, p. 179.

11 L'attestazione è registrata nelle *Ricordanze* del pittore, ma non si può ricondurre ad alcuna opera specifica. Per gli interventi di Neri di Bicci su sculture ed elementi architettonici cfr. B. Santi, *Dal diario di Neri di Bicci: gli interventi pittorici su materiali lapidei*, in *Il colore del Medioevo*, atti della giornata di studi (Lucca 2007), a cura di P. Andreuccetti e I. Lazzareschi Cervelli, Lucca 2009, pp. 23-30.

12 Lo stucco (Yale Art Gallery inv 2006.231.2), ripropone un modello donatelliano noto in altri esemplari, distinguendosi per il livello qualitativo, ed è stato pubblicato in *Art for Yale. Collecting for a New Century*, New Haven 2007, pp. 218-219. Larry Kanter, al quale devo queste informazioni, lo data al periodo del soggiorno senese di Donatello (1457-1461) e ne attribuisce la policromia ed i complementi pittorici a Matteo di Giovanni.

13 W. Heil, *A Marble Putto by Verrocchio*, in 'Pantheon', XXVII, 1969, pp. 3-15.

14 I putti già a Berlino misuravano in lunghezza 49, 44 cm, cioè circa 2, 5 cm meno del *Putto* di San Francisco, ma la loro base era tagliata subito sotto i piedini, mentre nel marmo americano si estende per circa 2 cm.

15 Ritengo poco valida, invece, l'interpretazione di Johannes Myssok, per il quale si tratterebbe di una replica moderna: cfr. J. Myssok, *Bildhauerische Konzeption und plastischen modell in der Renaissance,* Münster 1999, p. 348, figg. 30-31.

16 Riferita a Saturnino da M. Chini (*Silvestro*

Aquilano e l'arte in Aquila nella seconda metà del secolo XV, L'Aquila 1954, p. 29) che la riteneva un'opera documentata, la scultura è riprodotta in G. De Nicola, *Silvestro Dall'Aquila*, in 'L'Arte', 1908, p. 1, fig. 9. Per la datazione, sulla base di una testimonianza manoscritta, cfr. A. Angelini, *Saturnino Gatti e la congiuntura verrocchiesca a L'Aquila*, in *I Da Varano e le Arti*, atti del convegno (Camerino 2001), Ripatransone 2003, pp. 839-854.

17 L'opera ha una complessa storia critica ed è stata attribuita a diversi scultori aquilani. Per l'attribuzione a Saturnino Gatti cfr. R. Cannatà, *Francesco da Montereale e la pittura a L'Aquila dalla fine del Quattrocento alla prima metà del Cinquecento*, in 'Storia dell'Arte', 41, 1981, p. 71; per una scheda riassuntiva cfr. D. Ferriani *Ascoli Piceno. Pinacoteca Civica*, Bologna 1994, p. 37 e fig. 27. Per il riconoscimento del modello verrocchiesco e l'attribuzione a Silvestro dell'Aquila cfr. M. Ferretti, *Silvestro dall'Aquila. Madonna col Bambino*, in *Da Biduino ad Algardi. Pittura e scultura a confronto*, catalogo della mostra a cura di G. Romano, Torino 1990, p. 84. Per il più recente riferimento a Giovanni Antonio da Lucoli cfr. M. Becchis, *Giovanni Antonio da Lucori*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 56, Roma 2001 (http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-antonio-da-lucoli-giovanni-antonio-aquilano_(Dizionario-Biografico) e V. Di Gennaro, *Silvestro di Giacomo e la scuola Aquilana*, in *L'Arte aquilana del Rinascimento*, a cura di M. Maccherini, L'Aquila 2010, pp. 59-120.

18 Come in L. Pisani, *Francesco*… cit, 2007, pp. 129-130 e figg. 96-97 dove sono riprodotti con la didascalia "Francesco di Simone e Sandro di Marco?".

19 Prima di lui, a partire dagli anni settanta del Quattrocento, si mostrano infatti interessatissimi alle novità verrocchiesche anche Giovanni di Biasuccio e Silvestro dall'Aquila. Per queste problematiche rimando a due studi recenti: V. Di Gennaro, *Per un profilo*… cit., pp. 100-121 e G. Boffi, *Sull'arte di Giovanni di Biasuccio da Fontavignone, con qualche aggiunta a Silvestro dell'Aquila e Saturnino Gatti*, in 'Nuovi Studi. Rivista di arte antica e moderna', XII, 2007, 13, pp. 33-51.

20 L. Lorenzi, *Giovanni della Robbia(?)*, in *I Della Robbia e l'arte nuova della scultura invetriata*, catalogo della mostra (Fiesole, Basilica di Sant'Alessandro, 29 maggio-1 novembre 1998), a cura di G. Gentilini, pp. 268-269.

21 Il dipinto è riprodotto da M. Ferretti, *Tre temi da approfondire*, in *Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento*, catalogo della mostra (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 3 aprile-11 luglio 2004), fig. 10.

22 G. Dalli Regoli, *Disegni*…, 1978, pp. 137-138 e figg. 13-14. La studiosa si limita a riferire per entrambi i fogli l'attribuzione del Berenson a Granacci.

23 Il disegno (punta metallica, bistro e biacca su carta preparata avorio, grigio e rosa, mm 115 x 126) è catalogato come studio accademico attribuibile alla bottega del Verrocchio da S. Prosperi Valenti Rodinò, in E. Beltrame Quattrocchi, *Disegni umbro-toscani del Primo Rinascimento*, Roma 1979, p. 21 e fig. 6.

24 Per un inquadramento culturale di questo foglio cfr. G. Dalli Regoli in *Eadem* e C. L. Ragghianti, *Firenze 1470-1480. Disegni dal modello*, p. 122 e fig. 249 in cui il riferimento è all'attività giovanile di Bartolomeo Dalla Porta.

25 M. J. Zucker, T*he Illustrated Bartsch. Early Italian Masters*, XXV, New York 1984, p. 568, con la segnalazione della derivazione in maiolica.

26 Sono due piatti che recano sul retro la data 1525 e la sigla 'M°G°', commentati e riprodotti in B. Rackham, *Catalogue of Italian Maiolica*, 1940, nn. 674-657, pp. 226-227 e tav. 106.

27 L'identificazione si deve a A. Padoa Rizzo, *Agnolo di Donnino: nuovi documenti, le fonti e la possibile identificazione con il 'Maestro di Santo Spirito'*, in 'Rivista d'Arte', XL, 1988, 4, pp. 125-163.

28 Per la datazione cfr. E. Carli, *La Pinacoteca di Volterra*, Pisa 1980, pp. 38-39.

29 La tavola era ancora presso la Villa Schifanoia, vicino al San Domenico di Fiesole, nel 1970, quando veniva pubblicata con un'attribuzione a Lorenzo di Credi da R. Brewer (*A study of Lorenzo di Credi*, Firenze 1970, p. 136 e fig. 147). Di recente la derivazione verrocchiesca è stata sottolineata da A. Tamburino, *Tradizione e continuità di modelli nelle botteghe fiorentine tra Quattro e Cinquecento*, in *I Della Robbia. Il dialogo fra le Arti nel Rinascimento*, catalogo della mostra (Arezzo, Museo Statale d'Arte medievale e moderna, 21 febbraio-7 giugno 2009) a cura di G. Gentilini, p.89.

30 G. Dalli Regoli, *Lorenzo di Credi*, Pisa 1966, nn. 234 e 237, figg. 266 e 268.

31 Il riconoscimento del modello si deve a R. Serros, *The Verrocchio workshop: Techniques, Production and Influences,* Ph.D. dissertation (University of California, Santa Barbara) Ann Arbor 1999, pp. 376-385.

32 Sul maestro sono fondamentali i contributi di F. Zeri, *La mostra Arte in Valdelsa a Certaldo*, in 'Bollettino d'arte', XLVIII, 1963, pp. 245-258; E. Fahy, *Some Followers of Domenico Ghirlandaio*, New York London, 1976, pp. 181-185 e C. Filippini, *Un compagno d'infanzia di Lorenzo il Magnifico, Taddeo Adimari, committente del Maestro di Marradi*, in 'Antichità Viva', XXXI, 2, 1992, pp. 18-24. Per una sintesi recente cfr. L. Galeotti Pedulli, *Alla scoperta del Maestro di Marradi*, Firenze 2009.

33 Il dipinto è schedato da I. Faldi, *La Pittura viterbese dal XIV al XVI secolo*, Viterbo 1954, pp. 37-38 che riferisce per esso l'inquadramento stilistico formulato da Federico Zeri. La tavola figura come opera del 'Maestro di Marradi'in E. Fahy, *Some followers*… 1976, p. 181.

34 B. Berenson, *Pittori fiorentini del Rinascimento*, Milano 1963, pp. 207-208.

35 G. Dalli Regoli, *Lorenzo di Credi e il suo 'doppio' (Giovanni di Benedetto Cianfanini?)*, in 'Paragone', 2007, pp. 32-41.

36 Entrambi questi dipinti mi sono stati segnalati da Everett Fahy. Per un loro inquadramento critico cfr. F. Zeri, *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, I, pp. 107-108, fig. 51.

37 Uno dei due dipinti mi è noto soltanto dalla foto n. 49465 conservata presso il Kunsthistorisches Institut di Firenze. L'altro è passato all'asta Milano, Finarte, 10-12-1969, lotto 10. Quest'ultima tavola, che mi è stata segnalata da Everett Fahy, è riprodotta in G. Dalli Regoli, *Precisazioni sul Credi*, in 'Critica d'Arte', XVIII, 1971, 116, fig. 11.

38 Cfr. M. Laclotte, E. Moench, *Peinture italienne. Musèe du Petit Palais Avignon*, Paris 2005, n. 264, p. 196.

39 D.A. Covi, *Andrea...* cit,2005, pp. 163-167. Si tratta del bracciolo di uno degli stalli del coro in noce, un tempo nella chiesa dello Spirito Santo e in cui il modellino verrocchiesco è reiterato più volte.

40 A. Ottino della Chiesa, *The complete paintings of Dürer*, New York 1968. Secondo la studiosa, il primo a riconoscere l'utilizzo del modello era stato Tietze, mentre ad Erwin Panofsky (*Albrecht Dürer*, Princeton 1948) si dovrebbe l'osservazione sul disegno del 1506 alla Bibliotheque Nazionale di Parigi.

41 J. D. Draper, *Style of Andrea del Verrocchio. Reclining Putto, inItalian Renaissance Sculpture in the Time of Donatello*, a cura di A.P. Darr, Detroit 1985, pp. 209-10.

42 Cfr. U. Middeldorf, *Eine Florentinesche Plakette, in Adolf Goldsmidt zu seinem siebzigstein Geburstag*, Berlin 1935, p. 122; C. L. Ragghianti, *Arte a Lucca. Spicilegio*, in 'Critica d'Arte', VII, 1960, pp. 66-72

43 Per quest'osservazione cfr. L. Pisani, *Matteo Civitali: riflessioni in margine ad una mostra*, in 'Arte Cristiana', XCIII, 2005, 827, pp. 100-101 e figg. 6-7.

44 Per quest'osservazione cfr. R. Serros, *The Verrocchio*...cit., 1999, p. 378.

[45] Per queste ultime due derivazioni cfr. M. Collareta e C. Baracchini, *Grandi maestri e tecniche di riproduzione. Lo spazio dell'oreficeria nell'arte a Lucca tra Quattro e Cinquecento, in Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento*, catalogo della mostra (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 3 aprile-11 luglio 2004), p. 203 e figg. 23-24.

[46] Il putto è preso in esame da G. Dalli Regoli, *Disegni…* cit., fig. 16 e da M.W. Kwakkelstein, *The use of sculptural models by Italian Renaissance painters: Leonardo da Vinci's Virgin of the Rocks*, in 'Gazette des Beaux Arts', CXXXIII, 1999, pp. 187-188.

[47] L. Lorenzi, *Agnolo di Polo. Scultura in terracotta dipinta nella Firenze di fine Quattrocento*, Ferrara 1998, pp. 90-91.

[48] Per una discussione dettagliata della datazione di questo dipinto cfr. L. Borgo, *The works of Mariotto Albertinelli*, New York-London 1976, pp. 386-388, fig. 51.

[49] N. Baldini, *Circoncisione*, in *Ferrando Spagnolo e altri maestri iberici nell'Italia di Leonardo e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 19 maggio- 30 luglio 1998) a cura di F. Benito Doménech e F. Sricchia Santoro, Firenze 1998, pp. 208-213.

[50] Se ne veda la riproduzione in N. Baldini, *La bottega di Bartolomeo della Gatta. Domenico Pecori e l'arte in terra d'Arezzo fra Quattro e Cinquecento*, Firenze 2004, fig. 64.

[51] Per questa composizione cfr. A. Venturi, *La Madonna del Gatto*, in 'L'Arte', 1941, pp. 217-221 e A. De Marchi, *Leonardo da Vinci. Madonna col Bambino che stringe un gatto*, in I*l disegno fiorentino del tempo di Lorenzo il Magnifico*, catalogo della mostra (Firenze 1992), a cura di A. Petrioli Tofani, Firenze 1992, pp. 147-148.

[52] J. Thiis, *Leonardo da Vinci. The Florentine years of Leonardo and Verrocchio*, London 1913, p. 168.

[53] M.W. Kwakkelstein, *The use…* cit., 1999, pp. 181-198.

[54] Per la derivazione da una perduta scultura del Verrocchio, raffigurante Dario e nota attraverso varie derivazioni in terracotta invetriata, cfr. D. A. Brown, *Leonardo da Vinci. Le origini di un genio*, Milano 1999, pp. 72-73, che ritiene di poter datare il disegno negli anni in cui Leonardo frequentava ancora la bottega del Verrocchio.

[55] Per una lettura sintetica e aggiornata di questo mirabile disegno rimando alla scheda di A. Wright, *Leonardo da Vinci. Head of a Warrior*, in *Renaissance Florence. The Art of the 1470s*, catalogo della mostra (Londra, National Gallery, 20 ottobre 1999-16 gennaio 2000), Londra 1999, p. 278 e fig. p. 279.

[56] Per l'utilizzo di modelli scultorei da parte di Leonardo cfr. K. Weil-Garris Brandt, *Leonardo e la scultura* (lettura vinciana, Città di Vinci, Biblioteca Leonardiana, 18 aprile 1998), Firenze 1999; M. Kwakkelstein, *Leonardo da Vinci as a Physiognomist: theory and drawing practice*, Leiden 1994, pp. 123-131. Abbastanza elusivo, da questo specifico punto di vista, G. M. Radke, *Leonardo, student of Sculpture in Leonardo da Vinci and the Art of Sculpture*, catalogo della mostra (High Museum of Art Atlanta 2009), New Haven 2009, pp. 115-162.

[57] Sul Maestro cfr. G. Romano, M.T. Binaghi, D. Collura, I*l Maestro della Pala Sforzesca*, Firenze 1978 e P. Marani, in Idem, L. Arrigoni, E. Daffra, *Pinacoteca di Brera: guida ufficiale*, Milano 1998, p. 329 (per il dipinto ed il riconoscimento della particolare posa del Bambino).

[58] Se ne veda la riproduzione e la datazione fra il primo e il secondo decennio del Cinquecento in M. Carminati, *Cesare da Sesto 1477-1523*, Milano-Roma 1994, pp. 250-251, dove tuttavia il putto (insieme alla Madre, sul foglio in alto a destra) è ricollegato alla Madonna Bridgewater di Raffaello.

[59] M.W. Kwakkelstein, *The use of sculptural models by the Master of the Pala Sforzesca*, in 'Raccolta vinciana', 2003, pp. 151-158.

[60] Per i due dipinti cfr: D. Sedini, *Marco d'Oggiono: tradizione e rinnovamento in Lombardia tra Quattrocento e Cinquecento*, Milano 1989, e P. Marani, *Leonardo e i leonardeschi nei musei della Lombardia,* Milano 1990, p. 147.

[61] P. Marani, *Leonardo e i leonardeschi a Brera*, p. 87, tav. VII.

[62] Conservate alla Pinacoteca Stuard di Parma, in collezione privata (Finarte, Milano, 1996) ed al Cleveland Museum of Art. Per questi dipinti e per il collegamento della posa del Bambino agli studi per la *Madonna del Gatto* cfr. D. A. Brown, *Leonardo da Vinci: arte e devozione nelle Madonne dei suoi allievi*, Cinisello Balsamo 2003, pp. 60-68 e figg. 45-47.

ABSTRACT

This article follows the wide currency of a verrocchiesque model representing a putto reclining on its right side in a contrapposto pose. This model appears to have been largely known in Florence, Venice, and Milan, but also in the area between southern Umbria and Abruzzo, and to have fascinated artists working in different media.

Laura Fenelli

Un *Sant'Antonio abate* di Cristoforo di Iacopo da Foligno. Alcune precisazioni di carattere agiografico e iconografico

Nella zona appenninica al confine tra le diocesi di Foligno e di Spoleto, in località Rasiglia, sorge il santuario di S. Maria delle Grazie, costruito nel 1450 sul greto del fosso Terminara[1]. Sulla parete sinistra, in prossimità della controfacciata, si trova un grande dipinto murale che raffigura *Sant'Antonio abate tra scene della sua vita*. Il dipinto è datato 1467 e firmato da Cristoforo di Iacopo da Foligno (fig. 1).

Prima di addentrarci in quello che si presenta come un avvincente puzzle agiografico e iconografico – utile come traccia per riflettere, attraverso un esemplare caso di studio, sulla «costruzione» per testi e immagini del culto per sant'Antonio abate in Italia centrale – è interessante soffermarsi, sulla scorta delle ricerche di Mario Sensi[2], sul peculiare contesto santoriale in cui si trova l'affresco.

Secondo quanto racconta la leggenda di fondazione, elaborata con ogni probabilità nel Seicento, la costruzione della chiesa di S. Maria è legata al miracoloso ritrovamento di una statua della Vergine con il bambino[3], rinvenuta sotto il ponte del fosso (quindi in territorio folignate) e, nonostante i ripetuti tentativi del parroco di Verchiano, paese dello Spoletino, inamovibile dal sito. La chiesa edificata sul luogo del ritrovamento, di cui è pervenuto l'atto di fondazione, datato 15 agosto 1450 e sottoscritto dal vescovo di Foligno Antonio Bolognini[4], divenne presto un vero e proprio santuario di confine tra i territori delle due diocesi umbre di Spoleto e Foligno e dovette configurarsi, oltre che come luogo in cui si celebrava la giustizia e si siglavano le pacificazioni[5], come teatro di eventi prodigiosi. Già a partire dagli anni ottanta del XV secolo, secondo quanto indicano numerose disposizioni testamentarie, il sito divenne meta di pellegrinaggi *pro remedio animae et pro remissione peccatorum* a testimonianza di una popolarità che aumentava con il passare degli anni e il succedersi dei miracoli.

L'edificio era mantenuto, a quanto narra una visita pastorale del 1616[6], da laici che, senza una regola e senza aver ricevuto alcuna investitura, indossavano l'abito eremitico, secondo una situazione liminale assai frequente in Italia centrale, anche negli anni, controllatissimi, della Controriforma; solo alla fine del XVII secolo la presenza di «eremiti-custodi» venne riconosciuta ufficialmente e fu così regolamentata

una consuetudine che perdurava da almeno due secoli e che continua fino ai giorni nostri, nonostante si sia passati, nella gestione pratica, da un anacoreta maschio a un'eremita donna.

La chiesa, a navata unica, è interamente ricoperta da una decorazione assai interessante, di cui il nostro affresco è parte integrante, che arriva a riempire, come un perpetuo palinsesto votivo, tutte le pareti e fu eseguita, per stratificazioni successive che tradiscono una variegata committenza laicale, da maestri umbri nella seconda metà del XV secolo (fig. 2).

Frequentissima è l'immagine della Madonna, da sola o con il bambino, ripetuta per ben diciannove volte, accanto alla quale compaiono alcuni santi, legati a precise esigenze di committenza, come san Gottardo[7], e soprattutto alla protezione dei bambini, come sant'Amico di Rambona[8] e san Nicola da Tolentino[9]. L'insistenza su santi che a primo avviso appaiono «atipici», soprattutto nella loro reciproca associazione, è da ricollegarsi alla principale attività miracolistica che si svolgeva nel sito: la chiesa fungeva infatti soprattutto da santuario *à répit*, ossia da luogo in cui si portavano i bambini morti per ottenere dalla Vergine una resurrezione temporanea durante la quale battezzare l'infante salvandolo dal Limbo[10].

Questa tipologia di prodigi doveva essere la più frequente e la più invocata, ma non la sola, soprattutto se si considera il contesto rurale e contadino in cui si trovava il santuario e in cui gli incerti del raccolto, le malattie del bestiame, la necessità di proteggere gli animali dovevano certo essere esigenze assai sentite. È probabilmente in questo contesto che si spiega con facilità la presenza del grande affresco con *Sant'Antonio e storie della sua vita* che sarà oggetto della nostra analisi[11]. Nell'Ottocento, come si accennava, erano ancora visibili la firma e la data (A. D. MCCCCLXVII CHRISTOFORUS F[ulginatis] PINSIT)[12] probabilmente apposte al di sotto della grande figura centrale del santo che, benedicente, è raffigurato seduto in trono, incoronato da due angeli e con ai piedi un maialetto nero.

Il Cristoforo di Iacopo da Foligno citato nella firma è un pittore su cui siamo abbastanza documentati: nel 1453 prende in affitto dai canonici della cattedrale una bottega nella piazza Vecchia di Foligno, in una zona che doveva essere già ampiamente abitata da artisti come l'Alunno e i Mezzastris, e la tiene fino al 1460; negli anni seguenti è citato varie volte – sempre in qualità di testimone – ancora accanto all'Alunno, e poi a Piero Mazzaforte e all'orafo Cristaldino di Antonio di Roberto. Fa testamento nel 1482, ma è ricordato ancora nel 1486 e nel 1495, quando, malato, rinnova le sue disposizioni ed elegge la sua sepoltura nella chiesa di S. Agostino lasciando al figlio Gianpaolo i beni dotali della sua prima moglie Giuliana[13]. Una chiara ricostruzione dell'attività pittorica dell'artista è stata effettuata prima da Lunghi, poi da Todini[14]: entrambi gli autori, incrociando i dati documentari con le evidenze stilistiche del *Sant'Antonio* di Rasiglia, attribuiscono a Cristoforo, in concorrenza con l'anonimo Maestro di Rasiglia, gran parte della «pittoresca decorazione» della chiesa di S. Maria delle Grazie, andando così a definire il profilo del pittore. Cristoforo, che dovette godere nel folignate di un discreto successo e di una certa fortuna, anche economica, è un autore che lavora per una «committenza non colta, certo paesana; adusa alla ripetizione e al precetto dell'immagine votiva. Una produzione costante nel tempo per stitichezza inventiva e collasso di stimoli»[15]. Questa ricostruzione – che vede in Cristoforo l'autore principale della decorazione di Rasiglia – è stata recentemente rimessa in discussione dagli studi di Mazzalupi, il quale preferisce ridimensionare il ruolo di Cristoforo e identificare nell'ancora anonimo «Maestro di Rasiglia» l'autore principale attivo nello stratificato cantiere[16].

Ma veniamo, finalmente, al nostro affresco. Antonio siede su una cattedra monumentale ed è intento a benedire con la mano destra, mentre con la sinistra regge un pastorale. Le vicende agiografiche si inseriscono nei piccoli ovali mistilinei della cornice che imitando un'ancona in legno, crea lo spazio per brevi, essenziali narrazioni: le storiette, in parte rovinate dall'umidità[17], ma tutte ben leggibili e identificabili, costruiscono con un «gusto aneddotico dal piglio arcaicizzante»[18] un'ideale biografia del santo e mescolano insieme gli episodi salienti di differenti leggende agiografiche, traendoli da diverse fonti testuali, perfettamente mescolate tra loro. Questa contaminazione, che è prima agiografica e poi iconografica, è un elemento chiave della diffusione del culto per l'eremita egiziano nell'Occidente mediterraneo, un culto che vede, tra Tre e Quattrocento, una progressiva stratificazione iconica e testuale e una continua sovrapposizione tra piani di lettura e di devozione diversissimi tra loro[19].

L'affresco – con la figura centrale del santo attorniato dalle vicende agiografiche – si struttura come una *vita-icon*, secondo un modello di rappresentazione della leggenda dei santi che è insieme narrativo e cultuale e che affonda le sue radici nel mondo bizantino: con ogni probabilità il dipinto di Rasiglia, la cui struttura torna, assai simile, come vedremo in seguito, a Cascia, trova la sua origine non tanto, o non solo, nella tradizione manoscritta, ma piuttosto nella diffusione capillare di fogli a stampa che, economici e maneggevoli, aiutavano a divulgare e fissare un tipo compositivo e devozionale.

È, questo dell'icona agiografica, un modello diffusissimo, nell'Italia Centrale del Tre e Quattrocento e soprattutto in Toscana, sia su tavola, sia su muro:

senza la pretesa di fornire un catalogo esaustivo, basti qui ricordare, come significativi confronti, due affreschi fiorentini del Trecento assai rovinati, e quindi di difficile lettura, nella controfacciata di S. Maria Assunta (Badia fiorentina)[20] e in un ambiente del convento della Ss. Annunziata[21], e poi due cicli, sempre su muro, in S. Agostino a Montalcino[22] e in S. Lorenzo a S. Giovanni Valdarno[23], e infine le otto tavolette, riferite al Maestro dell'Osservanza, di cui ancora discussa è l'organizzazione e l'originaria conformazione, probabilmente intorno a una figura centrale del santo eremita[24]. Complesso è anche il problema di un perduto polittico riferibile all'Angelico, la cui ricostruzione è stata ipotizzata a partire da un foglio a stampa di Baccio Baldini[25].

Nessuna delle icone agiografiche qui elencate presenta esattamente lo stesso modello, compositivo e agiografico, dell'affresco di Rasiglia, ma la breve rassegna è utile per iniziare a mappare la devozione verso il santo eremita e la sua resa in immagini.

Il ciclo di S. Maria delle Grazie inizia in alto con la messa di vocazione, tradizionale punto di partenza della vita dell'anacoreta già nella prima biografia, la celeberrima *Vita Antonii* composta da Atanasio di Alessandria nel IV secolo, e poi variamente tradotta, epitomata, divulgata, e prosegue sempre con un episodio atanasiano, la bastonatura demoniaca, il vero momento chiave dell'esperienza dell'eremita nel deserto, centrale in tutti i leggendari due e trecenteschi[26].

Il terzo ovale (fig. 3) introduce invece la tentazione della lussuria, con la donna diabolica nel gesto tipico di sollevare la veste per mostrare all'eremita la gamba ben formata: l'episodio, che, nonostante gli accenni presenti a questo tipo di tormento nel testo del primo biografo, è difficile ricondurre a un'unica e univoca fonte testuale, ha una fortuna soprattutto iconografica e migra nell'immagine dell'eremita della Tebaide dall'iconografia e dall'agiografia francescana, secondo un processo assai tipico di aggiornamento delle biografie dei santi «antichi» grazie alle vicende dei «nuovi santi»[27].

La tentazione femminile torna anche, però, con insistenza, in due testi che secondo i canoni della critica testuale dovremmo definire «apocrifi», ma che, invece, erano ben diffusi e letti tra Tre e Quattrocento, come dimostra un'ininterrotta fortuna manoscritta e iconografica. Si tratta di una delle versioni della cosiddetta *Leggenda di Patras*, testo anonimo composto tra X e XI secolo[28], ma diffuso, in una versione più ampia, a partire dagli anni trenta del Trecento[29], e poi della «traduzione» di Alfonso Buen Hombre, un componimento risalente, nella sua versione latina, al 1341, che racconta di vari miracoli compiuti dall'eremita, e che il domenicano Alfonso afferma di aver trovato come testo in arabo a Famagosta[30]. È importante sottolineare che entrambi questi testi sono trecenteschi, o almeno è dal Trecento che sono letti e diffusi in Occidente e sono quindi contemporanei (e non anteriori, come ci si aspetterebbe) all'iconografia della tentazione femminile, che pare comparire, inaspettatamente, nello stesso momento nelle leggende agiografiche e nei cicli dipinti.

Il tema ritorna anche in alcuni cicli antoniani in territorio umbro, che testimoniano la diffusione del culto per l'eremita della Tebaide in Italia centrale, e, soprattutto, la sua raffigurazione secondo scelte narrative che potrebbero, a prima vista, apparire insolite, perché estranee al blocco agiografico atanasiano e geronimiano[31]. Va ricordato, a questo proposito, il caso della cappella affrescata dopo il 1424 da Andrea di Cagno, allievo di Giovanni di Corraduccio[32]nella chiesa di S. Francesco a Montefalco[33], in cui, tra scene tratte prevalentemente ma non esclusivamente dalla *Leggenda di Patras*[34], compare, nel sottarco d'ingresso alla cappella, la tentazione femminile (fig. 4).

Questa consonanza di motivi iconografici tra cicli di area folignate si verifica anche per un'altra scena alquanto inusuale dell'affresco di Rasiglia (fig. 5), quella dell'ovale in basso a sinistra[35], in cui si vede l'anacoreta di fronte alle anime dannate dell'oltretomba, in un paesaggio scabro e infuocato. Analogo episodio (assai raro nell'iconografia antoniana) ritorna, oltre che nel già citato ciclo di S. Francesco a Montefalco (fig. 6) anche nell'icona agiografica a fresco della chiesa di S. Maria in Campis a Foligno[36] (fig. 7), con una consonanza troppo stretta per essere casuale. Ancora una volta, come nel caso della tentazione della lussuria, è difficile collegare con sicurezza l'episodio a un testo, secondo un metodo di indagine e un processo di univoca dipendenza dell'immagine dalla parola scritta che parrebbe il più scontato in uno studio iconografico; sicuramente presente è il modello atanasiano, dato che il primo biografo racconta di una visione avuta dal maestro sul destino dell'anima dopo la morte, ma l'impostazione della scena, con il santo vestito da eremita che interloquisce con le anime speranzose di salvezza, non può non evocare, pur senza citarle direttamente, alcune composizioni metriche, diffuse proprio in Italia centrale, che narravano del viaggio di Antonio all'Inferno per riscattarsi dalla dannazione a cui era predestinato fin dalla nascita[37].

La celebre vicenda dell'incontro con Paolo, primo eremita – che inizia nell'ovale superiore della cornice e prosegue nel lato sinistro – è l'altro momento chiave, insieme alle bastonature demoniache, del più antico nucleo agiografico antoniano. A Rasiglia però essa si svolge seguendo come fonte di partenza non tanto la celeberrima *Vita Pauli* di Girolamo[38], che, con un destino analogo a quello della biografia atanasiana, confluisce, abbreviata, nei leggendari trecenteschi, ma la più tarda e già ci-

tata *Leggenda di Patras*. La scelta agiografica si comprende con chiarezza per la presenza, assai riconoscibile, della figura mostruosa di Agatone, il monaco peccatore che nel testo di XI secolo si sostituisce al centauro, al satiro e alla lupa del testo di Girolamo come guida di Antonio nel deserto e che porta, ben evidenti sul capo, le corna simbolo del peccato. All'incontro con Agatone seguono le due scene topiche della biografia di Paolo, primo eremita: il pasto condiviso, con il corvo che in volo, sotto la palma, porta un pane ai due eremiti, e poi le esequie del più anziano, con Antonio che, aiutato da due leoni, seppellisce il compagno.

La scena che chiude il ciclo (fig. 8), nell'angolo in basso a destra, raffigura invece, con estrema concisione, cosa accadde alle reliquie di Antonio dopo la morte. Si tratta della vicenda della traslazione a Costantinopoli per opera del vescovo Teofilo, narrata nell'omonima leggenda[39] con la principessa Sofia, figlia dell'imperatore Costante, esorcizzata di fronte alla tomba del santo, i cui resti sono stati miracolosamente rinvenuti in Egitto e portati, tra mille peripezie, nella capitale dell'impero. La vicenda della prima traslazione, che precedette quella, famosissima, nel Sud della Francia, non ha una ricca fortuna iconografica: è dunque alquanto significativo che compaia, insieme alla *Leggenda di Patras*, con una consonanza che tradisce la circolazione di ben precisi testi agiografici in area umbra, nell'ampio ciclo affrescato che decora l'abside della chiesa di S. Antonio a Cascia[40].

In un unico dipinto, non particolarmente raffinato né nell'esecuzione, che testimonia l'arte di un pittore attardato, attivo in zone ai margini della cultura pittorica rinascimentale, né nella destinazione, un piccolo santuario di provincia, troviamo quindi ricapitolata non solo tutta l'esistenza di Antonio e la storia delle sue reliquie, ma anche, agli occhi dello studioso moderno, il complesso e stratificato intreccio di leggende che compongono, nell'Occidente mediterraneo, il corpus agiografico dell'eremita. Atanasio, la *Leggenda di Patras*, Alfonso, le storie versificate, la *Leggenda di Teofilo* sono riunite insieme per raccontarci, attraverso la scelta di dodici episodi esemplari, la vicenda paradigmatica di un santo sfaccettatissimo, infaticabile antagonista del demonio nelle sue diverse manifestazioni, iniziatore, con Paolo, del monachesimo orientale, taumaturgo arrivato dall'Egitto a Costantinopoli per salvare una principessa.

Quello che colpisce è anche la polisemica ricchezza di attributi della figura centrale del santo, che, come spesso accade, racconta al fedele il culto più espressamente occidentale per l'eremita, e, insieme, la storia dei canonici regolari di sant'Antonio, un ordine ospedaliero, istituzionalizzato come tale da Bonifacio VIII nel 1297 e diffuso in tutta Europa, che, nello scegliere Antonio come patrono, contribuì in modo fondamentale a diffondere il suo culto e insieme a plasmarne l'iconografia[41].

A Rasiglia, Antonio è rappresentato seduto, vestito di abiti dai colori sgargianti, sotto i quali si intravvede però il saio scuro. Il santo è connotato essenzialmente come abate, grazie ai due angeli che, in volo, stanno per incoronarlo con la mitria. In questo modo l'eremita acquista, anche visivamente, il titolo che già gli era proprio, con un significativo anacronismo, nel testo della *Leggenda di Patras*, e soprattutto diventa, emblematicamente, il primo abate di Saint-Antoine-en-Viennois, casa madre dei canonici. In questo senso, ossia nel tentativo, tipico dell'ordine che scelse come patrono un santo popolare come Antonio e che progressivamente ne plasmò e impose l'iconografia, di rendere l'eremita un antoniano *ante litteram*, si può leggere anche un dettaglio all'apparenza minimo, il distintivo di panno celeste a forma di Tau cucito sul mantello in prossimità della spalla[42], tipico dell'abito dei canonici: in questo modo la sovrapposizione tra l'immagine di Antonio e quella dei suoi religiosi è completa, in un complesso processo semantico di riscrittura agiografica e invenzione iconica che caratterizza in profondità la figura dell'asceta della Tebaide.

Non stupisce, per la frequenza con cui questo attributo ricorre a partire dalla fine del Duecento, la presenza dei due maialetti ai piedi della figura: piccoli, irsuti, neri, con la cinta bianca sul dorso, testimoniano con la loro presenza la storia di un culto e di una devozione e insieme lo sviluppo economico e la specializzazione terapeutica dell'ordine che scelse Antonio come patrono e che progressivamente costruì e strenuamente difese il legame identitario con le reliquie dell'anacoreta. È nella presenza di un attributo così insolito, la cui frequenza contribuì a creare la leggenda di un Antonio non più solitario eremita, ma contadino e protettore degli animali, che si coglie, con l'immediatezza delle immagini, il significato profondo dell'affresco di Rasiglia, compendio agiografico per immagini e, insieme, chiarissimo segnale apotropaico, con il santo «maggiore del vero, irrigidito nella benedizione»[43], nel contesto contadino di un santuario di confine.

Note

1 La liminalità del santuario e la sua posizione al confine tra le due diocesi, marcato dal torrente che, anche grazie al nome, funge da divisore, caratterizza tutta la storia dell'edificio, fin dalla sua fondazione, contesa tra i due comuni limitrofi.

2 Si vedano, per la storia del santuario, i contributi di M. Sensi, *Santuari terapeutici di frontiera nella montagna folignate*, «Bollettino storico della città di Foligno», IV, 1980, pp. 88-120 (ora in Id., *Vita di pietà e vita civile di un altopiano tra Umbria e Marche (secc. XI-XVI)*, Roma 1984, pp. 207-237), Id., *Conflitti di giurisdizione in merito ad un santuario terapeutico di frontiera: S. Maria delle Grazie di Rasiglia*, «Bollettino storico della città di Foligno», V, 1981, pp. 68-111 (ora in

Id., *Vita di pietà e vita civile di un altopiano tra Umbria e Marche (secc. XI-XVI)*, Roma 1984, pp. 239-273).

[3] La statua miracolosa è una *virgo paritura*, ossia una Vergine in procinto di partorire, dettaglio significativo per la tipologia di miracoli che si ripeteranno, negli anni successivi, nel santuario. Secondo quanto citato da Sensi, senza ulteriori verifiche, la statua originale sarebbe quella oggi conservata in sagrestia, e sostituita, sull'altar maggiore, con una sua replica di dimensioni maggiori. Sensi, *Conflitti*, pp. 75-77.

[4] Il testo è citato e analizzato diffusamente in *Ibidem*, pp. 69-72.

[5] La prime pace giurata fu siglata nel recinto del santuario nel 1467, tra gli abitanti di due paesi limitrofi, Morro di Foligno e Orsano di Spoleto. Si veda l'analisi della documentazione in *Ibidem*, pp. 79-80. La funzione del santuario che «ricordava il vincolo giurato di stare ai patti e alle decisioni arbitrali delle autorità costituite» (Ibid, p. 81) si evince anche dall'affresco sulla parete sinistra, già attribuito a Bartolomeo di Tommaso con un angelo della pace che protegge due guerrieri raffigurati nell'atto di abbracciarsi.

[6] Si tratta dei documenti conservati in Spoleto, Archivio della curia arcivescovile, Visita Maffeo Barberini, II, 1615-1616, fasc. III, n.c. 1616, 20 luglio, e citati in Sensi, *Conflitti*, pp. 73-74.

[7] Gottardo, già vescovo di Hildesheim nel X secolo, è un santo tedesco, dal culto pressoché inesistente in Italia centrale: la sua presenza a Rasiglia, come ricostruito da Mazzalupi (M. Mazzalupi, *Per il maestro di Rasiglia*, «Notizie da Palazzo Albani», 38, 2009, pp. 5-14: 13-14) è giustificata soltanto dalla devozione di un immigrato nordico, a cui corrisponde probabilmente il *magister Iannes Iannis de Amagnia*, documentato in paese tra il 1453 e il 1457.

[8] S. Amico, marchigiano, nato intorno al Mille, fu il secondo abate benedettino dell'abbazia di Rambona ed è tradizionalmente raffigurato come un santo contadino, poiché convertì miracolosamente un lupo che aveva sbranato il suo giumento e lo trasformò in un fedele servitore del monastero. È considerato protettore dei bambini malati di ernia, soprattutto in area marchigiana, come testimonia un dipinto, datato 1475, nella sagrestia della chiesa di S. Francesco a Tolentino, in cui il santo intercede presso la Vergine per due fanciulli ammalati. Si veda N. Boldorini, S. *Amico abate di Rambona in Pollenza-Marche. Brevi notizie storiche*, Macerata 1942.

[9] Nicola da Tolentino è tradizionalmente associato alla maternità (soprattutto se difficile, come nel caso di Bianca Maria Visconti Sforza, che si votò al santo) e alla protezione dell'infanzia, anche grazie a numerosi miracoli di resurrezione di infanti: si veda in proposito R. Tollo, *Confezione dell'iconografia nicolaiana: codificazione, diffusione, traduzione, variazione*, in *San Nicola da Tolentino nell'arte*, a cura di V. Pace, corpus iconografico di R. Tollo, 3 voll., Tolentino 2005-2007, I, pp. 21-45: 34. Si faccia riferimento anche ai numerosi prodigi ricordati nel processo di canonizzazione, per esempio l'episodio di Servita: *Il processo per la canonizzazione di S. Nicola da Tolentino*, ed. critica a cura di N. Occhioni, Roma 1984, p. 515.

[10] Sul tema dei santuari *à répit*, ossia «della ripresa», si veda ancora M. Sensi, *Santuari del perdono e santuari eremitici «à répit»*, in *Lieux sacrés, lieux de culte, sanctuaires: approches terminologiques, méthodologiques, historiques et monographiques*, a cura di A. Vauchez, Roma 2000, pp. 215-237 (ora in Id., *Santuari, pellegrini, eremiti nell'Italia centrale*, 2 voll., Spoleto 2003, I, pp. 293-317); e poi, più in generale A. Prosperi, *Dare l'anima: storia di un infanticidio*, Torino 2005, pp. 175-217 e soprattutto J. Gélis, *Les enfants des limbes: mort-nés et parents dans l'Europe chrétienne*, Paris 2006. Sul dibattito teologico quattrocentesco intorno al tema del limbo si veda anche l'articolo – che anticipa una prossima monografia – di C. Franceschini, *The Nudes In Limbo: Michelangelo's Doni Tondo Reconsidered*, «Journal Of The Warburg And Courtauld Institutes», LXXIII, 2010, pp. 137-180, in particolare pp. 156-163.

[11] Sulla metamorfosi di Antonio da solitario eremita a protettore degli animali in contesti rurali si veda, specificatamente dedicato all'Italia centrale: A.M. Di Nola, *Gli aspetti magico-religiosi di una cultura subalterna italiana*, Torino 2011 (ed. or. 1976) e poi, da un punto di vista più generale, L. Fenelli, *Dall'eremo alla stalla. Storia di sant'Antonio abate e del suo culto*, Roma-Bari 2011.

[12] Il primo a leggere e segnalare la firma è B. Bartoloni Bocci, *Frammento di cronaca religiosa*, Foligno 1868, p. 29, nota 59. La notizia è ripresa da Rossi: «chi visita la chiesa di santa Maria delle Grazie di Rasiglia vede presso la porta un sant'Antonio abate di grandezza sopra la naturale, e intorno entro ovatini una serie di piccole rappresentanze cavate dalla vita di lui, e sotto la scritta A. D. MCCCCLXVII Christoforus F(ulginatis) pinsit». A. Rossi, *I pittori di Foligno*, «Giornale di erudizione artistica», I, 1872, p. 256.

[13] Si veda F. Todini, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, 2 voll., Milano 1989, I, p. 59 e poi, con sintetica ma precisa rassegna bibliografica, P. Mercurelli Salari, *La letteratura artistica sulla pittura folignate al tempo di Nicolò di Liberatore, in Pittura a Foligno 1439-1502. Fonti e studi. Un bilancio*, a cura di B. Toscano, Foligno 2000, pp. 151-152, nota 31.

[14] Todini, *La pittura umbra*, I, p. 59.

[15] Rispetto alle posizioni di Todini, il catalogo di Lunghi è più ampio poiché identifica il Maestro di Spello come lo stesso Cristoforo, ormai anziano. E. Lunghi, *Per Cristoforo di Jacopo*, «Bollettino storico della città di Foligno», 11, 1987, pp. 427-431 (le citazioni sono a p. 428 e a pp. 430-431).

[16] Su questo anonimo, attivo in area folignate nel terzo quarto del XV secolo e probabile seguace di Bartolomeo di Tommaso, la cui pittura si caratterizza per la scelta di colori accesi e acidi, i contorni marcati, i volti dai grandi occhi malinconici, si veda, già, Todini, *La pittura umbra*, I, p. 171 e poi, recentemente, Mazzalupi, *Per il maestro*, pp. 5-14. Mazzalupi smentisce anche, con argomenti convincenti, l'identificazione, proposta da Sensi, con Giovanni Battista di Domenico de Riso da Foligno, pittore documentato a Perugia nel 1463 e probabilmente radicato nel capoluogo.

[17] Completamente perduta è la scena in alto a destra, che doveva, per coerenza narrativa, raffigurare il viaggio di Antonio verso Paolo o il primo incontro tra i due eremiti.

[18] Lunghi, *Per Cristoforo*, p. 428.

[19] Il tema verrà affrontato in queste pagine grazie all'esemplare caso di studio dell'affresco di Rasiglia. Per una più ampia disamina del problema (che si configura anche come un problema metodologico sul rapporto testo-immagine nel Medioevo) mi permetto di far riferimento a Fenelli, *Dall'eremo alla stalla*, in cui, brevemente, si affronta anche il caso dell'affresco di Cristoforo di Iacopo.

[20] Il ciclo, di cui una foto è pubblicata in *La Badia Fiorentina*, a cura di M. Adriani, A. Guidotti, E. Sestan, Firenze 1982, tav. fuori testo, è oggi in condizioni di pessima visibilità e attende ancora uno studio rigoroso. Si organizzava intorno alla figura centrale del santo, ora scomparsa. Si distinguono solo due scene a destra (l'elemosina ai bisognosi e la bastonatura demoniaca) e una a sinistra (il colloquio con l'anziano eremita), ma le dimensioni lasciano immaginare almeno una decina di episodi.

[21] L'affresco, segnalatomi da Ugo Feraci, si trova nel corridoio dopo l'ingresso, al piano terreno del convento fiorentino della Ss. Annunziata ed è stato attribuito a Nicolò di Tommaso. Accanto alla figura centrale del santo, con libro e bastone, si leggono solo

tre delle scene di destra, con la distruzione dell'eremo da parte dei demoni, l'incontro con il centauro, e la visione di Cristo, che appare in cielo, in una mandorla. U. Feraci, *Niccolò di Tommaso: vita e opere. Un contributo alla pittura fiorentina di secondo Trecento*. Tesi di dottorato in Storia dell'arte medievale, Tutor prof. M. Boskovits, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2008-2009, pp. 457-460.

[22] L'affresco si trova in una cappella nella navata sud della chiesa agostiniana e fu probabilmente realizzato pro anima. Si veda D. Norman, *St. Anthony Abbot in Sant'Agostino, Montalcino: an Augustinian image in the Sienese «contado»* in *Art and the Augustinian Order in early Renaissance Italy*, a cura di L. Bourdua, Aldershot 2007, pp. 143-161.

[23] Si tratta di un affresco attribuito allo Scheggia e situato nella seconda campata della navata destra della chiesa di S. Lorenzo, con al centro il santo circondato da dieci episodi della sua vita, oggi purtroppo assai lacunosi dopo la rimozione dello scialbo che li imbiancava e dell'edicola aggiunta in epoca barocca. *Il fratello di Masaccio. Giovanni di ser Giovanni detto lo Scheggia*, a cura di L. Cavazzini, Firenze-Siena 1999, pp. 27-31.

[24] Per il complesso problema dello smembrato polittico antoniano del cosiddetto "Maestro dell'Osservanza", di cui recentemente è stata proposta l'identificazione con Sano di Pietro, si veda, con bibliografia precedente A. De Marchi, *Scheda Maestro dell'Osservanza, Pala di S. Antonio abate*, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, Catalogo della mostra, Milano 2010, pp. 267-271.

[25] C.C. Wilson, *Fra Angelico: new light on a lost work*, «The Burlington magazine», CXXVII, 1995, pp. 737-740.

[26] Si veda, con bibliografia precedente, Fenelli, *Dall'eremo alla stalla*, pp. 5-41. Di fatto non si può escludere però l'ipotesi che la scena che qui è interpretata come una messa di vocazione, sia invece l'incipit della *Leggenda di Patras*, in cui Antonio, in preghiera, riceve da un angelo la notizia dell'esistenza dell'anziano Paolo. In questo secondo caso, le vicende agiografiche inizierebbero così *in medias res*, con la bastonatura.

[27] D. Dutschke, *The Translation of St. Anthony from the Egyptian Desert to the Italian City*, «Aevum», 68, 1994, pp. 499-549: 544.

[28] Si veda, per l'edizione del testo: P. Noordeloos, F. Halkin, *Une histoire latine de S. Antoine. La «Légende de Patras»*, «Analecta Bollandiana», 61, 1943, pp. 211-250, e, per l'analisi della leggenda, delle sue origini e della sua diffusione, Fenelli, *Dall'eremo alla stalla*, pp. 12-17.

[29] La *Leggenda di Patras* presenta, nella versione diffusa a partire dall'XI secolo, soltanto due episodi: il miracoloso arrivo di cammelli carichi di viveri, che, nel deserto, soccorrono Antonio e i suoi compagni, e poi il viaggio di Antonio per incontrare l'eremita Paolo, riadattato dalla *Vita Pauli* di Girolamo. Esistono però almeno due attestazioni manoscritte in cui la *Leggenda* diventa una vera e propria biografia, che narra la vita di Antonio a partire dall'infanzia. La prima attestazione è un codice di piccole dimensioni, probabilmente destinato a un uso liturgico quotidiano, miniato da un maestro bolognese negli anni trenta del XIV secolo, oggi conservato presso la libreria antiquaria svizzera Jörn Günther (Stalden). Si veda: L. Fenelli, *Un manoscritto bolognese del primo Trecento: testi e immagini per la costruzione dell'iconografia di un santo*, in *El Trecento en Obres. Art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*, a cura di R. Alcoy, atti del convegno, (Barcelona 2007), Barcelona 2009, pp. 385-396. La stessa versione torna in un manoscritto quattrocentesco, non miniato, proveniente dal convento dei francescani di Stroncone (Terni) e oggi conservato a Roma, Biblioteca Casanatense, ms 3898, per cui si veda C. Delcorno, *La tradizione delle «Vite dei santi padri»*, Venezia 2000, pp. 363-366.

[30] Sulla complessa vicende delle «traduzioni» di Alfonso e sulla probabile esistenza di testi in arabo dedicati al santo eremita si veda: L. Fenelli, *Da Cipro alla Spagna, dall'arabo al latino: la Tentatio sancti Antonii di Alfonso Buenhombre*, in *Coexistence et coopération au Moyen Âge*, IVe Congrès européen d'études médiévales (Palermo 2009), Turnhout 2012 (c.d.s.).

[31] Non si tratta, è importante ricordarlo, di una specificità umbra: analogo processo e analoga contaminazione tra fonti agiografiche differenti si verifica, per esempio, anche nei due versanti dell'area alpina, tra Piemonte e Francia del sud. Si vedano in proposito le osservazioni raccolte in L. Fenelli, *Sant'Antonio abate. Parole, reliquie, immagini*, Tesi di dottorato in Storia medievale, Università degli studi di Bologna, a.a. 2006-2007, relatore M. Montanari, consultabile online al sito

http://www.dpm.unibo.it/DPM/Ricerca/Dottorati/DottoratoStoriaMedievale/Tesi-Discusse/TesididottoratoLauraFenelli.htm.

[32] *Giovanni di Corraduccio*, catalogo della mostra fotografica (Montefalco 1976), saggio introduttivo e catalogo a cura di P. Scarpellini, appendice documentaria a cura di S. Nessi, Foligno 1976, pp. 99-101. Si veda anche il recente bilancio critico Lunghi, *Pittori di Foligno* cit., pp. 176-178. Per il ciclo è stata proposta e recentemente confermata un'attribuzione ad Andrea di Cagno: M.R. Silvestrelli, *Cappella di sant'Antonio abate*, in *Museo Comunale di S. Francesco a Montefalco*, a cura di B. Toscano, Perugia 1990, pp. 91-94, E. Cecconelli, *L'eredità di Giovanni da Corraduccio nella pittura folignate a cavallo del XV secolo: la produzione artistica di Andrea di Cagno*, «Bollettino storico della città di Foligno», 25-26 (2001-2002), pp. 217-234: 222-224.

[33] Si vedano in proposito S. Nessi, P. Scarpellini, *La chiesa-museo di S. Francesco a Montefalco*, Spoleto 1972, pp. 7-21 e S. Nessi, *Storia di un monumento e di una raccolta d'arte*, in *Museo comunale di S. Francesco*, pp. 31-61.

[34] Si veda un'analisi dei cicli umbri in Fenelli, *Sant'Antonio abate* e soprattutto, sullo stesso materiale, con analoghe conclusioni sul rapporto testo-immagine e ricca casistica, A. Foscati, *«Antonius maximus monachorum». Testi e immagini di Antonio eremita nel Basso Medioevo*, in *Studi di storia del Cristianesimo. Per Alba Maria Orselli*, a cura di L. Canetti, et al., Ravenna 2008, pp. 283-311.

[35] La scena precedente è abbastanza difficile da interpretare: si tratta probabilmente dell'incontro di Antonio con i tre filosofi pagani, narrato nella biografia atanasiana.

[36] Il ciclo, nella seconda cappella a sinistra, è stato ricondotto a Giovanni da Corraduccio e presenta un sant'Antonio abate in trono, affiancato da una coppia di donatori tra sei storie della sua vita, tre per lato. Dall'alto verso il basso e da sinistra verso destra si leggono, pur con numerose perdite di materia pittorica, una bastonatura demoniaca, la visione ultraterrena di cui si discute nel testo, la cacciata del dragone dalla fonte – un episodio quindi della *Leggenda di Patras* – e poi sul lato destro, la vicenda dell'incontro tra Paolo e Antonio. Per quanto riguarda l'attribuzione, Zeri, in una nota (F. Zeri, *Bartolomeo di Tommaso da Foligno*, «Bollettino d'arte», 46, 1961, pp. 41-64: 64, nota 15) li ricorda come opera dello stesso autore del ciclo antoniano di S. Francesco a Montefalco. Boskovits [M. Boskovits, *Osservazioni sulla pittura tardo gotica nelle Marche*, in *Rapporti artistici tra le Marche e l'Umbria*, atti del convegno (Fabriano-Gubbio 1974), Perugia 1975, pp. 1-21: 17] li riferisce a Giovanni di Corraduccio, come poi è nel catalogo della mostra del 1976, in cui la decorazione è datata al secondo decennio del Quattrocento (*Giovanni di Corraduccio*, pp. 87-88). Sulla chiesa di S. Maria in Campis (che presenta anche alcuni affreschi dell'Alunno) si faccia riferimento a E. Lunghi, *La decorazione della chiesa di Santa Maria in Campis*, in *Nicolaus pictor. Nicolò di Liberatore detto l'Alunno. Artisti e botteghe a Foligno nel Quattrocento*, a cura di G. Benazzi e E. Lunghi, Foligno 2004, pp. 455-474.

[37] Sui poemetti abruzzesi, attestati a partire dal XV secolo, e sulla loro diffusione in Italia centrale si veda Fenelli, *Dall'eremo alla stalla*, pp. 150-171.

[38] Per il testo di Girolamo, celeberrimo, che a partire dal Duecento, circolò spesso insieme alla *Vita Antonii*, epitomato e poi volgarizzato nei leggendari domenicani, si veda ancora Fenelli, *Dall'eremo alla stalla*, pp. 21-33.

[39] La *Leggenda di Teofilo* è edita, priva di commento, in *De S. Anthonio Abbate ex codice Namurc. n. 159*, «Analecta Bollandiana», 2, 1883, pp. 341-354. Si veda Fenelli, *Dall'eremo alla stalla*, pp. 45-50 per un rapido catalogo della sua diffusione per testi e immagini.

[40] Si veda il pur molto impreciso A. Fabbi, *Storia ed arte del comune di Cascia*, Spoleto 1975,p. 344, poi C. Fratini, *Pittori dell'area ternana fra la fine del '300 e l'inizio del '400*, in *Dall'Albornoz all'età dei Borgia. Questioni di cultura figurativa nell'Umbria meridionale*, atti del convegno (Amelia 1987) 2 voll, Todi 1990, I, pp. 127-175: 133 e soprattutto Foscati, *Antonius maximus*, pp. 300-308. Il ciclo è variamente attribuito al Maestro della *Dormitio* di Terni o, da Todini (*La pittura umbra* I, p. 205), al Maestro del trittico di Terni, attivo in Umbria meridionale tra la fine del XIV secolo e l'inizio del XV, seguace del Maestro della *Dormitio* e in stretto rapporto con la pittura spoletina.

[41] L. Fenelli, *Il tau, il fuoco, il maiale. I canonici regolari di Sant'Antonio abate tra assistenza e devozione*, Spoleto 2006.

[42] Con lo stesso abito antoniano il santo compare anche in una tavola, attribuita a Piermatteo d'Amelia, conservata nel Palazzo Comunale di Amelia e proveniente dalla chiesa di S. Giovanni Battista presso la località omonima. Si veda M. Castrichini, *Scheda 2*, in *Piermatteo d'Amelia, Pittura in Umbria meridionale fra Trecento e Cinquecento*, a cura di C. Fratini, Todi 1996, p. 131.

[43] Lunghi, *Per Cristoforo*, p. 428.

ABSTRACT
The article analyzes a fresco, with St. Anthony the hermit and ten scenes of his legend, executed by Cristoforo di Iacopo da Foligno in the sanctuary of S. Maria delle Grazie (Rasiglia, close to Foligno). The painting is analyzed in connection to the peculiar devotional context of the sanctuary and to the iconographical prototypes used in central Italy to represent the Hermit and his hagiographical legend.

Giovanni Luca Delogu

Gli affreschi inediti di Casteldilago: un maestro *à rebours* tra Spoleto e Foligno

*A Lucia*na *e Agata*

La chiesa parrocchiale di San Valentino corona uno sperone posto alla sommità della cinta muraria di Casteldilago[1], una delle nove frazioni del comune di Arrone (Terni). Casteldilago fu edificata su un pianoro roccioso che sovrasta di oltre cento metri la valle dove scorre il fiume Nera. Il borgo era una fortificazione strategica per la sicurezza della Valnerina, poiché controllava uno snodo viario trasversale alle due grandi arterie consolari: la via Flaminia e la via Salaria. Parliamo della Via Curia (o Strada Romana), la strada che collegava Rieti e Terni con Spoleto[2].

Salendo al centro del paese, percorrendone i vicoli stretti e scoscesi, acciottolati, si può apprezzare ancora il tessuto edilizio medievale, probabilmente duecentesco, caratterizzato da filari irregolari di pietra calcarea bianca. Il titolo della parrocchiale, che onora il vescovo ternano martirizzato il 14 febbraio 273 al LXIII miglio della via Flaminia, testimonia la fondazione altomedievale della chiesa, forse edificata come pieve durante la stagione del Ducato longobardo di Spoleto tra il VII e VIII secolo[3].

Le vestigia odierne non offrono testimonianze della chiesa medievale. Le visite pastorali condotte dai vescovi di Spoleto tra il XVII e il XIX secolo ricordano la presenza, come di consueto, di numerosi arredi e oggetti liturgici (in parte ancora presenti quando Guardabassi compilò il suo *Indice-Guida*).

Allo stato attuale solo pochi arredi sono superstiti, divisi tra la chiesa e altri depositi territoriali. Questi oggetti d'arte raccontano l'inverosimile straniamento subito dall'ornato della chiesa di San Valentino, illustrato anche dai lacerti di colore che, sulle pareti della chiesa, vagano come relitti dentro un intonaco a livello tinteggiato. Nello specifico sono visibili le tracce di rifiniture a tendaggio con putti e trabeazioni dipinte; superstiti dai lavori di demolizione, rifacimento, restauro, ripristino avviati agli inizi dell'Ottocento e documentati fino agli anni cinquanta del secolo scorso[4].

Come a volte accade in occasione dei terremoti, la scoperta di un'importante vestigia della decorazione antica della chiesa di San Valentino, è stata portata alla luce come effetto dei danni subiti dal parato murario (fig. 1). Dopo

il sisma del 26 settembre 1997, infatti, furono rinvenute le tracce di una seconda muratura, lungo il perimetro destro della navata.

Questa parete non ammorsata al muro portante, è stata demolita durante i lavori di restauro strutturale condotti tra il 2005 e il 2007[5], restituendo due nicchie decorate (visibili già nel 1997), affrescate sul tamburo e sul catino. Lungo la parete sono emersi anche frammenti di figure dipinte a buon fresco intorno al XVI secolo e decori lacunosi a secco, databili al XVII-XVIII secolo (fig. 2).

I due altari riportati alla luce erano dedicati a San Giovanni evangelista e a San Sebastiano, sicuramente il loro occultamento con un parato murario avvenne prima del 1828, quando non sono più menzionati in un inventario degli arredi collocati all'interno della chiesa[6].

Gli affreschi, appena dopo la scopritura, sono stati oggetto di un intervento di restauro conservativo[7]. Nella prima cappella un ignoto maestro della fine del XV secolo ha raccontato, con intonazione narrativa cortese, il *Martirio di San Sebastiano*. Nella seconda cappella è raffigurata una *Crocifissione tra la Madonna e San Giovanni* e ai lati: *Santa Lucia* a sinistra; una santa martire senza attributi a destra. Le due sante offrono il loro sguardo agli spettatori, con una posa propria delle figure di devozione. Anche il drappo giallo adagiato su una balaustra marmorea, contribuisce ad astrarre le figure femminili.

La decorazione della cappella di San Giovanni evangelista (figg. 3-4), potrebbe ben collocarsi entro il nono decennio del XV secolo, realizzata non molto tempo dopo una figura lacunosa di sant'Antonio abate, di più bassa qualità stilistica, visibile sulla stessa parete destra e accompagnata dall'iscrizione frammentaria data "MCCCCLX…".

La *Crocifissione* si staglia su un cielo che, sul fondo di preparazione rosso, conserva varie tracce di azzurrite non alterata in malachite verde, come in genere avviene.

In generale i colori utilizzati per l'affresco in esame appaiono ben conservati e si osservi, in quest'ottica, la qualità materica del rosso che colora le tuniche dei due angeli, utilizzato anche nella veste di san Giovanni.

Invero questo pigmento ha destato non poche perplessità, poiché in alcuni punti presentava uno scolorimento biancastro, insolito per un colore minerale e non leggibile come un effetto della ricarbonatazione dei pigmenti. L'analisi chimica di quattro campioni di pigmento, in ogni modo, ha confermato la presenza di leganti minerali tradizionali[8]. Piuttosto le analisi diagnostiche hanno validato quello che a prima vista appariva come un sospetto: lo sbiancamento è stato causato da un difetto tecnico nella realizzazione dell'affresco. La pittura fu stesa sopra un intonaco troppo asciutto e anche le giornate non appaiono perfettamente sovrapposte, indizi che offrono l'immagine di un maestro più avvezzo alla pratica della pittura su tavola che non alle decorazioni parietali.

Continuando a leggere questa decorazione affrescata, come già accennato, la figura femminile che fa da *pendant* sulla destra alla giovane martire siracusana, potrebbe essere agevolmente identificata nella martire Agata. Accanto alla consuetudine cultuale che la lega a santa Lucia, in un elenco di reliquie che lustravano la parrocchiale di Casteldilago, è documentata anche una vestigia della martire catanese[9].

La figura della Maddalena dipinta in basso alla nicchia è un'aggiunta posteriore, a secco, di cui rimane il solo disegno preparatorio, databile per ragioni stilistiche agli inizi del XVII secolo. A questo momento, forse, è da far risalire la prima significativa manomissione della nicchia: la demolizione dello spigolo del tamburo per far posto a una macchina d'altare in legno e l'inserimento di una mensa in muratura che s'addossa all'affresco, coprendone parte dell'iscrizione.

Ad un momento ancora successivo, probabilmente tra la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo, si potrebbero datare le pesanti e grossolane ridipinture con pigmenti ad olio, che hanno deturpato tutte le figure affrescate di questo altare. In particolare i volti dei personaggi effigiati, trasformati in maschere grottesche da queste manomissioni, sono stati liberati e resi leggibili con l'ultimo restauro, condotto nel 2010[10]. A testimoniare lo stato conservativo iniziale, sono state lasciate a vista delle piccole zone colorate con il pigmento oleoso: in corrispondenza delle mani, di parte della veste della Maddalena e del prolungamento in basso dell'asse della croce, che in origine s'interrompeva sotto i piedi del Cristo.

L'ultimo restauro, come possiamo verificare, ha restituito dignità stilistica all'originale. I volti di San Giovanni e della Vergine, in particolare, hanno acquisito il timbro doloroso della mimica facciale, espressione di un linguaggio emotivo d'intonazione patetica (figg. 5-6). Le sante ai lati descrivono col loro sguardo melanconico coronato dai capelli biondi (figg. 8-9), con le bocche minute e il disegno morbido delle mani, un'eleganza sinuosa e delicata (figg. 10-11). Soavità che contrasta, apparentemente, con il corpo poderoso di Cristo (fig. 7). Quest'ultimo disegnato con notevole magistero plastico, modellando il chiaroscuro con intonazioni stilistiche proprie della cultura gozzolesca. Non mancano altri dettagli di grande perizia descrittiva, come i lacci e gli occhielli metallici dei corpetti delle sante; il lembo bianco di pizzo che ne incornicia lo scollo; le vesti damascate; il velo che copre i capelli sciolti di Maria in segno di dolore; il nodo bianco della cintola; il manto grigio cupo delineato da una complessa incisione che ne definisce le pieghe (fig. 12).

Altri dettagli, come le mani del Cri-

sto, le piume delle ali degli angeli o la forma dei calici da questi sorretti, disegnati con qualche sgrammaticatura formale, restituiscono appieno la fisionomia di quest'ignoto pittore, capace di tradurre in dialetto la migliore arte che egli aveva ammirato tra gli anni sessanta e ottanta del Quattrocento.

Nel volto dei dolenti si apprezza l'eco del linguaggio espressivo di Bartolomeo di Tommaso, trattenuto da un'introspezione psicologica naturalistica; le linee, i damaschi e i profili sono vezzi tardogotici e primo rinascimentali, che dialogano con una balaustra che mostra una solidità tardo quattrocentesca.

Il pittore di Casteldilago è un maestro che si muove dentro i confini della valle umbra, da Foligno a Spoleto. Egli più che volgere lo sguardo verso la Roma 'dominante' di Piermatteo d'Amelia e dei suoi epigoni, sembra ammirare le declinazioni umbre del toscano Benozzo, vulgate da protagonisti indigeni come lo Jacopo Zampolini, letto e interpretato da Bruno Toscano[11].

Nella pittura di questo ignoto maestro rintracciamo una sintesi felice tra l'arte di Teodoro da Spoleto, epigono spoletino di Gozzoli e Filippo Lippi, e quella di Ugolino di Gisberto, interprete 'in volgare' dell'epica lirica di Niccolò Alunno[12]. Egli è l'autore di una pagina di sicuro interesse, degna di essere valutata nel più ampio panorama della storia artistica spoletina della seconda metà del XV secolo che, alla luce di questa e altre acquisizioni, è ancora feconda di temi e percorsi di ricerca[13].

Note

1 *L'Umbria, Manuali per il territorio. Spoleto*, testi di Lamberto Gentili, Luciano Giacchè, Bernardino Ragni e Bruno Toscano, Monterotondo Scalo 1978 p. 140.

2 M. Virili, *San Francesco di Casteldilago: un architettura francescana in valnerina*, pp. 25- 58, in M. Petralla, M. Virili, G.Sapori, *La chiesa e il convento di San Francesco di Arrone - Casteldilago*, Arrone 2008, pp. 30-31.

3 I Leggendari conservati nell'Archivio storico diocesano di Spoleto, attestano che la fondazione della pieve di San Valentino a Casteldilago, si deve alla comunità eremitica del monaco san Lorenzo Illuminatore, fondatore dell'Abbazia di Farfa e vescovo di Spoleto fino all'anno della morte: 576. La pieve è menzionata in una bolla di Benedetto III del 856, mentre il *Codice Pelosius*, informa che da questa pieve dipendevano circa venti tra chiese e cappelle.

4 Nell'Archivio storico diocesano di Spoleto si conservano oltre a diverse visite pastorali che interessarono la pieve di San Valentino molti documenti provenienti dall'archivio parrocchiale risalenti al XVI secolo e fino al 1950 (Archivio della parrocchia di San Valentino a Casteldilago).

5 Progetto e direzione lavori dell'architetto Filippo Schiavetti Arcangeli. La documentazione è conservata nell'Archivio della cessata Soprintendenza BAPSAE dell'Umbria di Perugia.

6 Archivio storico diocesano di Spoleto *Inventario di tutti i beni mobili*… Pietro Rossi, 13 agosto 1828, Casteldilago, Parrocchiale di San Valentino serie I, Fasc. 1

7 Compiuto tra 2005 e 2007 dalla ditta Coo. Be. C. di Spoleto, su sorveglianza della Soprintendenza BAPSAE dell'Umbria: fissaggio della pellicola pittorica e degli strati preparatori, consolidamento, rimozione degli intonaci e degli stucchi sovrammessi, pulitura, reintegrazione ad acquarello e protezione finale.

8 Le analisi effettuate sono state la micro spettroscopia Raman e il medio infrarosso a Trasformata di Fourier, eseguiti, sui microprelievi, dalla dott.ssa Letizia Monico presso il Centro SMAArt-Università degli Studi di Perugia. Rilevano presenza di Cinabro, Ematite, Minio e Goethite, in proporzioni variabili, oltre a Carbonato di Calcio e tracce di Nero Carbone. I microcampioni sono prelevati su parti in rosso e tutti i pigmenti rilevati rientrano nella gamma dei rossi, senza alterazioni.

9 Cfr. Archivio storico diocesano di Spoleto, *Risposte agli articoli proposti da Sua Eccellenza Monsignor Sabbioni*… Pietro Marchetti, 11 febbraio 1840, Casteldilago, Parrocchiale di San Valentino serie I, Fasc. 1. La chiesa, come di sovente accadeva, era comunque ricca di reliquie, spesso di dubbia provenienza storica. Nel catalogo, oltre alla reliquia di sant'Agata, comparivano una reliquia di san Sebastiano, del Legno della Santa Croce e del Velo della Vergine.

10 Eseguito da Maura Giacobbe Borelli nel 2010 su sorveglianza della Soprintendenza BSAE dell'Umbria.

11 Cfr. B. Toscano, *Bartolomeo da Miranda*, in AA.VV., *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, 1, 93-111. Su questi temi anche: F. Todini, Lello da Velletri e il vero Bartolomeo da Miranda, in Studi di Storia dell'Arte, 2, 1991, pp. 51-84. Per un riepilogo sulla cultura spoletina del XV secolo, il repertorio di: F. Todini, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, Milano 1989.

12 Per un repertorio sulla cultura artistica folignate: F. Todini, *Niccolò Alunno e la sua bottega*, Perugia 2004.

13 Per un panorama storiografico sulla civiltà artistica spoletina, condotto attraverso le indagini di Bruno Toscano, ricordiamo il testo recente: *Luoghi, opere, destini. Bruno Toscano. ricerche di storia dell'arte (secoli XII - XV)*, a cura di Giovanna Sapori, Claudia Grisanti, Spoleto 2011.

ABSTRACT
The essay illustrates some unpublished frescoes, which were discovered after the 1997 earthquake in the church of San Valentino in Casteldilago (Arrone). The recent restoration of the paintings allowed to study the cycle in the context of Quattrocento painting in Umbria: the unknown author appears to be trained in contact with the artistic culture of Foligno and Spoleto.

Fabio Marcelli

Polifonia lauretana di Lorenzo Lotto

«[Gulda] era un artista che guardava oltre, un genio della curiosità e della ricerca, l'ho ammirato per questa sua insaziabile voglia di sperimentare, di scoprire il senso nascosto della musica» (Martha Argerich)

Per Marta

Antefatto

Celestino V meditava di lasciare la cattedra di Pietro[1]*, quando nella notte del 10 dicembre 1294 gli angeli portarono in volo la Santa Casa da Tersatto a Loreto*[2].

Il viaggio storico, non quello agiografico, della casa di Nazaret era iniziato intorno al 1291: i crociati ne stivarono le pietre su una nave per sottrarle ai musulmani che avevano conquistato il regno di Gerusalemme[3].

La nave approdò in Dalmazia e il sacello fu ricostruito a Tersatto, dove rimase nei tre anni precedenti al suo trasferimento a Loreto[4]*. La Santa Casa era una reliquia fondamentale per sostenere la missione crociata di Niccolò IV e la sua ricollocazione fu decisa, forse dalla Curia papale, per metterla a riparo dai musulmani*[5].

Mentore e regista della traslazione della Santa Casa dovette essere Salvo de'Salvi, Vescovo di Recanati dal 1289 al 1300[6].

La diocesi di Recanati era stata soppressa nel 1269 ma il pontefice marchigiano l'aveva ripristinata vent'anni dopo, consegnandola al suo fidato collaboratore romano. Due anni più tardi Niccolò IV nominò Salvo al delicato officio di Vicario Urbis e il Vescovo, nell'anno in cui la Santa Casa fu ricollocata a Loreto, esercitava appieno questa prerogativa perché Celestino V non mise mai piede a Roma.

Probabilmente fu semplice per il Vicario papale di Roma governare l'approdo della reliquia mariana nella selva di Loreto, con l'obiettivo d'illustrare di splendore la mensa di Recanati.

Salvo de' Salvi con Girolamo Masci aveva condiviso sia gli studi eruditi, sia la fratellanza nella famiglia mendicante: francescano il Papa e domenicano il Vescovo.

Appena insediato a Recanati frate Salvo ebbe un occhio di riguardo per i confratelli e nel 1290 trasferì il titolo parrocchiale dalla pieve di San Gregorio alla nuova chiesa di San Domenico[7]*, edificata nella piazza comunale con una scelta urbanistica rara per le fondazioni mendicanti*[8]*. Con questo provvedimento il domenicano completava la strategia d'insediamento dei frati nel cuore politico della città, consacrando la centralità*

dei Predicatori nella vita civile e religiosa di Recanati.

Lorenzo Lotto fu «un primatista tra gli artisti del suo tempo, per la gran quantità di rapidi spostamenti e viaggi effettuati»[9]. Lungo gli itinerari percorsi alla ricerca di commesse, il pittore attraversò «la frontiera tra due mondi dell'arte, Venezia e Roma, in entrambe le direzioni e più di una volta»[10].

Il varco di questa frontiera lo incontrò a Recanati, città che vantava nel suo territorio il santuario di Loreto: un piccolo universo popolato di pellegrini, magnati, prelati o uomini d'ogni schiatta in cerca di fortuna, spesso atterriti dalle incursioni dei pirati.

Frequentando il porto brulicante di navi e merci di Recanati o il borgo di Loreto, il giovane pittore rilesse l'*editio minor* di quelle trame sociali proprie di Venezia e vi navigò fino ad approdare nei palazzi vaticani; sostenuto dal talento, dall'ambizione e dalla fama conquistata con la pala d'altar maggiore firmata nel 1508 per la chiesa di San Domenico a Recanati (fig. 1).

Il polittico di Recanati vanta una letteratura abbondante[11] ma vi sono margini per riflettere su una scena che è un *unicum* nel florilegio dell'iconografia domenicana: san Domenico dipinto in ginocchio, assistito da un angelo che l'aiuta a indossare sopra la tonaca grezza lo scapolare donatogli da Maria (fig. 2).

La striscia di stoffa testimonia la vocazione mariana di monaci e frati[12], da quando il carmelitano san Simone Stock la ricevette dalla Vergine[13].

L'iconografia della Madonna del Carmine, che racconta ed evoca questo episodio, sembra essere il modello al quale Lotto s'ispirò per il polittico, eppure studiando con attenzione le fonti emerge una memoria agiografica di notevole interesse su san Domenico.

Giordano di Sassonia, biografo e primo successore di san Domenico, racconta che il santo era impegnato ad assistere Ruggero d'Orleans, febbricitante, quando la Vergine apparve al malato mostrandogli l'abito domenicano per invitarlo a entrare nell'ordine[14].

Leggendo questa memoria agiografica, appare evidente come l'iconografo della pala di Recanati scelse di traslare all'immagine del santo l'episodio di cui fu protagonista Ruggero d'Orleans, con il fine evidente di raccontare la filiazione spirituale di Domenico e dei frati Predicatori dalla Madonna[15].

Domenico di Guzmán al momento di fondare i cani del Signore, consacrò i suoi confratelli a Maria, «ispiratrice, conservatrice, maestra e abbadessa dell'Ordine»[16].

Lo scapolare che i committenti chiesero a Lorenzo Lotto di dipingere, quindi, aveva un valore spirituale e memoriale identico alla corona fiorita del Rosario, che la Vergine donò a Domenico perché l'inalberasse durante la sua missione antiereticale[17].

Nel 1508 la devozione per il santuario di Loreto era un fiume in piena e a questa data il luogo di culto si stava affermando come il più importante altare mariano italiano e continentale[18]. Il polittico di Recanati illustrava la chiesa domenicana più vicina alla Santa Casa e l'opera fu un manifesto prammatico che nobilitava i Predicatori agli occhi del primo pellegrino lauretano, Giulio II, e con esso i curiali e i magnati illustri che visitavano Loreto[19].

L'omaggio dei frati al culto lauretano era ben visibile nella pala d'altare, poiché Lotto nella predella alla base della tavola maggiore dipinse il *Transito della Santa Casa*[20]; fra i primi testi che raffigurano il sacello sorretto in volo dagli angeli noti a queste date (figg. 3, 4, 6)[21].

Purtroppo la tavoletta è perduta ma una eco iconografica del transito lauretano, dipinto da Lorenzo Lotto, si può individuare in una xilografia che illustra la *Lauretanae Virginis Historia* (figg. 5), pubblicata intorno al 1525-1530 (probabilmente a Venezia) e dedicata a papa Clemente VII[22].

L'autore della storia nella quale fu reso noto l'anno della traslazione della Santa Casa, è il cancelliere perpetuo del comune di Recanati e conte palatino Girolamo Angelita, successo in questo ruolo nel 1508 al padre Giovan Francesco (prezioso compilatore degli *Annali* di Recanati)[23].

L'immagine mostra la Vergine e il Bambino sopra la Santa Casa in volo verso Loreto, lo stile della nube popolata di angeli evoca il linguaggio lottesco ed è affine alla pala di Asolo o al *San Vincenzo Ferrer* di Recanati. La predella era ben nota all'Angelita il quale conobbe Lorenzo Lotto, in virtù del suo officio pubblico.

La scelta dei frati di Recanati di commissionare nel 1506 a Lorenzo Lotto una splendida opera d'arte fu provvidenziale perché, l'anno seguente, Giulio II riconobbe nella Santa Casa il luogo in cui Maria fu Annunziata, consacrandola nell'empireo dei luoghi di culto della cristianità accanto a San Pietro e San Paolo a Roma, San Giacomo a Compostela e alla Terra Santa[24].

Promulgando la bolla *in sublimia* il papa istituì il governatorato pontificio della Santa Casa, sottraendo l'area santuariale alla potestà canonica della Diocesi e alla giurisdizione fiscale e giudiziaria di Recanati.

La storiografia ha rammentato il danno istituzionale e economico subito dal comune marchigiano, leggendo la commissione e l'iconografia del polittico come una manifestazione (in pratica una protesta) della volontà di riscatto della città menomata dalle brame papali[25].

Giulio II non fu il primo pontefice ad accarezzare l'idea di annettere la Santa Casa, le cronache ricordano che fu l'opposizione dei recanatesi a far fallire i tentativi analoghi di Martino V nel 1424 e di Sisto IV nel 1476[26]. Nel 1508 Recanati avviò con la Camera apostolica una conciliazione per mitigare gli effetti finanziari della bolla[27], ma la città

nulla poteva sul fronte giuridico o militare per contrastare la scelta del papa guerriero.

In realtà è vero che Sisto IV scelse la via diplomatica e rese nulla la bolla scritta nel 1476, ma Francesco della Rovere nello stesso anno aggirò l'ostacolo e divenne il governatore *de facto* del santuario e del borgo di Loreto, insediando suo nipote sulla Cattedra episcopale recanatese. Il cardinale di Recanati, così era appellato Girolamo Basso della Rovere, era una delle porpore più potenti del Sacro Collegio e governò la Santa Casa per trent'anni fino al 1507, anno della sua morte[28]. Quattro anni prima Girolamo si era distinto come grande elettore del cugino Giuliano della Rovere e il nuovo papa, per doveroso rispetto familiare e istituzionale, attese la scomparsa del cardinale (1° settembre) prima d'acquisire la Santa Casa (21 ottobre).

L'obolo del santuario fu destinato da Giulio II al finanziamento della sua impresa più ambiziosa e magnifica: la fabbrica della Basilica di San Pietro in Vaticano[29].

Recanati, a onor del vero, iniziò a beneficiare di ricche entrate commerciali e tributarie determinate dal giro d'affari prodotto dai pellegrini, richiamati dalle indulgenze papali concesse al santuario.

Giulio II fu soddisfatto della gestione di Girolamo Basso della Rovere su Loreto e promosse i due coadiutori episcopali agli offici di vescovo e governatore della Santa Casa. Questa scelta garantiva continuità di governo e stabilità nei rapporti con le istituzioni comunali, poiché i due alti prelati dialogavano da oltre venti anni con Recanati.

Sulle cattedre delle diocesi di Macerata e Recanati Giulio II insediò Teseo de' Cuppis di Montefalco[30], il quale dal 1492 reggeva le mense di Macerata e Recanati su delega di Girolamo. Il primo governatore della Santa Casa fu Domenico Sebastoli di Anguillara[31], amministratore del santuario di Loreto dal 1484 e preposto della Cattedrale di San Flaviano dal 1494 (prima dignità ecclesiastica di Recanati dopo quella episcopale).

L'accorta strategia gestionale, economica e diplomatica del papa verso Loreto e Recanati fu indirizzata dai curiali Bernardino de' Cuppis e Antonio Ciocchi del Monte.

Il primo vantava una lunga frequentazione lauretana, perché collaborò con Girolamo Basso della Rovere sostenendo con la sua competenza finanziaria l'attività vicarile del fratello Teseo su Macerata e Recanati[32]. Primo cameriere di Giulio II e tesoriere apostolico dell'Umbria, il nobile di Montefalco era amico e consigliere di Giuliano della Rovere da vecchia data e fu ricompensato (dal cardinale e dal papa) con vari incarichi nella Camera e nella Tesoreria apostolica[33].

Per meglio servire il cardinale Giuliano, Bernardino ne sposò l'amante: la nobile romana Lucrezia Normanni. Nel1483 dalla relazione tra Giuliano e la moglie di Bernardino nacque una fra le donne più importanti della Roma curiale, Felice della Rovere, che il prelato riconobbe quale figlia naturale[34].

La consacrazione del vescovo fu accolta con calore dai recanatesi e i notabili raggiunsero Teseo de' Cuppis a Sassoferrato, lungo la via che univa l'Umbria alla Marca, per invitarlo a fare il suo ingresso solenne nella loro città piuttosto che a Macerata[35].

Quando Teseo entrò a Recanati forse il polittico stava per essere licenziato e immaginiamo la soddisfazione del presule nell'ammirarsi, ritratto da Lotto, nelle vesti del primo vescovo di Recanati: san Flaviano[36]. Lorenzo per rendere più riconoscibile il criptoritratto, dipinse lo stemma di Teseo nell'anello episcopale.

Considerata la statura familiare del personaggio, non è improbabile che sia stato il presule a sollecitare ai frati la pittura della sua effige nel polittico[37], magari in virtù dell'elargizione di un contributo finanziario per la realizzazione dell'opera o di altro beneficio vescovile.

L'omaggio rivolto dai Domenicani al neo vescovo, comunque, racconta la ferma adesione dei frati e del Comune[38] all'autorità costituita e non avrebbe potuto essere altrimenti: il polittico fu un traguardo politico per l'intera famiglia domenicana e una testimonianza d'orgoglio e dignità civica per la comunità di Recanati.

Se malumori vi furono a Recanati con la nascita del santuario papale, non è plausibile che questi fossero registrati e amplificati proprio dai Domenicani, difensori dell'ortodossia, attraverso la commissione di una pala d'altare 'eretica'.

Lorenzo Lotto per il suo capolavoro fu pagato 700 fiorini d'oro e se il Comune ne finanziò un settimo[39], la somma restante dovette essere raccolta dai frati attraverso una colletta che beneficiò di una schiera di contributori oggi ignoti: magnati, corporazioni, confraternite, Diocesi, Curia generalizia, pellegrini.

Le famiglie recanatesi più munifiche nel contribuire alla colletta dei frati, a nostro giudizio, dovettero essere i Melchiorri, i Bongiovanni e gli Antici: impegnate a dipanare il filo rosso che univa le loro residenze di Recanati e Roma.

Il ruolo dei Melchiorri in questa vicenda è testimoniato da una memoria settecentesca che offre un indizio evidente, seppur confuso. Nel 1723 Benedetto Melchiorri, coinvolto in una causa contro i frati di San Domenico, ricorda al giudice che: «il marchese Benedetto Melchiorri morto in Recanati fin dall'anno 1660 in età di 90 anni in circa in sua gioventù donò al Convento una cornice tutta messa a oro con sette pezzi di Quadri di mano del Lotto d'un valore inestimabile, che ora serve per ornamento del Coro della medesima Chiesa e Ottavia Melchiorri donò al convento scudi 4000»[40].

Il vegliardo citato nell'atto dimorava a Roma ed è documentato in commissioni artistiche ma appare insolito che, a meno di un secolo dal 1508, il marchese pagasse una nuova cornice per l'opera di Lotto (forse danneggiata?)[41]. La testimonianza di Benedetto in ogni modo è resa inattendibile dall'affermazione che il suo omonimo donò la cornice «con sette pezzi di Quadri di mano del Lotto»[42].

Vito Punzi, a ragione, ha letto la notizia come la memoria (sbiadita) di un possibile ruolo dei Melchiorri nel finanziamento della pala d'altare[43]; evidentemente tra le pareti del palazzo avito girava l'eco dell'impegno familiare a favore del polittico e recuperarlo era utile a Benedetto per conquistare la benevolenza del giudice.

Il marchese Benedetto era il pronipote di Tommaso di Tommaso Melchiorri, il personaggio più in vista della famiglia quando Lotto licenziò il polittico e probabilmente fu quest'ultimo e non Benedetto il reale contributore per l'opera di Lorenzo. Impegnato per decenni in cariche politiche nella sua città, Tommaso, oltre all'amicizia coi Domenicani vantava la conoscenza di Lorenzo Lotto, poiché è citato con il pittore in un documento del 1510[44].

Alla genia dei Melchiorri apparteneva frate Nicola, laureato nello studio domenicano di Firenze e maestro lettore in vari conventi italiani. Il recanatese era legato alla famiglia reale di Napoli e nel 1517 fu chiamato dal cardinale Luigi d'Aragona a reggere la Diocesi di Nardò. Anche con Giovanni de' Medici dovette tessere delle relazioni perché nel 1518, quando il fiorentino fu incoronato col nome di Leone X, nominò frate Nicola vescovo *in partibus* di Cirene[45].

La fedeltà al partito aragonese rappresentato a Roma dal potente protettore dei Domenicani, Oliviero Carafa[46], è l'altro filo rosso che unisce le tre famiglie recanatesi; ciascuna impegnata a ritagliarsi uno spazio di luce nella città eterna.

La congiuntura diplomatico-familiare che abbiamo appena evocata, a nostro giudizio, non ebbe un ruolo secondario nella storia felice dell'opera di Lorenzo Lotto.

Il polittico di Recanati fu una cassa di risonanza verso Roma per nobilitare l'immagine di queste famiglie e la sua commissione dovette esser benedetta, fin dalla gestazione, dalla curia romana dell'Ordine governata con polso fermo dal cardinale e dai suoi fiduciari.

Il capostipite delle fortune dei Bongiovanni, Berardo, fu il medico di Alessandro VI e in premio ai suoi servigi ottenne la sede vescovile di Venosa (retta dal nobile marchigiano fino al 1510). L'archiatra fu attento alla carriera dei suoi figli e nel 1508 un rampollo di Bernardo già indossava la mitria e un altro s'apprestava a riceverla[47].

Berardo era particolarmente apprezzato fra i Domenicani della curia generalizia, poiché istruì la ricognizione sulle prodigiose stigmate della suora domenicana Lucia da Narni[48].

Giurista e letterato, Bartolomeo, capostipite degli Antici, fu uno dei più importanti e autorevoli ambasciatori della corte partenopea di Ferrante e Alfonso; gli Aragona lo gratificarono con l'iscrizione della sua stirpe nel libro del patriziato napoletano (1464)[49].

Da Napoli il figlio di Bartolomeo, Alfonso, battezzato con questo nome in omaggio al suo mentore, aveva trasferito la residenza a Roma continuando con onore l'attività giuridica che aveva determinato le fortune della casata. Nella città eterna oltre a beneficiare della considerazione dei nobili vicini alla casata regnante, Alfonso si imparentò con l'antica genia romana dei Capodiferro[50] e s'impegnò in vari incarichi amministrativi pubblici[51].

I Capodiferro erano anche imparentati con i de' Cuppis: l'umanista Evangelista Capodiferro aveva sposato la figlia di Bernardino suscitando scandalo a Roma perché il matrimonio, riparatore, fu preceduto dal rapimento della futura sposa[52].

Alfonso viveva nel rione Regola, quartiere dei Capodiferro, le cui residenze erano vicine al palazzo del cardinalizio di Oliviero Carafa[53]. Il giurista recanatese fu uno stretto collaboratore del prelato napoletano poiché nel 1503, come da protocollo, fu l'unico cameriere del cardinale ammesso nella clausura del conclave che elesse Giulio II[54].

Gli Antici a Roma manifestavano la loro devozione sia nella chiesa di Santa Maria della Pace, fondata dal Carafa, sia nella chiesa domenicana di Santa Maria sopra Minerva[55].

Intorno al sistema di potere del cardinale gli Antici, i Melchiorri e i Bongiovanni costituivano una famiglia allargata; consorteria unita da carriere, affari e da una politica di matrimoni incrociati, nata e protetta nei chiostri domenicani[56].

Gli Antici erano i proprietari della cappella gentilizia più importante nella chiesa di San Domenico a Recanati[57], dov'era conservata la reliquia della Vera Croce (ne pagarono anche la stauroteca)[58]. Il Sacro Legno era affidato a tre custodi, dotati di altrettante chiavi per aprire le serrature della stauroteca: il priore e il dispensiere del convento di San Domenico, e il priore comunale di Recanati[59].

La città era profondamente devota alla reliquia, ricevuta in dono dal domenicano san Pietro da Verona. Il martire stava predicando contro l'eresia sulla piazza maggiore di Recanati davanti alla chiesa di San Domenico e per mostrare la natura prodigiosa della reliquia che portava con sé, accese un fuoco e la gettò tra le fiamme. Recuperato il legno ignifugo, ne consegnò un frammento ai devoti commossi[60].

I Domenicani chiesero al veneziano di raccontare la prova del fuoco voluta da san Pietro martire in una delle tre predelle, la sola superstite, oggi con-

servata nel Kunsthistorisches Museum di Vienna[61](fig. 7).

La riflessione sulle famiglie recanatesi qui proposta, testimonia la centralità della commissione a Lotto, al cui prestigio guardarono in molti con l'obiettivo di legarvi le fortune della propria immagine nel contesto sociale cittadino o dentro i sacri palazzi.

L'identità corale del polittico emerge con evidenza completandone la lettura iconografica, peraltro illustrata in modo sostanzialmente corretto da Giorgio Vasari nell'edizione giuntina delle *Vite*.

Leggendo la descrizione dell'aretino, l'unico dubbio emerge con l'identificazione in Sigismondo di Borgogna[62] (martire nel 524) del santo cavaliere visibile accanto a santa Caterina da Siena (fig. 8). Motiviamo la cautela perché il culto del primo re gallo convertitosi al cattolicesimo non è usuale nel santorale domenicano, nonostante la consuetudine storica di san Domenico con la Francia.

Non vi sono elementi documentari per associare Sigismondo alla memoria onomastica di un finanziatore. Il cavaliere barbuto che indica la spada, simbolo della sua dignità, va identificato in Giuliano l'ospitaliere[63]: egli espiò con la santità il peccato mortale di parricidio commesso, suo malgrado, perché lo sguardo obnubilato dall'ira gli fece credere d'aver sorpreso la moglie addormentata tra le braccia dell'amante.

Il confronto iconografico tra il santo dipinto da Lotto e due celebri effigi di san Giuliano, i pannelli del polittico di Santa Felicita a Firenze dipinto da Taddeo Gaddi e del trittico Carnesecchi dipinto da Masolino, sostiene l'identificazione proposta (figg. 9-10).

San Giuliano è il patrono della Diocesi di Macerata[64], alla quale la Cattedra di Recanati era stata accorpata più volte da quando nel 1240 Gregorio IX l'aveva creata. Questa continua incertezza trovò un suo equilibrio solo nel 1356, attraverso l'unione *aeque principaliter* di Recanati a Macerata ancora in essere nel 1508[65].

Accanto alla Madonna Lorenzo Lotto ha collocato le figure sontuose di due papi, che Vasari identifica in Gregorio Magno e Urbano V (fig. 1).

Il papa francese è riconoscibile perché mostra l'icona dei santi Pietro e Paolo, suo attributo canonico. Urbano V durante il tragitto che dalla cattività avignonese nel 1367 lo riportava a Roma, fu il primo papa a visitare la Santa Casa di Loreto[66].

La presunta effige di papa Gregorio Magno non mostra l'attributo iconografico della colomba che gli canta nell'orecchio; negli anni ha trovato consenso l'identificazione in Gregorio XII[67].

Angelo Correr come san Flaviano fu il Patriarca di Costantinopoli (1390-1405) e nel 1417 scelse la sua sepoltura nella Cattedrale di Recanati, dopo aver abdicato[68]. Alla chiesa matrice il nobile veneziano donò due frammenti della Croce[69].

Nonostante i solidi indizi esposti, la mancata elevazione di Gregorio XII nell'empireo dei santi è l'ostacolo insormontabile per identificarlo nel papa dipinto da Lotto. San Gregorio VII[70], in virtù della statura teologica e politica, potrebbe essere un ottimo candidato per sostituire idealmente Gregorio Magno nel polittico, ma il papa riformatore è rappresentato solitamente con un volto glabro.

Il primo dottore della Chiesa era titolare della chiesa dalla quale i Predicatori trasferirono il beneficio parrocchiale di San Domenico, la sua effige dipinta nella posizione d'onore si potrebbe giustificare con questo dato[71]. Unito alla naturale ammirazione dei Domenicani per l'autorità dottrinale dell'ultimo dei romani.

In alternativa, qualora si voglia giustificare la generosa attribuzione della dignità santorale, occorre valutare la figura di Gregorio IX[72]. Ugolino di Anagni fu amico antico e sodale di san Francesco e san Domenico: difensore dell'ortodossia e del papato dagli attacchi imperiali, ispiratore dei tribunali inquisitori di cui i Domenicani furono *magna pars*, il papa approvò la fondazione dei Predicatori e creò la diocesi di Recanati[73].

Il valore propagandistico del polittico dovette consigliare ai Domenicani di rivolgersi a un teologo autorevole per ideare o approvare il programma iconografico della pala e i Predicatori non ne difettavano. Le figure coinvolte in prima persona, naturalmente, furono il Priore e il Maestro lettore dello studio teologico conventuale, i cui nomi compaiono nei documenti sul polittico: frate Agostino spagnolo e frate Giovan Domenico[74].

Quest'ultimo potrebbe essere identificato in Giovan Domenico da Alessandria, teologo licenziato nel 1501 nel convento di San Domenico a Perugia e rettore tra il 1507 e il 1508 del prestigioso studio teologico di Milano[75] dal quale era uscito il Maestro generale dell'ordine in carica, Vincenzo Bandello[76].

Frate Vincenzo è noto alla storia dell'arte per essere il priore di Santa Maria delle Grazie mentre Leonardo da Vinci vi affrescò l'*Ultima Cena*[77], ma ciò che interessa del suo generalato è l'impegno riformatore per valorizzare l'azione apostolica dei Predicatori e la centralità delle scuole conventuali[78].

Il Maestro generale visitò tutti i conventi italiani e buona parte di quelli europei, durante i periodi di assenza si avvalse del sostegno di Tommaso de Vio[79], procuratore generale dei Domenicani nella Curia vaticana dal 1501 e docente di filosofia nello Studio della Sapienza.

A frate Tommaso spettava l'onore della predica nella Basilica di San Pietro o nella Cappella Sistina, durante la messa della prima domenica di quaresima e la prima d'avvento. Nel 1507 gli fu affidata la vicaria generale dei frati

Predicatori, dei quali divenne Maestro generale l'anno successivo[80].

Probabilmente fu Tommaso de Vio a seguire in prima persona o a approvare l'iconografia del polittico recanatese, in virtù della sua indiscussa autorità intellettuale. Il frate era pienamente a suo agio, praticamente organico, nella Curia di Giulio II ed ebbe modo di stringere legami con alcune personalità vicine al papa e al santuario di Loreto: Bernardino de' Cuppis, Girolamo Basso della Rovere o Antonio Ciocchi del Monte su tutte.

L'eminenza culturale dei Domenicani e il suo mentore, Oliviero Carafa (fig. 11), furono ritratti insieme da Raffaello Sanzio nella *Disputa del Sacramento*[81] (fig. 12), testimoniando la centralità della dottrina domenicana nella battaglia contro l'errore luterano[82].

Frate Tommaso visse buona parte della formazione nelle scuole domenicane di Venezia e Padova, per le quali fu sempre un punto di riferimento[83]. E proprio nei conventi di San Zanipolo a Venezia e San Nicolò a Treviso, potrebbero essersi sviluppati i contatti tra i frati e Lorenzo Lotto, culminati nella segnalazione del giovane pittore al priore di Recanati o alla curia generalizia di Roma, per affidargli la commessa marchigiana.

Il convento di San Zanipolo a Venezia, accanto alle case domenicane di Roma, Bologna, Firenze e Napoli era uno dei pilastri della famiglia religiosa. Negli anni in cui Lorenzo Lotto conquistava i primi consensi tra Venezia e Treviso il Patriarca di San Marco era il domenicano Tommaso Donà, del quale le cronache raccontano l'attenzione censoria per l'iconografia profana[84].

A Venezia durante il capitolo generale del 1487 era stata avviata la riforma della famiglia domenicana e questa fu affidata al nobile indigeno Gioacchino Torriani[85]: la sua elezione a Maestro generale fu salutata con un grandioso corteo illustrato dal Bucintoro dogale.

Altri domenicani veneziani illustri, contemporanei di Lotto, furono il teologo Alberto da Castello e frate Francesco Colonna. Quest'ultimo è l'autore, controverso, della *Hyperotomachia Poliphili*[86] dedicata nel 1499 al capitano generale della Serenissima e duca di Urbino, Guidobaldo da Montefeltro[87]

Ponendo l'accento sulle trame del dialogo tra i conventi marchigiani, veneti e romani dei frati non intendiamo sminuire la solidità delle relazioni tra Venezia e Recanati, che potrebbero aver favorito un soggiorno precoce del Lotto nella Marca, ma prima di tutto la pala va letta come una pagina luminosa nella storia dei Predicatori.

Il porto adriatico era fra gli scali principali per le navi della Serenissima, della quale Recanati era alleata storica e fedele[88]. La fiera di Recanati era una piazza vivace per il commercio delle opere d'arte, come ha dimostrato una recente e utile indagine archivistica[89].

I mercanti recanatesi che avevano trasferito la loro residenza o una filiale di corrispondenza a Venezia erano numerosi; a Recanati si era insediato un ramo della famiglia dogale dei Venier (Venieri nella vulgata marchigiana)[90], che ha espresso alti prelati e commissionato a Giuliano da Sangallo il palazzo avito (finanziato anche dal Comune in cambio dell'uso come sede di rappresentanza)[91].

Di fronte a questo panorama relazionale tra Venezia e Recanati è interessante notare come il mentore del giovane Lotto, Bernardo Maria de' Rossi[92] dovette essere in contatto per politica e diletto intellettuale col figlio di un mercante recanatese trasferitosi tra le calli: Antonio Vinciguerra[93].

Il Vinciguerra fu apprezzato poeta satirico, amico e sodale degli umanisti che illustravano la *Marcellina sodalitas*[94]: l'accademia trevigiana sostenuta da Bernardo de' Rossi.

I contatti più stretti tra il vescovo e l'oriundo marchigiano interessarono la politica, poiché Vinciguerra servì per trent'anni il Maggior Consiglio nel delicato officio di segretario della Repubblica e diplomatico nella legazione romana della Serenissima[95]; il presule di Belluno e Treviso legò le sue fortune (e sfortune) agli umori della Serenissima nei suoi confronti[96].

Lorenzo Lotto agli inizi del XVI secolo era già in contatto con i Predicatori perché fu chiamato a decorare il monumento funebre di Agostino Onigo, onorato alcuni anni più tardi la morte (1490) nella chiesa domenicana di San Nicolò a Treviso, con la tomba scolpita da Antonio Rizzo[97].

Del dialogo tra Lotto e i frati di Treviso è testimonianza indiretta anche la tavola conservata nel Museo nazionale di Capodimonte a Napoli, raffigurante la *Madonna col Bambino, san Giovannino e san Pietro martire* (fig. 13)[98]. Databile al 1503 l'opera ha condiviso la storia conservativa e la possibile committenza con il ritratto del vescovo De' Rossi (1505), diviso tra il museo campano e la National Gallery di Washington, che ne conserva la coperta dipinta raffigurante *Virtus e Voluptas* (fig. 14-15)[99].

Il dipinto fu commissionato a Lotto per illustrare la devozione di Bernardo de' Rossi, probabilmente ritratto inginocchiato dal pittore, verso la Vergine e san Pietro martire. Le radiografie eseguite sulla tavola in preparazione della mostra lottesca del 1953, hanno dimostrato che l'attuale figura di san Giovannino fu dipinta (metà del XVI secolo?) sopra la figura di un religioso, ritratto nell'atto di porgere una croce allo sguardo benevolo di Maria[100].

Forse Bernardo de' Rossi si fece ritrarre mentre mostrava al gruppo sacro la reliquia della Croce, donata intorno al 1447 dal pellegrino Paolo da Sassoferrato alla chiesa della Santa Croce a Treviso[101]. La sostituzione del suo ritratto con l'immagine di Giovannino dovette essere di poco successiva al 1527, quando il nobile morì a Parma e il dipinto entrò nelle collezioni Farnese. Magari furono i congiunti del vescovo a

vendere la tavola e a compiere questa *damnatio memoriae*, poiché una tradizione locale ricorda che il religioso fu avvelenato dai due nipoti e eredi[102].

La data 20 settembre 1503 visibile sul retro del dipinto e la presenza di san Pietro da Verona, ferito a morte nel bosco da due eretici, hanno consigliato alla critica di associarne la committenza all'agguato (forse ordito dalla Serenissima) al quale il vescovo scampò il 29 settembre[103]. In realtà l'iscrizione è precedente di 9 giorni alla data dell'assalto e più che a un *ex-voto*, crediamo che il presule commissionò a Lotto una pala per ornare la sua cappella nel palazzo Vescovile, ipotesi che spiegherebbe il trasferimento del dipinto da Treviso a Parma al seguito del presule[104]. Nella chiesa di San Nicolò a Treviso era officiato un altare dedicato a san Pietro da Verona e il convento titolò la sua scuola teologica al martire[105]; invero è inconsueto immaginare il vescovo che ordina il ritiro del dipinto dalla cappella per traslocarlo a Parma.

Nella Marca di Ancona Lorenzo Lotto compare nel 1506[106].

I frati di Recanati per motivare i consiglieri comunali a deliberare la concessione del contributo finanziario, mostrarono il progetto del polittico disegnato dal veneziano e ne illustrano la bontà, osservando come l'opera emergesse: «fra le migliori pitture che sono qui e che si vedono, fatte nella sua giovinezza, o meglio adolescenza»[107].

Quando il consiglio di Recanati accolse la supplica Lorenzo Lotto era già in città, tre giorni dopo la votazione il pittore appose la firma sul contratto d'allogagione del polittico[108].

Nel 1506 Lorenzo Lotto aveva circa 26 anni e il limite legale che segnava il passaggio dalla giovinezza alla adolescenza era 25 anni[109], di conseguenza il riferimento anagrafico richiamato nel documento si presta a due interpretazioni, sulle quali la critica ha già discusso: il pittore aveva già onorato commissioni o venduto opere a Recanati[110]; i frati potevano aver mostrato ai consiglieri comunali i disegni e/o i dipinti di piccolo formato che Lorenzo aveva portato da Treviso per illustrare il suo magistero[111].

Tra le opere licenziate da Lotto nella sua adolescenza, potrebbe collocarsi il *San Vincenzo Ferrer* visibile nella chiesa di San Domenico a Recanati (fig. 16)[112]. Il dipinto è vicino per stile e cronologia all'*Apparizione della Vergine ai santi Antonio abate e Lodovico di Tolosa*[113], licenziata da Lorenzo nel 1506 per il duomo di Asolo (fig. 17) e vi si leggono gli echi della pala di San Vincenzo Ferrer che Giovanni Bellini licenziò per la chiesa di San Zanipolo a Venezia intorno al 1470[114].

L'affresco impegnò Lotto per circa tre settimane e la sua realizzazione potrebbe essere collocata qualche mese prima della firma del contratto per il polittico di Recanati, città dove Lorenzo Lotto poteva essere giunto anche per discutere i dettagli della ricca commessa domenicana[115].

San Vincenzo era di nazionalità spagnola come il priore del convento di Recanati ed era il patrono del maestro generale dell'ordine, Vincenzo Bandello[116].

La letteratura critica nell'affresco recanatese ha valorizzato la lezione di Raffaello, collocandolo dopo il soggiorno romano di Lorenzo nel 1509[117]. Concordiamo con Nesselrath quando afferma che: «L'evidenza che abbiamo, riguardo alla dazione del *S. Vincenzo Ferrer* è molto scarsa e allo stato attuale può essere fondata unicamente su un giudizio critico stilistico. L'iconografia del Santo, che ha sancito il gesto piuttosto retorico, lascia poco spazio all'artista per un'invenzione individuale e per quelle caratteristiche peculiari che permetterebbero di riconoscerne la mano. Né aiuta lo stato di conservazione dell'affresco. Dunque, non si può verificare la supposizione per cui l'autore si sarebbe ispirato ad opere di Raffaello e di Fra Bartolomeo»[118].

Roma era il polo d'attrazione per gli affari e le carriere di molti marchigiani e Lotto ebbe sicura occasione di mantenere i contatti con vari personaggi di spicco conosciuti a Recanati o in altri luoghi della Marca.

Lotto giunse a Roma non per cercare fortuna, ma con ambizioni pari alla considerazione che i suoi committenti avevano di lui, consapevole di voler e poter entrare per la porta principale nei cantieri vaticani. Il veneziano è documentato a Roma nel 1509: l'8 marzo e il 18 settembre riceve due pagamenti anticipati per la decorazione delle camere attigue alla biblioteca di Giulio II, nella Stanza di Eliodoro[119]. Il pittore partecipò a un'impresa nella quale il papa coinvolse anche Bramantino e Luca Signorelli, decorando la parete oggi illustrata dalla *Liberazione di San Pietro*[120].

Probabilmente i lavori della Stanza di Eliodoro erano coordinati da Luca Signorelli, l'artista che a quelle data vantava il pedigree romano più solido rispetto a Lorenzo Lotto, Bramantino e Cesare da Sesto. Il pittore di Cortona in quel momento doveva essere particolarmente apprezzato da Giulio II, poiché era entrato nei favori della famiglia Della Rovere affrescando la grandiosa cappella Nova nel Duomo di Orvieto, dov'era collocata la cattedra di Giorgio della Rovere (cugino di Giulio II)[121].

Non vi sono elementi probanti ma non va scartata l'ipotesi che Lorenzo Lotto, oltre ad aver ammirato gli affreschi di Signorelli a Loreto, potesse aver conosciuto il pittore di Cortona nella Marca[122]. Luca Signorelli nel 1507-1508 aveva ricevuto commissioni nella città di Arcevia, compresa nella diocesi di Senigallia retta dal vescovo Marco Quinto Vegerio della Rovere. Nel 1508 chiuse l'accordo con la confraternita del Buon Gesù di Jesi per dipingere una *Deposizione*, in realtà realizzata tre anni più tardi dal pittore veneziano[123]. Quella appena ricordata può apparire una

coincidenza, ma è evidente che si tratta del secondo incontro tra i due maestri.

Abituato com'era ai frequenti spostamenti, durante i cinque anni d'impegni romani Lorenzo dovette percorrere più volte la via Lauretana, per stringere accordi o effettuare consegne di dipinti, perché alcune fra le opere licenziate per le Marche il veneziano potrebbe averle dipinte nella città eterna[124].

Si colloca in questa stagione una tavola che testimonia sia lo sguardo di Lorenzo verso il linguaggio di Raffaello, sia la conoscenza di opere di cultura figurativa nordeuropea, tedesca in particolare: la *Trasfigurazione*, terminata nel 1511 ma commissionata al pittore quattro anni prima (fig. 18)[125].

Per leggere la continuità di dialogo tra Lotto e le opere d'oltralpe, oltre alla riflessione sulla formazione giovanile nella terra natia, merita d'essere indagata la figura di un veneziano che nobilitava Roma con la sua vitalità intellettuale e la superba collezione d'antichità e dipinti fiamminghi: Domenico Grimani[126].

Personaggio centrale nelle vicende diplomatiche della Serenissima a Roma insieme a Girolamo Donà, fratello del domenicano Tommaso, Domenico Grimani è noto nelle cronache del tempo per il sontuoso pranzo offerto nel 1505 agli otto ambasciatori veneziani giunti a ricomporre la frattura con Giulio II[127], durante il quale ebbero modo di ammirare nel palazzo di San Marco le collezioni del prelato[128].

Grimani potrebbe aver conosciuto e sostenuto a Roma il suo affermato concittadino e Lorenzo, frequentando e studiando la raccolta d'arte del porporato, disponeva di materiale di prima mano per riflettere sul naturalismo che caratterizza gli anni della sua piena maturità o sulle intonazioni espressive nordiche[129].

Il cardinale Grimani avrebbe apprezzato anche lo sguardo sensibile di Lotto sulle antichità, quale emerge dal disegno che Lorenzo ha dedicato al gruppo scultoreo di *Ercole e Anteo* (figg. 19-20)[130], allestito da Giulio II nel cortile di fronte al Belvedere di Innocenzo VIII[131].

Lorenzo Lotto, ammirando a Loreto la pittura di Luca Signorelli e Melozzo da Forlì[132], quando giunse a Roma aveva negli occhi la cultura figurativa dominante a Roma durante la seconda metà del Quattrocento.

Il cantiere architettonico e decorativo della Santa Casa, condotto sotto il vescovato di Girolamo Basso della Rovere, aveva riprodotto in tono minore le dinamiche che governavano le grandi fabbriche papali. Una fisionomia romana che divenne ancor più evidente nel 1508, quando Giulio II affidò l'impresa lauretana a Donato Bramante[133].

Giulio II desiderava un cambio di marcia nei lavori lauretani e oltre alla basilica, impegnò Bramante nella costruzione del Palazzo Apostolico, delle fortificazioni per il santuario e in opere di pubblica utilità come l'acquedotto, con l'obiettivo di dotare Loreto delle infrastrutture e dei servizi necessari ad accogliere la massa dei pellegrini[134].

Bramante coordinava anche il cantiere decorativo degli appartamenti pontifici e la critica ha sottolineato la contiguità tra la fine del polittico di Recanati e l'incarico nel cantiere vaticano[135], ipotizzando l'intervento benevolo e decisivo di Bramante a favore di Lotto.

Recanati e Loreto erano le facce della stessa medaglia; Lorenzo negli anni recanatesi dovette frequentare e forse lavorare per la fabbrica papale entrando in contatto se non con Bramante, esclusivamente impegnato a Roma, con suoi fiduciari come Gian Cristoforo Romano[136].

Leggere la fortuna vaticana di Lorenzo Lotto attraverso Loreto, come abbiamo visto, è ipotesi solida e degna di ulteriori approfondimenti. David Frapiccini ha invitato a considerare i rapporti di amicizia e collaborazione che legavano i fratelli de' Cuppis al potente tesoriere generale di Giulio II, prefetto della fabbrica di San Pietro e delle altre imprese giuliane: Enrico Bruni[137].

Frapiccini, studioso autorevole della stagione marchigiana di Lotto, ha legato la morte di Bruni nel 1509 con la fine del credito goduto da Lorenzo nel cantiere vaticano[138]. Ma come osservato da Arnold Nesselrath, Lotto si allontanò definitivamente da Roma solo nel 1514 dopo aver completato i lavori per decorare la volta della stanza di Eliodoro[139].

Nella rosa dei possibili mentori di Lorenzo Lotto a Roma, non bisogna dimenticare il tracciato domenicano del pittore e l'amicizia di Oliviero Carafa coi nobili recanatesi.

Bramante fu sempre legato ai Predicatori; il primo mecenate romano dell'urbinate e possibile artefice del suo approdo in Vaticano fu il cardinale napoletano, vicario di Giulio II a Roma. Egli affidò a Bramante la progettazione del chiostro di Santa Maria della Pace e probabilmente la cappella di giuspatronato in Santa Maria della Minerva.

Bramante potrebbe essere stato raccomandato al Carafa dal suo sodale domenicano, Vincenzo Bandello, priore di Santa Maria delle Grazie a Milano quando Bramante vi completò il progetto della tribuna[140]. Quest'ultima architettura Lorenzo Lotto dovette ammirarla a Milano, poiché sembra citarla nella scenografia della pala Colleoni Martinengo di Bergamo (fig. 21-22)[141].

Se il ruolo dei Predicatori per l'avvio della carriera vaticana del veneziano resta da dimostrare con certezza, i frati furono determinanti nel favorire la partenza del pittore da Roma. La pala allogatagli nel 1513 dalla famiglia Colleoni Martinengo era destinata alla chiesa domenicana di Santo Stefano[142]; probabilmente fu la fama del polittico di Recanati a determinare questa seconda svolta positiva nella carriera di Lorenzo Lotto.

La collaborazione con Raffaello nella decorazione delle stanze di Giulio II era stata fruttuosa per Lotto, egli per un triennio fu l'abile capomastro del

caposcuola urbinate[143]. Lorenzo aveva il magistero per ambire a un incarico di maggiore responsabilità quando, nel 1514, Raffaello fu chiamato a sostituire il defunto Bramante nella gestione dei cantieri architettonici e decorativi vaticani[144]. Non è improbabile che sia stato Raffaello a tarpare le ali alle speranze di Lorenzo, evitando di cedere a altri la direzione dei cantieri decorativi[145], nonostante le fabbriche architettoniche lo impegnassero in modo considerevole.

Accanto ai frati domenicani non mancavano altre figure che disponevano di credenziali per introdurre il Lotto al cospetto di Bramante. Si è accennato al legame tra i de' Cuppis e Bruni, ma merita di essere enucleata anche la figura di Antonio Ciocchi del Monte[146].

Nato a Monte San Savino, il nobile aretino fu nominato vescovo di Città di Castello nel 1503 da Giulio II, di cui fu uno dei collaboratori più stretti e fidati nelle missioni diplomatiche o durante le spedizioni militari. Dopo che Giulio II lo vestì della porpora nel 1511, lo zio del futuro papa Giulio III si fregiò con piena dignità del titolo di cardinale protettore della Santa Casa di Loreto, che il nobile esercitava nei fatti già dal 1507[147].

Per comprendere il suo ruolo all'interno delle vicende lauretane, occorre ricordare che dal protettore dipendeva il Governatore papale della Santa Casa; in sintesi il Governatore amministrava l'impegnativo santuario *in loco*, mentre il protettore era l'anello di congiunzione tra Loreto e Roma, dialogando con il Papa sulle questioni più cogenti[148].

Antonio Ciocchi del Monte era molto sensibile alla committenza artistica e oltre alle opere architettoniche o decorative a lui riconducibili, la sua personalità potrebbe esser letta in relazione al secondo soggiorno romano del conterraneo Luca Signorelli. Sicuramente il cardinale fu determinante per favorire l'avvio della feconda stagione lauretana del concittadino Andrea Sansovino[149].

Il ruolo di Ciocchi del Monte nel santuario lauretano emerge negli atti prodotti dall'amministrazione. Il vescovo a esempio è indicato nei documenti contabili come committente del «modelo de Santa Marja de Loreto»[150], pagato al carpentiere Antonio Pellegrino da Firenze per illustrare i progetti architettonici lauretani di Bramante (l'artigiano era collaboratore di Donato anche a San Pietro in Vaticano)[151].

Il coinvolgimento diretto del protettore in questa commissione ,oltre a nascondere il senso di una consueta prassi amministrativa, è l'indizio della rilevanza attribuita a questo modello, realizzato a Roma per essere mostrato a Giulio II e a altri curiali importanti.

Il cardinale Ciocchi del Monte non solo seguiva con devota attenzione l'amministrazione lauretana, ma era un assiduo frequentatore degli appartamenti di Giulio II mentre Perugino, Signorelli, Pinturicchio, Lotto, Bramantino, Raffaello e gli altri si avvicendavano per onorare i desiderata del papa terribile.

Egli era stato appena creato cardinale quando Raffaello lo ritrasse alle spalle del cardinale Giovanni de' Medici, nella scena raffigurante *Gregorio IX che approva le Decretali* e non vi poteva essere omaggio più alto, considerata la dottrina giuridica e l'impegno giudiziario di Antonio Ciocchi del Monte.

Questa parete della stanza della Segnatura fu realizzata nel 1511 in stretta collaborazione, praticamente in contemporanea, tra Raffaello e Lotto; autore della scena raffigurante *Triboniano che consegna le Pandette a Giustiniano* (figg. 23-24).

Il cardinale fu protettore della Santa Casa fino al 1514 e la sua personalità potrebbe essere letta alla stregua di un mentore del quale è nota la sensibilità per l'arte, affatto solido e autorevole, per sostenere il tragitto di Lorenzo Lotto da Recanati (Loreto) a Roma.

Nel polittico di Recanati vi è solo un dettaglio insolito e antistorico: le chiavi agganciate con un laccio alla cintola di san Domenico, le quali contrastano con l'anelito alla povertà del santo[152] (fig. 29). Domenico di Guzmán era morto a Bologna il 6 agosto 1221, ricoverato in una cella conventuale che non gli era stata assegnata in via esclusiva e basta questo aneddoto per evocare la ferrea volontà pauperistica del frate. Solo in un'occasione il padre dei Domenicani aveva trattenuto per se le chiavi di una proprietà, quelle del convento romano di San Sisto, ma le fonti agiografiche ricordano che fu una misura estrema per difendere le novizie dai colpi di mano dei loro parenti, che non accettavano la rigorosa clausura domenicana[153].

Sulla tavola recanatese sono state dipinte due chiavi piccole e una grande, affidate solitamente al frate dispensiere per custodire il portone del convento, i documenti amministrativi e i denari della comunità. Lo stesso trittico di ferri, Lorenzo Lotto lo dipinge sul tavolo del dispensiere conventuale di San Zanipolo a Venezia[154] (fig. 30).

Ma questo dettaglio delle chiavi che fa scendere Domenico dall'empireo dei cieli al paradiso claustrale, non è una nota stonata nell'armonico fraseggio formale, cromatico e diplomatico che illustra il polittico di Recanati, quanto una licenza narrativa di «Lotto, come la bontà buono, come la virtù virtuoso»[155].

Note

* Rivolgo un pensiero di profonda gratitudine a Bruno Bruni, Giovanni Luca Delogu, Cristina Galassi, Vittoria Garibaldi, Elisabetta Federici, Federica Giulietti, Francesco Federico Mancini, Marta Picchio, Rolando Ramaccini, Alessia Signorelli, Bernardino Sperandio, Mariapia Zepponi. A Matteo Ceriana dedico un pensiero di considerazione scientifica e amicizia, ricordando la mostra su Lotto, curata nelle Gallerie dell'Accademia: esempio prezioso per raccontare il valore civile dell'istituzione museale pubblica, nel creare e diffondere cultura (*Omaggio a Lorenzo Lotto. I dipinti dell'Ermitage alle Gallerie dell'Accademia*, catalogo della mostra, Venezia, Gallerie dell'Accade-

mia, 24 novembre 2011 - 26 febbraio 2012, a cura di Matteo Ceriana e Rossana Battaglia, Venezia 2011).

[1] Incoronato il 5 agosto 1294, Celestino V diede lettura della bolla di rinuncia al papato il 13 dicembre 1294. Sulla vicenda della rinuncia si veda: V. Gigliotti, *Fit monachus, qui papa fuit: la rinuncia di Celestino V tra diritto e letteratura*, in «Rivista di storia e letteratura religiosa», 44, 2008, pp. 257-323.

[2] La ricca storiografia lauretana accredita come lettura possibile, per ricostruire la vicenda della Santa Casa, l'intervento iniziale del despota d'Epiro Niceforo Angeli. Nel 1294 al momento di concedere la mano della figlia Ithamar a Filippo di Taranto, trasmise in dote al quartogenito del re di Napoli Carlo II d'Angiò anche «le sante pietre portate via dalla Casa della Nostra Signora la Vergine Madre di Dio». Le indagini sul sacello, alto tre metri e costruito con tre pareti che poggiano senza fondamenta, hanno accertato la possibile provenienza delle sue pietre dalla Galilea, considerato che sia i materiali sia le tecniche costruttive della Santa Casa sono compatibili con quelle impiegate dai Nabatei. Murate tra le pietre della Santa Casa sono state trovate cinque croci di stoffa rossa di crociati o, più probabilmente, di cavalieri di ordini militari. I graffiti incisi sulle pietre della Santa Casa sono di origine giudeo cristiana, cfr. F. Grimaldi, *La chiesa di Santa Maria di Loreto nei documenti dei secoli XII-XV*, Ancona 1984; *La basilica della Santa Casa di Loreto: indagini archeologiche, geognostiche e statiche*, a cura di F. Grimaldi, Ancona 1986; F. Grimaldi, *Santa Maria di Loreto: origini, iconografia e devozione*, Ancona 1995; F. Grimaldi, *La historia della chiesa di Santa Maria di Loreto*, Loreto 1993; *Il sacello della Santa Casa*, a cura di F. Grimaldi, Loreto 1991.

[3] Sulla fine del Regno di San Giovanni d'Acri nel 1291 si veda: F. Tommasi, *Acri 1291*, Perugia 1996.

[4] Prima del trasferimento a Loreto il sacello fu sbarcato nel porto di Ancona, dove fu collocato nella zona di Posatora.

[5] Gli Uscocchi, i feroci pirati che infestavano l'Adriatico, si rifugiavano sulle isole o dentro le insenature dalmate vicine a Tersatto. Sulla pirateria in Adriatico si veda: S. Anselmi, *Pirati e corsari in Adriatico*, Cinisello Balsamo 1998; S. Gigante, *Venezia contro gli Uscocchi*, Vittorio Veneto 2010.

[6] Cfr. G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, vol. XCIX, Venezia 1860, p. 88.

[7] Cfr. M. Leopardi, *Serie dei Vescovi di Recanati: con alcune notizie della città e della chiesa di Recanati*, Recanati 1828, p. 76.

[8] Cfr. *Gli ordini mendicanti (secc. XIII - XVI)*: atti del XLIII Convegno di Studi Maceratesi, Abbadia di Fiastra (Tolentino), 24-25 novembre 2007, Macerata 2009.

[9] Cit. da A. Nesselrath, *Il periodo romano del Lotto*, in *Lorenzo Lotto nelle Marche. Per una geografia dell'anima*, Atti del convegno internazionale di Studi, 14-20 aprile 2007, a cura di L. Mozzoni, Firenze 2009, p. 22.

[10] Cit. da Ibidem, p. 22.

[11] Per la storia conservativa e critica dell'opera rimandiamo alla recente scheda sull'opera di Vittoria Garibaldi, che contiene varie notizie inedite sulla storia dell'opera tra il XIX e il XX secolo: V. Garibaldi, *Polittico di San Domenico*, in *Lotto nelle Marche*, a cura di V. Garibaldi e C. F. Villa, Cinisello Balsamo 2011, pp. 21-35.

[12] Un'illustrazione storica e teologica sullo scapolare e l'abito domenicano è in P. Lippini, *La vita quotidiana di un convento medievale*, Bologna 2003, pp. 142-148. Sulla presenza dello scapolare nei diversi abiti religiosi: *La sostanza dell'effimero, gli abiti degli ordini religiosi in Occidente*, catalogo della mostra di Roma, a cura di G. Rocca, Milano 2000.

[13] San Simone Stock, già ottuagenario, fu eletto Priore generale dei Carmelitani nel 1247, riformandone la Regola e portando l'ordine dentro la famiglia dei mendicanti. Il 16 luglio 1251 avvenne il prodigio: la Madonna comunicò a san Simone che coloro che sarebbero morti indossando le due strisce di stoffa dello scapolare, sarebbero stati liberati dalle pene del Purgatorio, cfr. *La Madonna del Carmine: teologia, storia e culto nella tradizione del Carmelo*, T. G. Cioli e R. Palazzi, Roma 1992; B. M. Xiberta, *Ensayo critico sobre la vida y culto de San Simòn Stock*, in «El Escapulario del Carmen», 1, 1950, pp. 19-35.

[14] Cfr. Giordano di Sassonia, *Libellus de principiis Ordinis Praedicatorum*, in «Monumenta Ordinis Praedicatorum Historica», XVI, 1935, n. 57. Anche Costantino da Orvieto riporta l'episodio: Costantino da Orvieto, *Legenda*, in «Monumenta Ordinis Praedicatorum Historica», XVI, 1935, nn. 31-33. Si veda anche L. Cianetti, *La datazione del Libellus di Giordano di Sassonia*, in *L'origine dell'Ordine dei predicatori e l'Università di Bologna*, a cura di G. Bertuzzi, Bologna 2006, pp. 173-193. L'episodio descritto da Giordano da Sassonia è stato dipinto da Guido da Siena nella tavola proveniente da San Domenico a Siena e conservata nella Pinacoteca Nazionale di Siena, raffigurante le *Stimmate di san Francesco d'Assisi, san Domenico e altri miracoli*. Ringrazio Raffaele Argenziano per avermi segnalato questo dipinto.

[15] G. Cormier, *La Dévotion de S. Dominique à Marie dans les rapports avec la fondation de l'Ordre*, Roma 1905, pp. 7-9; A. D'Amato, *La devozione a Maria nell'ordine domenicano*, Bologna 1984.

[16] Cfr. P. Lippini, *La vita quotidiana di un convento medievale*, Bologna 2003, pp. 180.

[17] Sul culto del Rosario nel XV secolo: D. Penone, *I domenicani nei secoli: panorama storico dell'Ordine dei frati predicatori*, Bologna 1998, p. 253-255. Per una lettura orientativa sul culto del rosario: Aa.Vv, *Il Rosario*, in «Communio. Rivista internazione di Teologia e Cultura», Milano 2003.

[18] Per un panorama su Loreto e gli inizi della devozione lauretana: *La villa di Santa Maria di Loreto: strutture socio-religiose, sviluppo edilizio nei secoli XIV-XV, documenti*, a cura di F. Grimaldi e K. Sordi, Ancona 1990.

[19] Giuliano della Rovere fu nominato da Sisto IV nel 1473 Legato papale per la Marca di Ancona, incarico che officiava anche quando Girolamo Basso della Rovere divenne vescovo di Recanati e Macerata. Dopo l'incoronazione Giulio II visiterà Loreto, il 7 settembre 1510 e di nuovo l'11-12 giugno 1511. Nella Santa Casa Giulio II fece deporre come ex voto il proiettile di cannone dal quale si salvò, durante l'assedio di Mirandola nel 1510, cfr. F. Grimaldi, *La Santa Casa di Loreto e le sue Istituzioni*, Foligno 2006, I, p. 17. Per una lettura sulla devozione per il santuario lauretano durante il XV-XVI secolo, cfr. F. Grimaldi, *La Historia…*, cit., *passim*.

[20] Per Frapiccini la scelta di raffigurare il *Transito della Santa Casa* ebbe il valore di un manifesto di identità civile: «Questo inequivocabile riferimento, lauretano, inserito proprio in un momento storicamente critico per via della separazione, è calato in un ambito allusivo alle glorie civiche recanatesi e alla tradizionale fedeltà della comunità verso la Chiesa di Roma», cit. da: D. Frapiccini, *Lorenzo Lotto tra frequentazioni curiali e strategie mercantili*, in *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo 2000, p. 151.

[21] Per la storia iconografica della Madonna di Loreto: *L'iconografia della Vergine di Loreto nell'arte*, a cura di F. Grimaldi, K. Sordi, Loreto 1995. Il prototipo iconografico della Santa Casa sorretta in volo dagli angeli e sormontata dalla Madonna col Bambino, si diffuse in area adriatica durante la seconda metà del XV secolo. Tra gli esempi più antichi e interessanti, oltre a quelli riprodotti in figura, ricordiamo l'affresco di Andrea Delitio (1460 circa) nella Cattedrale di Atri e l'affresco nel santuario lauretano di Castelbuono, datato 1486, cfr. F. Grimaldi, *Il sacello della Santa Casa*, Loreto 1991, pp. 167 ss., 236. La voce bibliografica più recente sull'opera di Saturnino Gatti, data-

bile alla fine del XV secolo è: G. Boffi, *Saturnino Gatti, pittore, scultore, plasticatore*, in *Gente d'Abruzzo. Dizionario biografico*, Colledara 2006-2007, vol. 5, pp. 249-254. Alessandro Angelini ha associato il dipinto alla personalità di Giovanni Antonio Percossa, cfr. A. Angelini, *Saturnino Gatti e la congiuntura verrocchiesa a L'Aquila*, in *I Da Varano e le arti*, Atti del convegno internazionale, Camerino 4-6 ottobre 2001, a cura di A. De Marchi, P. L. Falaschi, Camerino 2002, p. 850, n. 31. Sulla tavola di Alessandro Padovano e Giovanni Maria Trevisano, rimandiamo alla lettura della scheda di: G. Barbera, in *L'iconografia*… cit., p. 96. Interessante nell'opera la firma dei due artisti e la data 1507, visibile sul muro della Santa Casa dentro un cartiglio di carta che evoca l'uso devozionale delle preghiere mariane.

[22] Cfr. Hieronymus Angelita, *Lauretanae Virginis historia*, Venezia (o Roma), 1525-1530 circa. La vignetta xilografica è a c. 1v.

[23] Cfr. F. Grimaldi, *Il libro lauretano*, Macerata 1973, pp. 102 ss. Il testo di Girolamo Angelita è importante perché pubblica, per la prima volta, la data di traslazione della Santa Casa. L'Angelita dichiara di aver appreso l'informazione da una trascrizione degli Annali di Fiume (non rintracciati), nella quale era narrata la storia della dimora della Santa Casa a Tersatto, come risultava dai documenti ancora esistenti nell'Archivio di Tersatto (anche questi documenti non sono stati recuperati). Il Comune di Recanati ne informò Leone X, il quale promulgò un Breve del 1 giugno 1515, nel quale prendeva atto della esistenza di testimonianze documentali degne di fede, che attestavano il volo della Santa (*Archivum Secretum Apostolicum Vaticanum*, 1924, 232, IX, reg. 70, f. 74). In realtà la lapide ancora oggi visibile sulla chiesa di Tersatto, ricorda che: «Venne la Casa della Beata Vergine Maria da Nazarette a Tersatto l'anno 1291 allì 10 di maggio et si partì allì 10 di dicembre 1294». Di conseguenza l'Angelita si confuse o ebbe informazione errata, e indicò come data d'arrivo a Loreto la data di partenza da Tersatto. Probabilmente la Santa Casa giunse a Loreto alla fine del 1295, dove le fonti ricordano che si fermò nove mesi. Sull'Angelita si legga anche: M. Leopardi, *Cose lauretane*, Ancona 1844, pp. 13 ss. Il figlio di Girolamo, Giovan Francesco il giovane, è autore di una storia di Recanati pubblicata nel 1601: *Origine della città di Ricanati, e la sua historia e descretione fatta dal signor Gio. Francesco Angelita. Nella quale si ha notitia non solo delle cose in essa città auuenute, ma in molti altri luoghi della Marca, in Venetia: appresso Matthio Valentino*, 1601.

[24] Cfr. F. Grimaldi, *La Santa Casa di Loreto e le sue Istituzioni*, Foligno 2006, pp. 16 ss. La bolla fu emanata da Giulio II il 21 ottobre 1507 e fu accompagnata dal testo normativo delle costituzioni *Gloriose Semperque Virginis* che avevano l'obiettivo di regolamentare la vita del Santuario. La bolla In sublimia del 21 ottobre 1507, richiamando una precedente bolla del 1464 con cui Paolo II aveva accordato particolari indulgenze al Santuario, ne affidava la responsabilità a un Governatore, con giurisdizione spirituale e temporale.

[25] Cfr. D. Frapiccini, *Lorenzo*… cit., p. 153: «Certamente la separazione di Loreto e le conseguenti reazioni negative suscitarono grande clamore e trovarono una sottile, ma polemica traduzione in immagini all'interno del polittico lottesco, massima espressione figurativa del momento in contesto recanatese». Non è condivisibile la recente interpretazione psicologica che individua nel clima di tristezza e malinconia che pervade alcuni personaggi dipinti da Lorenzo Lotto, una manifestazione del clima che si viveva a Recanati dopo la promulgazione della bolla di Giulio II, cfr. R. Villa, *Tre sguardi su Lorenzo Lotto*, in *Lorenzo Lotto*, a cura di G. C. F. Villa, Cinisello Balsamo 2011, p. 52. Anche David Frapiccini è in linea con questa lettura psicologica: «Molti studiosi non hanno potuto fare a meno di osservare l'espressione scontenta, quasi depressa, del San Flaviano, che, come abbiamo già visto, ostenta l'anello vescovile […]. Forse, questo ennesimo moto dell'anima lottesco allude alla drammatica sottrazione del santuario lauretano dalla giurisdizione della diocesi recanatese. […] L'intera comunità, nelle sue componenti civiche e religiose, approfittò dell'esecuzione di un complesso così efficace sul piano comunicativo e propagandistico, per rivendicare i propri diritti sul santuario e ricordare come la Sede Apostolica avesse più volte beneficiato la cittadina, secondo una linea di comportamento a cui si sarebbe dovuto attenere pure il regnante papa Giulio II», cit. da: D. Frapiccini, *Dialogo intorno a Lorenzo Lotto*, Firenze 2011, p. 55. Il dialogo è strutturato sotto la forma di un'intervista a Bernard Berenson.

[26] Cfr. F. Grimaldi, *La Santa Casa*…, cit., pp. 16 ss.

[27] Il 13 marzo 1508 il consiglio comunale delibera di inviare un oratore a Roma per ottenere la revoca di alcune decisioni, cfr. D. Frapiccini, *Lorenzo*…, p. 151.

[28] Sul cardinale il contributo esauriente di: D. Frapiccini, *Girolamo Basso della Rovere e la sua cerchia tra contesti marchigiani e romani*, in *I cardinali di Santa Romana Chiesa: collezionisti e mecenati*, a cura di M. Gallo, Roma 2001, pp. 9-23.

[29] Cfr. A. Pastore,*Giulio II*, in *Enciclopedia dei Papi*, III, Roma 2000, p. 36.

[30] Cfr. D. Frapiccini, *Girolamo*… cit., pp. 17 ss.; M. Leopardi, *Serie dei Vescovi di Recanati: con alcune notizie della città e della chiesa di Recanati*, Recanati 1828, pp. 179-180. Teseo De Cuppis fu creato vescovo di Recanati e Macerata il 20 ottobre 1507 (*Archivum Secretum Apostolicum Vaticanum*, reg. lat. 1209, cc. 199r.-201r.).

[31] Cfr. D. Frapiccini, *Girolamo*… cit., pp. 14 ss.; F. Grimaldi, *L'ornamento marmoreo della Santa Cappella di Loreto*, Loreto 1999, pp. 10 ss. Domenico Sebastoli già dal 1485 fu rettore e amministratore della Santa Casa. Nel 1510 fu creato protonotario apostolico e governatore della Santa Casa da Giulio II. A Sebastopoli successe nel 1512 il Generale dei Silvestrini, Pier Antonio Perotti, della nobile famiglia dei conti di Sassoferrato. Per un panorama storico e documentario sul governo della Santa Casa, cfr. F. Grimaldi, *La basilica della Santa Casa di Loreto. Indagini archeologiche, geognostiche e statiche*, Ancona 1986; F. Grimaldi, *La Santa Casa di Loreto e le sue istituzioni*, III voll., Foligno 2006.

[32] Bernardino in virtù della consuetudine con Recanati, nel 1488 fu nominato cittadino, cfr. M. Leopardi, *Serie*… cit., p. 179.

[33] Emblematica della considerazione di cui godeva Bernardino presso Giulio II è la nomina del figlio Giovanni Domenico nel 1504, all'età di undici anni, nella carica prestigiosa di Segretario di Giulio II. Per un profilo sulla fortunata carriera prelatizia di Giovan Domenico, creato cardinale nel 1517 e morto nel 1553: F. Petrucci, *De Cupis, Gian Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 33, 1987, pp. 602-603. Una breve trattazione su alcuni personaggi illustri di questa famiglia è in: S. Monticelli, *Compendio istorico della vita: virtu', e miracoli di S. Fortunato, confessore paroco e protettore di Montefalco*, Foligno 1829, pp. 148-151. E anche in: T. Amayden, *La storia delle famiglie romane,* Roma 1967, pp. 370-371. Commenta l'importanza di questa personalità: D. Frapiccini, *Dialogo*… cit., pp. 56-58; D. Frapiccini, *Lorenzo*… cit., pp. 155-156. Bernardino giunse a Roma nel 1462. Probabilmente già fin da quel momento acquistò alcune case medievali, vicine alla chiesa di Sant'Agnese. Nella stessa zona, nel 1492, Bernardino acquistò dal cardinale Ascanio Sforza il palazzo fino ad allora abitato dal nobile prelato. La residenza fu ampliata da Giovan Domenico e ancora durante il XVIII secolo, fino a inglobare un intero isolato. La facciata principale del palazzo, che ancora oggi porta il nome De Cupis, è su via dell'A-

nima, mentre quella secondaria su piazza Navona. I resti del palazzo di Bernardino sono visibili in via dei Lorenesi. Sul palazzo: C. Pietrangeli, *Guide rionali di Roma. Rione VI, Parione, parte 1*, Roma 1967, p. 32; C. Pietrangeli, in Piazza Navona, a cura di F. Spinosi, Roma 1969, pp. 247-250; P. Portoghesi, *Roma del Rinascimento*, 2, Milano 1971, p. 484; G. Simoncini, *Roma: Topografia e urbanistica da Bonifacio IX ad Alessandro VI*, Firenze 2004, pp. 196, 245; Bernardino amministrava la ricca Tesoreria Apostolica dell'Umbria, servendosi del congiunto Bonifacio nel ruolo di vice tesoriere. Per un panorama sulla documentazione relativa all'attività umbra di Bernardino e Bonifacio: L. Fumi, *Inventario e spoglio dei registri della Tesoreria Apostolica di Perugia e Umbria*, Perugia 1901. Nella Biblioteca Trivulziana di Milano, è conservato un codice con le opere di Orazio, appartenuto nel 1504 a Bonifacio (inv. 788), cfr. *I codici medioevali della Biblioteca trivulziana*, a cura di Caterina Santoro, Milano 1965, p. 203. Bonifacio è anche committente a Montefalco, dove risiedeva, di opere al pittore Francesco Melanzio, cfr. S. Nessi, *Francesco Melanzio da Montefalco*, Montefalco 2010, pp. 130 ss. Bonifacio nel suo ruolo di vicetesoriere della Camera Apostolica e del Camerlengo in Umbria, è documentato dal 1498 al 1506 in relazione con Pinturicchio, per questioni amministrative relative alle terre nel Chiugi che Alessandro VI aveva concesso al pittore per 29 anni, per ricompensarne l'opera, cfr. P. Scarpellini, M. R. Silvestrelli, *Pintoricchio*, Milano 2004, pp. 288 *passim*. Sulla committenza di Bernardino relativa alla decorazione absidale nella chiesa di Sant'Onofrio al Gianicolo, dove il nobile umbro possedeva la cappella di Sant'Agostino cfr. L. Testa, *Gli affreschi absidali della chiesa di S. Onofrio al Gianicolo*, in «Storia dell'arte», 1989, n. 66, pp. 172-176. Giovan Domenico, successivamente fu il committente di uno dei maestri attivi nella bottega di Peruzzi, Francesco da Siena: cfr. G. Sarti, *Francesco da Siena*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 50, 1998, s.v.

[34] Su questa figura: M. Frettoni, *Felice della Rovere*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1987, pp. 602-605; C. Murphy, *La figlia del papa. Giulio II e Felice Della Rovere iniziatori del Rinascimento romano*, Milano 2007. La studiosa sottolinea l'importanza nella politica curiale romana di Felice, la cui influenza può essere paragonata a quella di un cardinal nepote.

[35] Cfr. D. Frapiccini, *Lorenzo*… cit., p. 155, nota 13. Il vescovo Teseo è nominato nelle carte consiliari di Recanati il 28 maggio e il 2 giugno 1508. L'autore riporta un documento che attesta la volontà dei recanatesi di inviare una rappresentanza comunale a Sassoferrato, per incontrare il neo presule e esortarlo a privilegiare Recanati, invece che Macerata, per il primo ingresso nelle Diocesi governate (ASC Recanati, *Annali* 1508, 83, cc. 32 r-v, 33 v.). Il vescovo probabilmente soggiornerà a Recanati dal giugno all'ottobre del 1508.

[36] Flaviano fu vescovo di Ricina nel III secolo, l'antica città romana nei pressi di Macerata, cfr. M. Leopardi, *Serie dei Vescovi di Recanati: con alcune notizie della città e della chiesa di Recanati*, Recanati 1828, p. 26.

[37] Nella figura, accanto al ritratto del presule, è stato proposto il riconoscimento del priore nella figura di San Domenico, ipotesi non altrimenti verificabile, cfr. B. Aikema, *Lorenzo Lotto: viaggi, committenze e vicende domenicane*, in *Lorenzo Lotto*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Bergamo 18-20 giugno 1998, a cura di Augusto Gentili, in «Venezia Cinquecento», X, 19, 2000, p. 138. Anche lo studioso è favorevole alla lettura del polittico come «argomento visivo contro la temuta separazione» della Santa Casa da Recanati. Recanati appartenne alla Diocesi di Macerata dal 1303 al 1516, i vescovi di Macerata furono persone di grande spessore e influenza presso la curia vaticana: Girolamo Basso della Rovere (1476-1507), Teseo de' Cuppis (1507-1528), Giovanni Domenico de' Cuppis (1528-1535). Dopo il 7 gennaio 1516 Recanati tornò ad essere sede diocesana e affidata a Luigi Tasso, mentre Teseo de' Cuppis rimase presule di Macerata. Il papa stabilì che la prima diocesi a ritornare vacante per la morte del vescovo, dovesse ritornare ad essere accorpata. Di conseguenza Teseo de' Cuppis nel 1520 tornò ad essere Vescovo di Macerata e Recanati fino al 1528, anno della sua morte. A Teseo successe il nipote Giovanni Domenico fino al 1535, quando Macerata fu di nuovo separata da Recanati, cfr. G. Cappelletti, *Le chiese d'Italia: dalla loro origine sino ai nostri giorni*, vol. 3, Roma 1845, p. 616.

[38] Per David Frapiccini (D. Frapiccini, *Lorenzo*… cit., p.155) I due codici che nel dipinto mostra San Flaviano sono i canoni di Diritto civile e Diritto ecclesiastico, testimonianza della duplice protezione del presule sulla Santa Casa e sulla Diocesi. Riguardo al sigillo vescovile lo studioso scrive: «[vescovo] spicca, all'intero di un pannello laterale del polittico lottesco, per la volitiva ostentazione del sigillo vescovile, caratterizzato in dettaglio da mitria episcopale e stemma, e dei medaglioni, recanti le immagini dell'Angelo annunciante e della Vergine annunciata, chiaramente mostrati sulle mani guantate». L'autore ricorda anche che la mensa vescovile fu danneggiata dalla decisione di Giulio II di creare il governatorato di Loreto, ma a nostro giudizio i legami tra Teseo e Bernardino de' Cuppis e Giulio II erano così stretti, che mai i due nobili di Montefalco avrebbero sostenuto – direttamente o indirettamente – una azione di propaganda pubblica, attraverso la commissione di un'opera d'arte, "per rivendicare il possesso e i propri diritti su Loreto [Recanati]». Allo stesso modo la famiglia dei Predicatori, fortemente impegnata a difesa dell'ortodossia, non avrebbe 'prestato il fianco' a una protesta cittadina rivolta verso il terribile Giulio II.

[39] Una trascrizione aggiornata della delibera consiliare di Recanati con la quale si autorizza la concessione del contributo è di Francesca Coltrinari: F. Coltrinari, *Ipotesi per la presenza di Lorenzo Lotto nelle Marche prima del polittico di San Domenico a Recanati, la sua fiera, la circolazione di dipinti e oggetti d'arte via mare*, in *Lorenzo Lotto nelle Marche. Per una geografia dell'anima*, Atti del convegno internazionale di studi, 14-20 aprile 2007, a cura di L. Mozzoni, Firenze 2009, pp. 48-49: «Consilio Magnificorum dominorum priorum. Septimo super supplicatione prioris et fratrum Sancti Dominici petentium subsidium pro cona magni pretii per magistrum Laurentium Lotum venetum existente iuxta disegnum ostensum et de melioribus picturis que sunt iste que inspiciuntur facte in iuventute vel potius adolescentia sua, quam intendunt facere omnino et inter alias pingere in ea advocatos comunitatis. Super quibus habito consilio Thome Laurentii fuit per dominos priores conclusum et reformatum: Pro cona sancti Dominici Super suplicatione fratrum sancti Dominici contribuatur pro comune usque in centum florenis monete: in tribus terminis, videlicet primo ad nativitatem proximam, secundo ad nundinas anni 1507, tertio ad alias nundinas anni videlicet 1508, addito et declaro quod si aliquis debitor comunis excepto pro gabellis, vellet prius solvere seu accordare dictam prestantiam et fratres se contentarentur, possit fieri cum hoc et detur fideiusso in forma per dictos fratres de fieri fatiendo laborerium cum effectu. Et nihilominus depingi fatiant in cona supradicta Sanctum Flavianum et Santium Vitum advocatos nostros, obtentum non obstantibus 4 contrariis. [altra grafia] De mense augusti 1506, fuerunt satisfacti pro comune dicti fratres sancti Dominici ut confessi fuerunt per viam accordati malefitii Hieronimi Ludovici Johannis Baptiste ut in depositaria Bartolomei Francisci apparet. Et Gaspar Jannini promisit de fieri fatiens laborerium supra in forma».

[40] La vicenda è ricostruita in modo dettagliato da: V. Punzi, *La Traslazione della Santa Casa di Lorenzo Lotto a Recanati. Ipotesi di ricerca*

per un'opera perduta, in *Lorenzo Lotto e i lotteschi a Mogliano*, Atti del convegno di studi, Mogliano 1 dicembre 2001, a cura di M. Paraventi, Recanati 2003, pp. 118 ss. L'autore nel saggio propone di individuare una eco iconografica della perduta predella di Lorenzo Lotto, raffigurante il *Transito della Santa Casa*, nel rilievo di Pietro Paolo Iacometti, realizzato nel 1638, che orna la Torre Comunale di Recanati, a sua volta simile allo stucco di Giuseppe Silva, dal soggetto analogo, licenziato nella Sacrestia della Basilica della Santa Casa nel 1611. Riportiamo il testo della testimonianza giudiziaria di Benedetto Melchiorri, pubblicata da Vito Punzi: «il Marchese Benedetto Melchiorri morto in Recanati fin dall'anno 1660 in età di 90 anni in circa, in sua gioventù donò al convento una cornice tutta messa a oro con sette pezzi di quadri di mano del Lotto d'un valore inestimabile, che ora serve per ornamento del Coro della medesima chiesa, e Ottavia Melchiorri donò al convento scudi 4000».

41 Benedetto Melchiorri nacque nel 1571 (cfr. V. Punzi, *Ibidem*, p. 119), di conseguenza prestando fede al documento giudiziario, il dono della cornice dovette avvenire tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo. Il discendente di Benedetto Melchiorri, nel 1723 ricorda che fu donata la «cornice tutta messa a oro con sette pezzi di quadri», di conseguenza il teste sembra attribuire una commissione unitaria tra la cornice e i pannelli dipinti in essa contenuti. Evidentemente la memoria e la prolungata assenza dei Melchiorri da Recanati, che risiedevano prevalentemente a Roma, aveva prodotto i suoi effetti negativi, ingenerando un errore palese. Ricorda la committenza di Benedetto Melchiorri: M. C. Terzaghi, *Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni tra le ricevute del banco Herrera e Costa*, Roma 2007, p. 35.

42 Il legame tra i Melchiorri e i Domenicani è evidenziato anche dalla parentela con gli Antici e dalla sepoltura in Santa Maria sopra Minerva di Benedetto e di suo fratello Girolamo. Su quest'ultimo il saggio: M. Gallo, *Jacopino del Conte e il ritratto funebre di Girolamo Melchiorri in S. Maria sopra Minerva, prolegomena alla storia della famiglia Melchiorri* in M. Gallo, *Studi di storia dell'arte, iconografia e iconologia: la biblioteca del curioso*, Roma 2007, pp. 233-243.

43 Cfr. V. Punzi, *Famiglie…* cit., p. 119. Giustamente Vito Punzi, sottolinea che accanto al comune, parteciparono al finanziamento dell'opera anche le famiglie recanatesi più vicine al convento di San Domenico.

44 Sulle numerose cariche pubbliche, rivestite a Recanati dal 1497 al 1536, da Tommaso di Tommaso, cfr. G. F. Angelita, *Famiglie recanatesi di reggimento (secc. XIII-XVII)*, in Archivio Comunale Recanati, busta 5 B III, 7, f. 152 v. Il 14 aprile del 1510, Lorenzo Lotto figura tra i testimoni in un atto rogato dal notaio Antonio Angelelli riguardante la compravendita di un tessuto prezioso, cfr. S. Castellana, *Un nuovo documento per Lorenzo Lotto a Recanati*, in «Kronos», 12, pp. 131-140: «Dicta die. Bartholomeus Ruffini de Racaneto sponte pro se etc. promisit et convenit dare et solvere domino Augustino de S[…]l is inercatori veneto presenti pro se etc. stipulanti ducatos novem auri hinc ad diem quintam decimam mensis septembris proxime futuri pro pretio et nomine pretii brachiorum sex panni pavonatii vere eidem venditi et traditi in presentia mei notarii et testium etc. Renumptians promisit etc. sub pena dupli etc. qua vero pena etc. Iuravit etc. Obligavit se et omnia sua bona in ampliori forma Camere Apostolice etc. Voluit conveniri hic et ubique etc. Actum Racaneti in quarterio Sancti Angeli ante domum Thome Melchiorris de Racaneto iuxta res Philippi et Mei Berardini etc. presentibus Marinangelo Iohannis et magistro Laurentio Loto veneto testibus» (Archivio di Stato di Macerata, *Notarile Recanati*, atti del notaio Antonio Angelelli, 644, a. 1510, C. 69r).

45 Di Nicola Melchiorri, nato nel 1494 da Girolamo e Rebecca, ricordiamo gli studi nella scuola domenicana di Firenze, la sua attività di Maestro in vari conventi italiani, la nomina nel 1518 a vescovo titolare di Cirene e amministratore diocesano di Nardò. Leone X lo nominò Cappellano papale e prelato domestico. Visse a Roma dove morì nel 1535. Cfr. G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, Bologna 1847, p. 224. Anche Luigi d'Aragona, nipote di Re Ferrante, era legato ai Domenicani, morì all'età di 45 anni nel 1518 e fu seppellito nella Basilica di Santa Maria sopra Minerva. Cfr. A. Chastel, *Le Cardinal Louis d'Aragon, un voyageur princier de la Renaissance*, Paris 1986.

46 Nato a Napoli nel 1430 dal ramo dei Carafa della Stadera, nel 1458 su richiesta di Ferdinando I d'Aragona divenne Arcivescovo di Napoli. Nel 1467 fu creato Cardinale dei SS. Pietro e Marcellino, titolo sostituito nel 1470 con quello di Sant'Eusebio. Nel 1478 divenne protettore dei Predicatori. Durante il suo lungo soggiorno romano, rappresentò sempre gli interessi degli Aragona presso il pontefice. Morì nel 1511, due anni prima aveva portato a termine l'ultimo suo incarico importante conducendo nel suo palazzo, insieme al cardinale Raffaele Riario, le trattative che portarono alla pace tra il papa e la Repubblica di Venezia. Per una ampia biografia di Oliviero Carafa: F. Petrucci, *Carafa, Oliviero*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 19, Roma 1965, pp. 588-96; F. Strazzullo, *Il cardinale Oliviero Carafa, committente del Rinascimento*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», XIV, 1964-65, pp. 139-160. Per alcuni titoli di riferimento sulla committenza Carafa: A. Dreßen, *Oliviero Carafa committente "all'antica" nel succorpo del duomo di Napoli*, in «Römische historische Mitteilungen», 46, 2004, pp. 165-200; D. Del Pesco, *Oliviero Carafa ed il programma iconografico del Succorpo di San Gennaro nel Duomo di Napoli*, in *Ottant'anni di un maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, a cura di Francesco Abbate, Napoli 2006, 1, pp. 203-222; G. L. Geiger, *Filippino Lippi's Carafa Chapel. Renaissance art in Rome*, Kirksville 1986; E. Parlato, *Cerimonie nella cappella romana di Oliviero Carafa*, in *Art, Cérémonial et Liturgie au Moyen Age*, Acte du colloque de 3e cycle romand, Lausanne-Fribourg, mars-mai 2000, a cura di Nicolas Bock, P. Kurmann, Serena Romano e J.M. Spieser, Roma 2002, pp.361-471; E. Parlato, *La decorazione della cappella Carafa: allegoria ed emblematica negli affreschi di Filippino Lippi alla Minerva*, in *Roma centro ideale dell'Antico nei secoli XV e XVI*, a cura di Silvia Danesi Squarzina, Milano 1989, pp.169-184. M. Vitiello, *Le architetture dipinte di Filippino Lippi: la cappella Carafa a S. Maria Sopra Minerva in Roma*, Roma 2003.

47 Berardo fu vescovo di Venosa dal 1501 al 1510 e fu sepolto in Santa Maria sopra la Minerva, cfr. L. G. Marini Pagliarini, *Degli Archiatri Pontifici*, 1, Roma 1784, p. 246. I figli di Berardo ottennero le seguenti cariche: Anton Giacomo (vescovo di Camerino 1509-1535); Battista (vescovo di Venze 1506-1523); Tommaso (abate); il nipote Berardo (vescovo di Camerino 1537-1574), cfr. G. Colucci, *Delle Antichità Picene*, Fermo 1791, pp. CXXX-CXXXIII. Il Colucci ricorda che nel 1495 si interessò presso il pontefice per rivolgere una supplica per conto della città di Recanati.

48 Su incarico di Alessandro VI, il medico recanatese, il 16 febbraio del 1502 esaminò le stimmate di suor Lucia da Narni, presso il monastero ferrarese dell'Annunziata, dove la visita ha luogo al cospetto di Ercole d'Este, Lucrezia Borgia e del vicario generale di Roma Pietro Gambo. Il referto, di grande interesse nella storia della medicina, sarà avallato dai vescovi Pietro da Trani e Nicola Maria d'Este: «nelle mani, cioè nel mezzo della palma, accuratamente investigando e toccando con diligenza abbiamo trovato due ferite di figura sferica bagnate all'intorno di sangue lucidissimo; e ciascuna ferita aveva nel mezzo dell'apertura il sangue alquanto congelato, e l'una e l'altra erano

di uguale grandezza; e sebbene quando quella vergine era leggermente toccata circa la ferita, veniva assalita da grandissimo dolore, pure tutte le altre parti della mano che stavano più presso la ferita, se si eccettui qualche dito verso l'incurvazione vicino alla palma, e nel colore, e negli accordi, e in ogni loro natura (ciò che non può darsi senza prodigio o miracolo) belle giacevano incolumi e sanissime con tutta la loro integrità […]. Con simile studio e diligenza abbiamo esaminato i suoi piedi, che in egual modo avevano impresso le medesime piaghe: cosa degna non meno di considerazione che mirabile, perché ciascun piede in tutta la sua integrità nelle altre parti, aveva sulla sommità la sua piaga, sebbene questa sia maggiore nel destro che nel sinistro. Il che è alieno non pure da meraviglia che da ragione», cit. da I. Tozzi, *Tra mistica e politica. L'esperienza femminile nel terz'ordine della penitenza di San Domenico*, in «Rassegna Storica online», 1, 2003 (supplemento a Storiadelmondo), 4, 24 febbraio 2003.

[49] Cfr. F. Storti, *Dispacci sforzeschi da Napoli*, 4, Napoli 1999, pp. 45, 291; *Lorenzo de' Medici. Lettere: 1460-1474*, 1, a cura di R. Fubini, Firenze 1977, p. 246; F. Pontieri, *Ferrante d'Aragona re di Napoli*, Napoli 1969, pp. 349, 553; L. Cerioni, *La Diplomazia sforzesca nella seconda metà del Quattrocento e i suoi cifrari segreti*, Milano 1970, p. 119; F. Leverotti, I. Lazzarini, *Carteggio degli oratori mantovani alla corte sforzesca (1450-1500): 1462*, Roma 2002, p. 243. Bartolomeo di Matteo Antici da Recanati era stato segretario di Alfonso d'Aragona e suo ambasciatore, oratore ed agente a Milano e Genova negli anni 1457-1459. Tornò a Milano nel 1464 e nel 1468, nel 1476 divenne protonotario apostolico. Il fratello Pietro Antici fu vescovo di Giovinazzo, cfr. D. Calcagni, *Memorie istoriche della città di Recanati nella marca d'Ancona*, Messina 1711, p. 204.

[50] Cfr. M. Leopardi, *Serie…*, cit. p. 232. Dal matrimonio tra Alfonso Antici e Bernardina Capodiferro nasce nel 1502 (o nel 1504) il futuro cardinale Girolamo Capodiferro. La comunità di Recanati, il primo gennaio 1545, nomina gli ambasciatori per portare gli omaggi al cardinale appena creato e nel 1547 il Comune ne attesta la prossima visita, cfr. F. Vecchietti, T. Moro, *Biblioteca…* cit., pp. 159-163; L. Cardella, *Memorie storiche de' cardinali della Santa Romana Chiesa*, Roma 1793, IV, pp. 270-271. Fu Legato apostolico in Francia e Portogallo, Tesoriere della Camera Apostolica, incaricato insieme al cardinale Ascanio Sforza di raccogliere i censi e i canoni dovuti alla Chiesa, e di infeudare ed affittare i beni ecclesiastici al fine di raccogliere denaro per la guerra contro i Turchi. Nel 1542 fu creato vescovo di Nizza e il 19 dicembre 1544, Cardinal diacono in San Giorgio al Velabro. Dal 1545 al 1555 fu Legato per la Romagna. Morì nel 1559, fu sepolto a Santa Maria delle Febbri e di lì traslato a Santa Maria della Pace. Sulla committenza del cardinale si veda: P. Iazurlo, *La Venere Barberini. Un dipinto di Giulio Mazzoni da Palazzo Capodiferro* in «Storia dell'Arte», 122/123, 2009; E. Bassan, *La decorazione cinquecentesca della dimora di Girolamo Capodiferro*, in *Palazzo Spada. Arte e storia*, a cura di E. Cannatà, Roma 1992, pp. 25-30; M. Lattanzi, *Le stanze del cardinale Girolamo Capodiferro*, in *Ibidem*, pp. 17-23; Per un profilo biografico: G. Fragnito, *Capodiferro, Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 18, Roma 1975, pp. 628-629.

[51] Cfr. F. Vecchietti, T. Moro, *Biblioteca…* cit., pp. 159-161.

[52] Su questo personaggio: G. Ballistreri, *Capodiferro, Evangelista Maddaleni*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 18, Roma 1975, pp. 621-625. Allievo di Pomponio Leto e collezionista bibliofilo, nel 1514 fu nominato da Clemente VII professore di storia e bibliotecario di Palazzo dei Conservatori, cfr. M. Miglio, *Roma dopo Avignone. La rinascita politica dell'antico*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, I, *L'uso dei classici*, Torino 1984, p. 110. Nel 1474 scrisse alcuni epigrammi contro Sisto IV, accusandolo di aver saccheggiato i marmi del Colosseo per costruire ponte Sisto (BAV, Vat. lat. 3351, f. 76). Nel 1500 rapì Sperata, figlia di Bernardino de' Cuppis, nella chiesa di S. Maria, conducendola a Civitalavinia, feudo Colonna. Alessandro VI su istanza del padre della futura sposa, inviò due gruppi di armati per riportare a Roma la giovane.

[53] Oliviero Carafa nel 1501 ampliò il vecchio Palazzo Orsini, edificando la sua nuova residenza oggi nota come Palazzo Braschi. Il palazzo dista circa quattrocento metri dal quartiere abitato dalle case dei Capodiferro (piazza Capodiferro). Sulle proprietà romane di Oliviero Carafa, cfr. C. Pietrangeli, *Palazzo Braschi*, Roma 1958; E. Ricci, *Palazzo Braschi: storia ed architettura di un edificio settecentesco*, Roma 1989, pp. 8 ss.; E. Parlato, *Cultura antiquaria e committenza di Olivero Carafa, un documento e un'ipotesi sulla villa del Quirinale*, in «Studi Romani», 38, 1990, pp. 269-280.

[54] Cfr. I. Burchardi, *Diarium sive rerum urbanarum commentarii, 1483-1506*, a cura di L. Thuasne, III, Paris 1885, pp. 288, 299.

[55] I Maddaleni Capodiferro, con cui Alfonso s'imparentò, possedevano la cappella di famiglia dedicata a Santa Maria Maddalena nella chiesa domenicana: cfr. G. Palmerio, G. Villetti, *Storia edilizia di S. Maria sopra Minerva in Roma, 1275-1870*, Roma 1989, pp. 34, 170. In Santa Maria della Pace fu sepolto il cardinale Girolamo, figlio di Alfonso. Al convento di Santa Maria della Pace, Oliviero Carafa lasciò in eredità la sua biblioteca, cfr. D. Norman, *The library of Cardinal Oliviero Carafa*, «The book collector», 36, 1987, pp. 354-371.

[56] Emblematico il matrimonio incrociato di Berardo Bongiovanni, che sposa Bartolomea Antici, sorella di Francesco, mentre Francesco ha sposa la sorella di Berardo Fiordalisa: cfr. M. Leopardi, *Serie dei Vescovi di Recanati: con alcune notizie della città e della chiesa di Recanati*, Recanati 1828, p. 229.

[57] Cfr. D. Calcagni, *Memorie…* cit., p. 332.

[58] *Ibidem*.

[59] *Ibidem*. Calcagni ricorda come il 12 aprile 1581, Gregorio XIII dotò questa cappella di un'indulgenza per la liberazione delle anime dal Purgatorio, ogni qualvolta fosse stato officiato da un prete domenicano. Inizialmente la reliquia fu affidata alla confraternita di San Pietro martire, nata nel 1337 da albanesi, poi aggregata nel 1436 alla chiesa di San Domenico. Vittoria Garibaldi ripropone, a ragione, il possibile coinvolgimento della stessa confraternita nelle spese per la realizzazione del polittico, cfr. V. Garibaldi, *Polittico…* cit., p. 26.

[60] San Pietro martire fu eletto co-protettore di Recanati nel 1611, cfr. V. Punzi, *Lorenzo Lotto nella Marca ottocentesca*, in *Lorenzo Lotto*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Bergamo 18-20 giugno 1998, a cura di Augusto Gentili, in «Venezia Cinquecento», X, 19, 2000, p. 35.

[61] Sull'opera la scheda di: P. Humprey, in *Lorenzo Lotto a Recanati «nel cor profondo un amoroso affetto»*, a cura di M. Lucco, Venezia 1998, p. 20. Per una storia esauriente sulla vicenda conservativa della predella e sulle citazioni della stessa nelle fonti, in relazione alla identificazione iconografica: V. Garibaldi, *Polittico…* cit., p. 26. Per la corretta lettura iconografica del pannello di predella conservato a Vienna, nel Kunsthistorisches Museum: V. Punzi, *Lorenzo…* cit, pp. 33-39. L'autore ha confermato una precedente lettura iconografica di Marco Moroni, autore della scheda dattiloscritta del polittico di Recanati, scritta in occasione della mostra: *I domenicani a Recanati* (3-18 ottobre 1987). La scheda è conservata nell'archivio della Soprintendenza per i beni storici, artistici, ed etnoantropologici delle Marche di Urbino (b. 107 MC).

[62] Questa la descrizione di Giorgio Vasari: «Essendo anco questo pittore giovane et imitando parte la maniera de' Bellini e parte quella di Giorgione, fece in San Domenico di Ricanati la tavola dell'altar maggiore partita in sei quadri. In quello del mezzo è la

Nostra Donna col Figliuolo in braccio che mette per le mani d'un Angelo l'abito a San Domenico, il quale sta ginocchioni dinanzi alla Vergine; et in questo sono anche due putti che suonano, uno un liuto e l'altro un ribechino. In un altro quadro è San Gregorio e Santo Urbano papi, e nel terzo San Tommaso d'Aquino et un altro Santo che fu vescovo di Ricanati. Sopra questi sono gl'altri tre quadri: nel mezzo, sopra la Madonna, è Cristo morto sostenuto da un Angelo, e la Madre che gli bacia un braccio e Santa Madalena; sopra quello di San Gregorio è Santa Maria Madalena e San Vincenzio; e nell'altro, cioè sopra San Tommaso d'Aquino, è San Gismondo e Santa Caterina da Siena. Nella predella, che è di figure piccole e cosa rara, è nel mezzo quando Santa Maria di Loreto fu portata dagl'Angeli dalle parti di Schiavonia là dove ora è posta; delle due storie che la mettono in mezzo, in una è San Domenico che predica, con le più graziose figurine del mondo, e nell'altra papa Onorio che conferma a San Domenico la Regola. È di mano del medesimo in mezzo a questa chiesa un San Vincenzio frate lavorato a fresco; et una tavola a olio è nella chiesa di Santa Maria di Castelnuovo con una Trasfigurazione di Cristo, e con tre storie di figure piccole nella predella: quando Cristo mena gl'Apostoli al Monte Tabor, quando òra nell'orto, e quando ascende in cielo», cit. da: Giorgio Vasari, *Le Vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori* nelle redazioni del 1550 e 1568, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare e indici a cura di Paola Barocchi. Testo, IV, Firenze 1976, p. 553.

[63] Per la vita di San Giuliano l'ospitaliere: *Jacopo da Varazze, Legenda aurea: con le miniature del codice Ambrosiano C 240 inf.*, 2, a cura di G. P. Maggioni, F. Stella, Firenze 2007, pp. 1506-1512.

[64] Cfr. E. Pietrella, *La storia religiosa della cattedrale di San Giuliano di Macerata*, in *Le Cattedrali: Macerata Tolentino Recanati Cingoli Treia*, a cura di G. Barucca, Macerata 2010, pp. 31-40; S. Blasio, *La Cattedrale di San Giuliano a Macerata*, in *Ibidem*, pp. 55-70.

[65] Fu il legato della Marca Anconitana, il potente e energico cardinale Egidio Albornoz, a proporre al papa la restituzione della diocesi a Recanati, appena riconquistata militarmente e tolta dalle mire dei Malatesta. Con la bolla del 22 aprile 1357, venne data preminenza per antichità alla Diocesi di Recanti su quella di Macerata, per cui la nuova diocesi assunse il nome di Recanati-Macerata (cfr. *Memoriale di frate Giovanni di Niccolò da Camerino francescano, pubbl. dal conte Monaldo Leopardi di Recanati*, Recanati 1833, p. 231). Noto con interesse che, come nel caso del vescovo Salvo de' Salvi, anche in questo caso Recanati ritrovò la sua diocesi sotto il governo di un domenicano, frate Nicolò da San Martino, vescovo di Macerata e poi di Recanati-Macerata (dal 1349 al 1369). Sulla cattedrale di Recanati: cfr. E. Pietrella, *La storia religiosa della concattedrale di San Flaviano a Recanati*, in *Ibidem*, pp. 153-161; S. Blasio, *Il mecenatismo dei vescovi nella cattedrale di Recanati*, in *Ibidem*, pp. 173-185; G. Barucca, *"Arti rare" nel tesoro della chiesa di San Flaviano a Recanati*, in *Ibidem*, pp. 187-201.

[66] Cfr. E. Sabbadini, *Un pontefice avignonese pacificatore dell'Italia: Urbano V (Benedettino)*, in «Rivista Cisterciense», 2, 1985, pp. 241-57; M. Balmelle, *Iconographie du pape Urbain V*, in «Bulletin de la Société des Lettres de la Lozère», 1964, pp. 73-88. Il viaggio di Urbano V a Loreto, santuario che ebbe notevole sviluppo devozionale durante il Giubileo del 1350, fu promosso dal cardinale Egidio Albornoz che consigliò al papa il pellegrinaggio lauretano per nobilitare l'importanza e la centralità di questo luogo di culto, cfr. G. Moroni, *Dizionario…* cit., pp. 233-234. Della curia di Urbano V era parte anche Simone di Langres, Maestro generale dei Domenicani, il quale serviva come ambasciatore anche l'imperatore di Francia Carlo IV, cfr. D. Penone, *I domenicani nei secoli: panorama storico dell'Ordine dei frati predicatori*, Bologna 1998, p. 166.

[67] L'identificazione in Gregorio XII è stata condivisa negli ultimi studi dedicati al polittico. Augusto Gentili, che ha proposto l'identificazione del papa in Gregorio XII, giustifica la presenza dell'aureola come omaggio dei Domenicani al papa, in virtù della sua canonizzazione di santa Caterina da Siena: A. Gentili, con la collaborazione di M. Lattanzi – F. Polignano, I *giardini di contemplazione. Lorenzo Lotto 1503/1512*, Roma 1985, pp. 143-145.

[68] Nato Angelo Correr (Venezia 1326 ca. - Recanati 1417), la rinuncia alla Cattedra di Pietro da parte di Gregorio XII durante il Concilio di Costanza nel 1415, portò alla soluzione dello scisma d'Occidente. I delegati conciliari mantennero la carica per tutti i cardinali nominati da Gregorio XII e il papa fu beneficiato del vescovato di Porto e della legatura pontificia di Ancona, cfr.: L. Tonini, *Papa Gregorio XII e Carlo Malatesti. O sia la cessazione dello scisma durato mezzo secolo nella chiesa di Roma*, Rimini 2010, p. 165.

[69] Per la sepoltura, cfr. *Ibidem*, p. 170. Sulle reliquie: V. Punzi, *Lorenzo…* cit, p. 35.

[70] Su Gregorio VII: O. Capitani, *Gregorio VII*, in *Enciclopedia dei papi*, II, Roma 2000, pp. 209-212.

[71] Su questa figura il recente: *Gregorio Magno e l'eresia tra memoria e testimonianze. Atti dell'incontro di studio delle Università degli Studi di Perugia e di Lecce, con la collaborazione della Fondazione Ezio Franceschini e della Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino (Perugia, 1-2 dicembre 2004)*, a cura di Antonio Isola, Firenze 2009.

[72] Giordana Mariani Canova, nella sua lettura del dialogo tra Lotto e i Domenicani, avanza la proposta di riconoscimento in Gregorio IX, sulla base delle riflessioni che abbiamo esposto nel testo e ancora in Onorio III dell'altro papa, quest'ultimo approvò la Regola dei Predicatori. La studiosa come ipotesi di lettura alternativa, propone l'identificazione dei papi nei Domenicani Innocenzo V e Benedetto IX cfr.: G. Mariani Canova, *Lorenzo Lotto e la spiritualità domenicana*, in *Lorenzo Lotto, atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita*, a cura di Pietro Zampetti e Vittorio Sgarbi, Treviso 1981, p. 341.

[73] La Diocesi di Recanati fu istituita il 22 maggio 1240 con la bolla *Rectae considerationis examine*, per punire la città ribelle di Osimo, privata della Diocesi.

[74] Sottolinea questo ruolo di Giovan Domenico: F. Coltrinari, *Ipotesi per la presenza di Lorenzo Lotto nelle Marche prima del polittico di San Domenico a Recanati, la sua fiera, la circolazione di dipinti e oggetti d'arte via mare*, in *Lorenzo Lotto nelle Marche. Per una geografia dell'anima*, Atti del convegno internazionale di studi, 14-20 aprile 2007, a cura di L. Mozzoni, Firenze 2009 p. 52, n 23. La studiosa ricorda che Giovan Domenico è attestato anche nel ruolo di priore del convento di Recanati, nella quietanza finale di 80 fiorini che Girolamo di Ludovico aveva versato per pagare il polittico di Lorenzo Lotto. Il Comune aveva girato questa cifra, frutto di una multa comminata a Girolamo di Ludovico, a pagamento della quasi totalità dei 100 fiorini pattuiti con i frati (Archivio Notarile Recanati, Callisto di Leonardo, 568, cc. 99 v. 100 r.).

[75] Cfr. O. Marinelli, *La compagnia di San Pietro Martire a Perugia*, Roma 1960, p. 118. Nel 1501 acquisisce il magistero in Teologia a Perugia e nel 1507-1508 è reggente allo Studio di Milano (*Monumenta ordinis fratrum praedicatorum historica,* IX, Roma 1904, p. 76).

[76] Per un profilo: A. Ferrua, *Bandello Vincenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, V, Roma 1963, pp. 663-667. Inquisitore a Bologna nel 1490, fu Vicario generale della Congregazione lombarda (1489 -1493) e Priore per due mandati ciascuno a Bologna e Milano. Nel 1500 fu nominato da Alessandro VI Vicario generale dell'Ordine.

[77] Sugli anni milanesi di questa figura: M. Rossi, *Vincenzo Bandello e l'iconografia della beatitudine nella cupola di S. Maria delle Grazie*, in *L'Osservanza Domenicana a*

Milano, «Arte Lombarda», 76-77, 1986, pp. 79-89; M. Rossi, *La fabbrica di Santa Maria delle Grazie e la cultura architettonica a Milano all'arrivo del Bramante, rinnovamento artistico e cultura dell'Osservanza in S. Maria delle Grazie; nuove indagini sulla tribuna e la sua decorazione*, in «Arte Lombarda», 78, 1986, pp. 25-36. Bandello fu il priore di Santa Maria delle Grazie dal 1495 al 1501. Vicino a Ludovico il Moro, ne fu l'esecutore testamentario. Durante questi anni portò con se nel convento il nipote Matteo, letterato che allo zio dedicò una biografia (oggi perduta) e del quale è celebre la testimonianza personale su Leonardo, mentre era impegnato nel cantiere dell'*Ultima Cena*: N. Sapegno, *Bandello Matteo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, V, Roma 1963, p. 667-673; *Matteo Bandello. Studi di letteratura rinascimentale. 1*, a cura di Delmo Maestri e Anna Vecchi, Novi Ligure 2005.

[78] Cfr. A. Ferrua, *Bandello*… cit., p. 665: «Gli atti dei capitoli generali di Roma (1501) e di Milano (1505) da lui presieduti mostrano chiaramente la vastità dell'impresa cui egli si accinse: promuovere la rinascita del genuino ideale apostolico (predicazione, officiatura corale, pratica della povertà, osservanze monastiche); ridonare allo studio la preminenza incontrastata su ogni altra attività, improntandolo alla massima ortodossia scolastica (a tal fine volle che le giovani reclute dell'Ordine si formassero esclusivamente sull'insegnamento di s. Tommaso d'Aquino); infine, visitare personalmente – come i primi maestri generali – le varie case dell'Ordine (gli riuscì di visitare le province di Francia, Belgio, Spagna e Italia). Il breve generalato del B. va quindi ritenuto tra i più densi e operosi nella storia dell'Ordine dei predicatori. Per la prima volta, tra il 1505 e il 1506, le Costituzioni domenicane videro la luce attraverso la stampa, corredate da un commento e da documenti di particolare utilità ai religiosi».

[79] Su questa figura: E. Stöve, *De Vio, Tommaso (Tommaso Gaetano, Caetano)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 39, Roma 1991, pp. 567-578. Per una illustrazione della sua speculazione filosofica: F. Riva, *Analogia e univocità in Tommaso de Vio 'Gaetano'*, Milano 1995. Nel 1497 su invito di Ludovico il moro si trasferisce a Pavia dove inizierà a lavorare alla sua opera più importante, il commento alla *Summa theologiae*, il cui primo tomo apparve a Venezia nel 1508. Nel 1499 si trasferisce nel convento di Santa Maria delle Grazie a Milano fino a quando, nel giugno del 1501, Vincenzo Bandello non lo chiamò come procuratore dell'Ordine presso la Curia papale al posto del fiorentino Francesco Mei.

[80] La carriera romana di Tommaso de Vio fu promossa dal suo amico e grande protettore Oliviero Carafa, che presiedette il Capitolo generale dei Predicatori che nel 1501 scelse frate Tommaso come procuratore dell'Ordine. In qualità di procuratore, spettava a Tommaso la predica nella prima domenica di quaresima e la prima d'avvento durante la messa a San Pietro o nella cappella Sistina. Si conoscono cinque di queste prediche, tenute davanti ad Alessandro VI e Giulio II, pubblicate *a stampa*. Tommaso de Vio assunse anche il ruolo di docente nell'ateneo della Sapienza. Il 20 agosto 1507 fu nominato vicario generale dell'Ordine, succedendo a Jean Clérée. Il 10 giugno 1508 Tommaso fu eletto *magister generalis*.

[81] L'identificazione in Tommaso de Vio nel giovane prelato, ritratto accanto al cardinale Oliviero Carafa, è stata proposta sulla base del confronto con un ritratto del domenicano, nelle vesti di Cardinale, conservato nei depositi dei Musei Vaticani (olio su tela, 1525 ca., inv. 1086) da: R. De Maio, *Savonarola, Oliviero Carafa, Tommaso de Vio e la disputa di Raffaello*, in «*Archivum fratrum praedicatorum*», XXXVIII, 1968, pp. 149-164; R. De Maio, *Savonarola e la Curia romana*, Roma 1969, p. 163; R. De Maio, *Riforme e miti nella Chiesa del Cinquecento*, Parma 1992, pp. 31, 68-73.

[82] Tommaso de Vio fu una delle figure principali impegnate nel processo contro Lutero, cfr.: J. A. Dominguez Asensio, *Infalibilidad y "determinatio de fide" en la polémica antiluterana del cardenal Cayetano*, in «Archivo teologico granadino», XLIV, 1981, pp. 5-61, B. Hallensleben, *«Das heißt eine neue Kirche bauen». Kardinal Cajetans Antwort auf die reformatorische Lehre von der Rechtfertigungsgewißheit*, in «Catholica», XXXIX, 1985, pp. 217-239; B. Lohse, *Cajetan und Luther. Zur Begegnung von Thomismus und Reformation*, in «Kerygma und Dogma», XXXII, 1986, pp. 150-169.

[83] Il frate si iscrisse nel 1491 nello studio di Sant'Agostino a Padova, città alla quale fu sempre legato e dove fu docente anche nell'Ateneo fino al 1495. Tommaso de Vio era legato da solida amicizia personale e culturale con il maestro della scuola domenicana del convento dei SS. Giovanni e Paolo a Venezia, il ragusano Agostino Nale, scelto da Leone X per la Cattedra vescovile di Trebigne e Mircana, nonostante l'opposizione di Tommaso de Vio che voleva impegnarlo accanto a lui, presso le Curie generalizia e vaticana. Tommaso de Vio sottopose al consiglio di frate Agostino il testo del suo *Commento* tomista durante gli anni della gestazione. Per un profilo di questo frate: F. M. Appendini, *Notizie istorico-critiche sulle antichita, storia e letteratura de' Ragusei*, Ragusa 1883, II, p. 86. Nel 1509 Agostino Nale curò l'edizione della: *Prima pars summe sacre theologie angelici doctoris sancti Thome de Aquino, Venetiis: a Philippo pincio Mantuano: expensis Giuntini de giunta florentini, 1509 die 23 aprilis.* Questa edizione, a testimonianza del ruolo prestigioso di cui beneficiava Agostino Nale a Venezia, fu curata insieme al patrizio veneziano Marco Gradenigo, il quale sei anni prima aveva dato alle stampe il volume: *Marci Gradonici patritii ueneti Bartholomei. f. uolumen conclusionum, naturalium, diuinarum, ac theologicarum ad mentem Diui Thomae, Romae atque alibi disputatum*, Venezia 1503. L'opera di Marco Gradenigo, addottoratosi nello stesso anno nell'ateneo patavino (cfr. B. Nardi, *Saggi sulla cultura veneta del Quattro e Cinquecento*, Padova 1971, p. 88), è dedicata al cardinale di San Marco Domenico Grimani e ricorda l'elezione di Giulio II alla Cattedra di Pietro. Frate Agostino in virtù del suo ruolo nel convento di San Zanipolo a Venezia, potrebbe essere una delle figure che agevolarono il dialogo tra Lorenzo Lotto e Tommaso de Vio a Roma e in generale con il convento adriatico di Recanati. Non è stato possibile verificare la data d'ingresso del frate nel convento veneziano di San Zanipolo, ma è molto probabile la sua presenza negli anni di nostro interesse.

[84] Tommaso Donà, nato nel 1434, divenne patriarca di Venezia nel 1495 e morì nel 1504. Durante il suo governo promosse la celebre raccolta: *Catasticum privilegiorum et notabilium patriarchatus Venetiarum*, meglio nota come il 'Libro d'oro' della Chiesa veneziana, cfr. M. Pozza, *Catasticum privilegiorum et notabilium patriarchatus Venetiarum*, in *I registri vescovili dell'Italia settentrionale (secoli XII-XV). Atti del Convegno di Studi*, Monselice, 24-25 novembre 2000, a cura di Attilio Bartoli Langeli e Antonio Rigon, Roma 2003, pp. 299-310. Il Domenicano fu sepolto nella cappella di S. Giovanni Battista da lui stesso fatta fabbricare in San Pietro di Castello. Nel 1497 minacciò di scomunica Lucantonio Giunta il vecchio se non avesse tolto dal volgarizzamento delle *Metamorfosi* di Ovidio, che il capostipite della dinastia di tipografi stava allestendo per la stampa, le vignette illustrative contenenti figure di nudo, cfr. M. Ceresa, *Giunti (Giunta), Lucantonio, il Vecchio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 57, Roma 2001, p. 96.

[85] Gioacchino Torriani apparteneva alla congregazione conventuale dei Domenicani e non a quella riformata degli osservanti, allora preminente perché sostenuta da Oliviero Carafa. La sua elezione nel Capitolo generale di Venezia del 1487 era seguita di pochi mesi a un altro Capitolo veneziano,

nel quale Oliviero Carafa aveva scelto per la guida dei Predicatori il frate napoletano, Barnaba Sansoni. Questa scelta aveva suscitato alcune proteste in seno ai frati perché Oliviero Carafa, per sostenere il nobile partenopeo, forzò con un'interpretazione arbitraria gli *Statuti* dell'Ordine. Barnaba Sansoni morì un mese dopo e la scelta di Gioacchino Torriani fu diplomatica, per placare i contrasti intestini tra conventuali e riformati. Oliviero Carafa si affidò a una figura di nobile stirpe veneziana, apprezzata per la sua autorità morale e il rigore ascetico della sua condotta di vita (consumava un solo pasto giornaliero). La Repubblica per la sua elezione, organizzò un grandioso corteo lagunare con centinaia di imbarcazioni, illustrato dal Bucintoro: cfr. D. Penone, *I domenicani*… cit., pp. 252-261. Torriani morì nel 1500.

86 Il teologo Domenicano Alberto da Castello, morì a Venezia nel 1522, dopo aver pubblicato un'opera dedicata al culto del Santo Rosario che ebbe un notevole successo di diffusione, cfr. Alberto da Castello, *Rosario della gloriosa Vergine Maria con figure adontato*, Venezia 1522. Il dibattito sull'identificazione di frate Francesco da Venezia con Francesco Colonna, nasce dall'acrostico: *Poliam frater Franciscus Columna peramavit*, composto dalle lettere iniziali dei trentotto capitoli, poiché il nome dell'autore dell'incunabolo non risulta né in testa all'edizione né sul colophon, cfr. G. Pozzi, *Francesco Colonna e Aldo Manuzio*, Berna 1962; N. Harris, *The blind impressions in the Aldine Hypnerotomachia Poliphili (1499)*, Mainz 2004. Anche recentemente, in una riflessione sulla cultura letteraria veneziana, è stata riaffermata la validità della identificazione dell'autore con il frate veneziano, piuttosto che con il principe Francesco Colonna di Palestrina, cfr. G. Da Pozzo, *Storia letteraria d'Italia*, Padova 2006, p. 701.

87 La dedica è un ulteriore indizio della identità veneziana di questo capolavoro letterari, cfr. C.H. Clough, A. Conti, *Guidobaldo da Montefeltro, duca di Urbino: fu mai gonfaloniere di Sancta Romana Ecclesia?*, in «Studi Montefeltrani», 27, 2006, pp. 115-136.

88 Per l'edizione critica e un commento sull'opera: Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di Marco Ariani e Mino Gabriele, Milano 1998. Inoltre i testi di: M. T. Casella, G. Pozzi, *Francesco Colonna. Biografia. Opere*, Padova 1959. Nato a Venezia nel 1430 circa, Francesco da Venezia (Colonna), nel 1473 ottenne il baccalaureato in teologia all'università di Padova. Successivamente caratterizzò la vita culturale dei conventi di San Nicolò a Treviso e San Zanipolo a Venezia, in particolare tra il 1493 e il 1512 dove fu attivo stabilmente in laguna. Francesco Colonna segnò la vita culturale del convento veneziano di San Zanipolo. L'incunabolo della *Hypnerotomachia Poliphili* fu stampato nel dicembre 1499 a Venezia per i tipi di Aldo Manuzio. Nel 1516 sarà condannato per immoralità dai Predicatori e confinato nel convento di San Nicolò a Treviso, iniziando una parabola discendente che lo porterà alla morte nel 1527 a novantaquattro anni. Nella messe di studi dedicati a questa fortunata opera ricordiamo i recenti: M. Furno, *Une fantaisie sur l'antique: le gout pour l'epigraphie funeraire dans l'Hypnerotomachia Poliphili de Francesco Colonna*, Ginevra 2003; E. K. Szepe, *The Poliphilo and other Aldines reconsidered in the context of the production of decorated books in Venice, dissertation*, Ann Arbor 1995; L. Schmeiser, *Das Werk des Druckers: Untersuchungen zum Buch Poliphili Hypnerotomachia, ubi humana omnia non nisi somnium esse ostendit, atque obiter plurima scitu sanequam digna commemorat*, Roesner 2003; *Intorno al Polifilo*, contributi sull'opera e l'epoca di Francesco Colonna e Aldo Manuzio raccolti da Cristina Del Sal e Alessandro Scarsella, bibliografia e indici di Cristina Del Sal, Venezia 2005.

89 Sulla fiera di Recanati: Coltrinari, *Ipotesi*… cit., pp. 54-57. La studiosa riporta anche le aperture di Pietro Zampetti, il quale ha sottolineato un possibile legame tra la fiera di Recanati e la mercatura del padre di Lorenzo Lotto.

90 Per un profilo dei principali esponenti di questa famiglia veneziana, trapiantata a Recanati: cfr., D. Calcagni, *Memorie*… cit., pp. 192-195 *passim*. Ricordiamo in modo particolare la figura di Antonio Giacomo Venier, già vescovo di Ragusa (1440-1460) quando cadde Costantinopoli nel 1454, cfr. *Pellegrini verso Loreto: atti del Convegno Pellegrini e pellegrinaggi a Loreto nei secoli XV-XVIII*, Loreto 8-10 novembre 2001, a cura di Floriano Grimaldi, Katy Sordi, Ancona, 2003 p. 195; *Illyricum Sacrum. Ecclesia Ragusina cum suffraganeis, et ecclesia Rhiziniensis et Catharensis,* VI, Venezia 1800, pp. 160-168. Successivamente fu creato vescovo di Léon (1463-1469) e di Cuenca (1469-1479). Paolo II lo impegnò attivamente, nel ruolo di Nunzio Apostolico, durante la guerra civile castigliana per la successione reale. Nel 1473 il Regno di Castiglia ne sostenne, presso la curia di Sisto IV, la nomina cardinalizia, che avvenne il 7 maggio insieme a quella di Pedro González de Mendoza e (sostenuto dal Regno di Aragona) a quella di Auxias des Puig. Il nobile veneto-recanatese fu uno dei 'cardinali politici' che caratterizzarono la curia vaticana tra XV e XVI secolo, figure alle quali ha dedicato un'ampia riflessione: J. Thomson, *Popes and Princes, 1417-1517 (Early modern Europe today)*, New York 1980, pp. 56-72.

91 Su Palazzo Venieri di Recanati la cui costruzione fu promossa nel 1472 dal vescovo Giacomo Antonio e affidata a Giuliano da Maiano, che la terminò intorno al 1477: F. Quinterio,*Giuliano da Maiano: "grandissimo domestico"*, Milano 1996, pp. 292-302.

92 Su questa figura: G. Liberali, *L' episcopato bellunese di Bernardo De Rossi (1487-1499)*, Treviso 1978; G. Liberali, *Gli inventari delle suppellettili del vesc. Bernardo Rossi, nell'episcopio diTreviso (1506-1524)*, Treviso 1980; G. P. Bernini, *Profilo storico di Bernardo Rossi e Broccardo Malchiostro*, Parma 1969. Osservazioni sul dialogo tra Lorenzo Lotto e il vivace panorama umanistico e culturale veneto in: *Lorenzo Lotto a Treviso. Ricerche e restauri*, catalogo della mostra, a cura di G. Dillon, Treviso 1980; F. Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per S. Maria Maggiore in Bergamo*, II voll, Milano 1987; F. Cortesi Bosco, *La letteratura religiosa devozionale e l'iconografia di alcuni dipinti di Lorenzo Lotto*, in «Bergomum», LXX, 1976, pp. 3-25; L. Gargan, *Lorenzo Lotto e gli ambienti umanistici trevigiani fra Quattro e Cinquecento*, in *Lorenzo Lotto nel suo e nel nostro tempo*, a cura di P. Zampetti, in «Notizie da Palazzo Albani», IX, 1980, pp. 1-31; M. Firpo, *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di L. L. tra Riforma e Controriforma*, Bari 2001.

93 Su questa figura di Antonio Vinciguerra, nato a Venezia nel 1440 circa e morto a Padova nel 1502: B. Beffa, *Antonio Vinciguerra cronico, segretario della Serenissima e letterato*, Berna-Francoforte sul Meno 1975; V. Rossi, *Storia letteraria d'Italia. Il Quattrocento*, Milano 1992, pp. 415-416; V. Branca, *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia*, 1983, p. 482; C. Chiodo, *Giudizi critici e considerazioni sulle satire di un poeta originario di Recanati: Antonio Vinciguerra*, in «Piceno», 5, 1981, p. 97; A. Sopetto, *Le* Satire *edite ed inedite di Antonio Vinciguerra*, Ciriè 1904. Per un profilo biografico la voce in: *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa. Gli autori. *Dizionario bio-bibliografico e indici*, II, Torino 1991, p. 1822. Antonio Vinciguerra entrò molto presto al servizio della Serenissima, nel 1558 è ricordato già come 'apprendista' nella Cancelleria, in seguito fu Segretario della Repubblica negli ultimi tre decenni del Quattrocento, fu ambasciatore presso il Duca di Lorena nel 1483. Le sue dieci Satire sono considerate tra i primi esempi di questo genere letterario. Per un commento sull'opera satirica: V: Rossi, *Storia letteraria d'Italia. Il Quattrocento*, nuova edizione a cura di A. Balduino, Padova 1994, pp. 414-416. È in relazione con Ficino, Bembo e amico di Pico della Mirandola. Per il dialogo con quest'ultimo:

Giovanni Pico della Mirandola, *Discorso sulla dignità dell'uomo*, a cura di F. Bausi, Parma 2003, pp. 130, 156.

[94] Sull'accademia trevigiana e la cultura umanistica: L. Gargan, *Un umanista ritrovato: Galeazzo Facino e la sua biblioteca*, in «Italia medioevale e umanistica», XXVI, 1983, pp. 257-305.

[95] Lettere diplomatiche del Vinciguerra, appellato anche *Antonium Cronicum*, che illustrano l'ampiezza dei suoi contatti sono pubblicate in: L. Simona, *Giacomo Caviceo: uomo di chiesa, d'armi e di lettere*, Francoforte 1974, pp. 11, 138 ss. Antonio Vinciguerra conosceva molto bene le personalità e le dinamiche politiche in Italia centrale, poiché tra il 1470 e il 1490, fu lungamente presente e alternò numerosi e prolungati a Roma (ma anche a Firenze) come primo segretario degli ambasciatori della Repubblica Serenissima, cfr. B. Beffa, *Antonio*… cit., pp. 25-55 *passim*. Vinciguerra nelle *Satire* fu molto critico con il clima di degrado morale che si respirava a Roma, condannando la deriva degli ambienti ecclesiastici.

[96] Bernardo de' Rossi, al momento della sua nomina a Vescovo di Belluno, nel 1488 riceverà dalla Serenissima una pensione, che sarà istruita proprio da Antonio Vinciguerra, cfr. B. Beffa, *Antonio*… cit., pp. 136-137. I Rossi, famiglia parmense, vantavano una lunga tradizione al servizio della Repubblica di Venezia come condottieri. La sfortuna politica del presule fu determinata dai contrasti con il nobile veneziano Girolamo Contarini, podestà di Treviso nel 1503 e culminò con l'allontanamento dal veneto e il trasferimento a Roma nel 1510.

[97] Sulla decorazione del monumento Onigo, databile intorno al 1498: F. Trevisani, *Il monumento funebre per Agostino Onigo*, in *Lorenzo Lotto nel suo e nel nostro tempo*, a cura di P. Zampetti, in «Notizie da Palazzo Albani», IX , 1980, pp. 67-87. L'opera è dibattuta nel catalogo di Lotto, l'autografia è stata confermata di recente da: F. Cortesi Bosco, *Lotto, Lorenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 66, Roma 2006, p. 201.

[98] L'opera è studiata in modo esauriente e approfondito da: F. Cortesi Bosco, *La Madonna col Bambino e i santi Pietro Martire e Giovanni Battista di Capodimonte: devozione o "damnatio memoriae"?*, in *Lorenzo Lotto,* Atti del Convegno Internazionale di Studi, Bergamo 18-20 giugno 1998, a cura di Augusto Gentili, «Venezia Cinquecento», X, 19, 2000, pp. 71-132.

[99] Sulle due tavole le schede di: E. Dezuanni (p. 206) e di M. Binotto e L. Sabbadin (pp. 260-265), in *Lorenzo Lotto*, a cura di G. C. F. Villa, catalogo della mostra di Roma, Cinisello Balsamo 2011.

[100] Francesca Coltrinariipotizza, con argomenti di natura stilistica e cultuale rispetto a san Pietro Martire, una possibile provenienza o presenza marchigiana del dipinto, cfr. F. Coltrinari, *Ipotesi*… 2009, p. 50.

[101] Cfr. L. Pesce, *La chiesa di Treviso nel primo Quattrocento*, 1, Roma 1987, p. 80; P. Cagnin, *Pellegrini e vie del pellegrinaggio a Treviso nel Medioevo: secoli XII-XV*, Treviso 2000, p. 147. Paolo da Sassoferrato, proveniente da Venezia, donò la reliquia intorno al 1447. L'episodio è ricordato nella chiesa dell'Ospedale di Treviso dal dipinto di Bartolomen Ortoli, *Paolo da Sassoferrato dona all'Ospedale dei Battuti la reliquia della Croce*,1626. La tela è riprodotta in: R. Pallucchini, M. M. Palmeggiano, *La pittura veneziana del Seicento*, 2, Milano 1981, p. 1127.

[102] L'opera compare negli inventari Farnese a Parma nel 1680, cfr. E. Dezuanni, in *Lorenzo*… cit., p. 206.

[103] Sulla congiura ordita dalla famiglia magnatizia di Treviso, cfr. A. Gentili, *I giardini*… cit., p. 17.

[104] Nel 1509 la tavola fu trasferita nel convento dell'isola di Santo Spirito a Venezia, dove la Repubblica Serenissima aveva imposto al parmense di ritirarsi e successivamente nella casa di Santa Maria del Giglio. Il dipinto non seguì Bernardo de' Rossi a Roma nel 1511, ma fu trasferito nell'ultima dimora del vescovo a Parma, nella rocca di San Secondo, cfr.: E. Dezuanni, in *Lorenzo*… cit., p. 206.

[105] Per l'altare dedicato a san Pietro martire: L. Pesce, *La visita pastorale di Giuseppe Grasser nella diocesi di Treviso (1826-1827)*, Treviso 1969, p. 31; Per la scuola: L. Pesce, *La chiesa di Treviso nel primo Quattrocento*, 1, Roma 1987, p. 98. Nel 1448 fu commissionata, presso una bottega ignota (di Venezia o Treviso?) una tavola raffigurante san Pietro Martire, collocata sull'altare omonimo nel 1452: L. Pesce, *Ludovico Barbo, vescovo di Treviso (1437-1443). Cura pastorale, riforma della Chiesa, spiritualità*, I, p. 325.

[106] Per una riflessione sulla produzione marchigiana di Lorenzo Lotto, rimandiamo ai recenti: *Lotto nelle Marche*, a cura di Vittoria Garibaldi e Giovanni Carlo Federico Villa, Cinisello Balsamo 2011; *Lorenzo Lotto nelle Marche. Per una geografia dell'anima*, Atti del convegno internazionale di studi, 14-20 aprile 2007, a cura di L. Mozzoni, Firenze 2009.

[107] Riporto le osservazioni di Francesca Coltrinari che, giustamente, sottolinea: «L'accento posto sulla qualità artistica del dipinto, che abbiamo ravvisato nella supplica del 17 giugno, diventa nel contratto esplicita sottolineatura di valori materici e suntuari, espressi tramite tre aggettivi – sumptuosam et splendidam et deuratam – che suonano tanto più preganti se rapportati alla stringatezza estrema del documento, un veloce appunto contenente solo i dati essenziali della transazione», cit.: F: Coltrinari, *Ipotesi*… cit., p. 52.

[108] Il contratto tra Lorenzo Lotto e i frati di San Domenico venne rogato dal notaio Piergiorgio di Antonio il 20 giugno 1506 e prevedeva il pagamento al pittore di 700 ducati, di cui 100 a carico del Comune; Lotto avrebbe inoltre alloggiato a Recanati a spese della confraternita. Il 24 novembre del 1506 i frati di San Domenico chiedono al Comune 25 tavole da destinarsi al polittico, che potrebbe essere intesa come possibile data di inizio dei lavori: «*Dictis die loco et testibus. Congregato et cohadunato capitulo fratrum Sanctii Dominici, sono premisso campanelle, de mandato et commissione fratris Augustini hispani prioris dicti loci et conventus, in quo quidem capitulo interferunt dictis prior, magister Johannes Dominicus, frater Dominicus de Recaneto, frater Tomas de Aquila, frater Vincentius de Recaneto, frater Ludovicus de Recanato, Johannes Andrea Fulginato ut sindicus et procuratur dicti loci et conventus, qui prior, fratres et sindicus unanimiter et concorditer promiserunt et convenerunt dicto Gasparri Jannini presenti et recipienti pro se et suis heredibus ipsum Gasparem et eius hereds semper et omni tempore conservare indepnes a dicta fideiussione. Promiserunt etc juraverunt etc. renumptiaverunt sub pena dupli et obligatione*» (Archivio Notarile Recanati, notaio Piergiorgio di Antonio, 393 (1506), cc. 47 r. 48 v.). Trascrizione di F. Coltrinari, *Ibidem*, p. 52, n. 20).

[109] Nel testamento del marzo 1546 Lorenzo Lotto dichiara di avere «66 anni in circa» (trascrizione in P. Humfrey, *Lorenzo Lotto*, New Haven 1998, pp. 179-180). Di conseguenza alla data del 17 giugno 1506, quando Lorenzo Lotto è a Recanati per firmare l'accordo per il polittico, era entrato da poco nell'età della gioventù (*juvenis*), superando l'adolescenza (*adulescens*) che cessava al compimento dei venticinque anni. Da questo momento il giovane poteva stipulare contratti e agire in ogni altro atto legale. Queste riflessioni sull'identità legale e anagrafica di Lotto al momento del suo arrivo a Recanati sono in: F. Coltrinari, *Ipotesi*… cit., p. 50.

[110] Una riflessione degna di nota sul dialogo tra Lorenzo Lotto e le Marche è quella di: M. Lucco, Lotto e le Marche, in *Lorenzo Lotto a Recanati "nel corprofondo un amoroso affetto"*, catalogo della mostra (Recanati, 5 luglio - 4 ottobre 1998), a cura di M. Lucco, Venezia 1998, pp. 3-9. Significativo per illustrare la realtà politica marchigia-

na: «Parlare di Marche, in questo contesto corrisponde a un'astrazione, una sorta di media statistica: regione soggetta al dominio pontificio, essa era tuttavia variegata, costellata di piccole realtà locali […] E del resto, il territorio frequentato da Lotto corrisponde soltanto a quello delle Marche centrali, che si irradia per pochi chilometri, una cinquantina al massimo nei casi più eclatanti, intorno a Ancona» (cit., da p. 3). L'autore sottolinea la centralità di Loreto e Recanati, per spiegare l'inizio del viaggio marchigiano di Lotto, seguito su questa linea da D. Frapiccini, *Lorenzo*… cit., p. 149. Naturalmente Recanati non era paragonabile a Venezia, ma l'importanza della città e di Loreto, giustifica il viaggio di un pittore giovane e ambizioso quale era Lorenzo Lotto, peraltro molto ben pagato, come abbiamo visto riguardo alla commissione del polittico di San Domenico. Giustamente anche Vittoria Garibaldi, recentemente (V. Garibaldi, in *Lotto*… cit., p. 22), ha sottolineato l'entità considerevole del compenso, come motivo primario, accanto alla possibilità di poter sfruttare, attraverso Loreto, quel «trampolino di lancio» (cit. da M. Lucco, p. 3) verso Roma. Il percorso interno all'ordine Domenicano, comunque, appare il viatico più solido, come abbiamo ribadito nel testo e come, recentemente, ha sottolineato Frapiccini: «poi mi viene il sospetto che il de Rossi possa averci messo lo zampino, scomodando i suoi amici domenicani e indirizzando il suo pupillo verso il recanatese convento di san Domenico. Del resto perché Lotto avrebbe dovuto abbandonare la piccola corte del prelato anzitempo, per andare a soddisfare committenti così periferici?», cit. da: D. Frapiccini, *Dialogo*… cit., p, 43. Forse l'autore è stato un poco ingeneroso verso Recanati e Loreto, accentuando la dimensione periferica dei committenti dei due centri marchigiani.

[111] Cfr. Coltrinari, *Ipotesi*… cit., 2009, p. 52. L'autrice ipotizza che Lotto avesse portato a Recanati dal veneto, alcuni dipinti o disegni per mostrare un saggio della sua opera. Lorenzo Lotto è documentato con certezza a Treviso nel luglio 1505 e vi ricompare il 18 ottobre 1506, quando stipula un contratto di affitto con Agostino Bono, proprietario della casa dove abitava già, riservandosi una stanza fino al suo ritorno. Nel documento è citato anche l'allievo, maestro Domenico, probabilmente il *famulus* citato nel documento di Recanati. Il pittore lascia in garanzia per la pigione di 16 ducati tutti gli oggetti che si trovavano nella stanza, di cui concorda un inventario. Nell'inventario non risultano dipinti o attrezzi del mestiere.

[112] Sull'affresco le schede di: P. Humfrey, in *Lorenzo*… cit., p. 38 con una datazione tra il 1514-1515; A. Vastano, in *Lotto*… cit., pp. 78-79, con una datazione tra il 1512-1513.

[113] Sul dipinto: G. Dillon, *La pala di Asolo*, in *Lorenzo Lotto a Treviso. Ricerche e restauri*, a cura di G. Dillon, Treviso 1980, pp. 125-147; A. Gentili, *I giardini*… cit., pp. 118-128; la recente scheda di: G. C. F. Villa, in *Lorenzo*… cit., p. 98.

[114] San Vincenzo Ferrer fu canonizzato nel 1455. Considerata l'importanza della chiesa e del convento di San Zanipolo a Venezia l'omaggio al culto del Domenicano spagnolo, commissionato circa dieci anni dopo la canonizzazione, a Venezia e nel Veneto doveva assumere il valore di un manifesto iconografico. Sull'iconografia del polittico di Giovanni Bellini: R. Goffer, *Giovanni Bellini and the Altarpiece of St Vincent Ferrer*, in *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth*, a cura di A. Morrogh, Firenze 1985, II, pp. 277-85; M. Zucker, *Problems in Dominican iconography: the case of St. Vincent Ferrer*, in «Artibus et Historiae», 25, 1992, pp. 181-191. Sul polittico il recente: E. Zucchetta, *Il Polittico di San Vincenzo Ferrer*, in *Bellini a Venezia, sette opere indagate nel loro contesto*, a cura di Gianluca Poldi e Giovanni Carlo Federico Villa, Cinisello Balsamo 2008, pp. 31-50.

[115] Cfr. Gianuizzi 1894, pp. 39-40. L'autore commentando la supplica formulata dai Predicatori al consiglio comunale di Recanati, ipotizza che il San Vincenzo Ferrer sia la prima opera nota di Lorenzo Lotto a Recanati. Francesca Coltrinari commenta questo giudizio critico come «non troppo felice», ipotizzando come la scarsa adesione della critica al suggerimento di Gianuizzi, ne abbia decretato un progressivo offuscamento nella storia critica, cfr.: F. Coltrinari, *Ipotesi*… cit, p. 49.

[116] Sulla figura e il culto di San Vincenzo Ferrer, cfr. U. Tomarelli, *San Vincenzo Ferreri apostolo e taumaturgo*, Bologna 2005; C. del Popolo, *Per i santi Vincenzo Ferrer e Caterina da Siena*, in «Archivum Fratrum Praedicatorum», 74, 2005, pp. 273-286.

[117] Cit. da A. Nesselrath, *Il periodo*… cit., 2009, p. 35. Lo studioso ipotizza che «L'affresco del santo può essere servito come raccomandazione per il lavoro dell'artista nelle Stanze Vaticane, vuoi come pittore indipendente alla Corte di Papa Giulio II, vuoi come collaboratore nella bottega di Raffaello». Per Stefania Castellana (S. Castellana, *Un nuovo*… cit., p. 137): «Il San Vincenzo Ferrer in gloria potrebbe fungere da cerniera tra l'esperienza di Lorenzo Lotto a Roma e le pale con la *Deposizione* a Jesi e la *Trasfigurazione* a Recanati, opere in cui il raffaellismo del pittore veneziano risulta più articolato rispetto all'affresco in San Domenico, nel quale si avverte l'urgenza di riportare le emozioni ancora fresche della Segnatura». Recentemente Frapiccini (D. Frapiccini, *Dialogo*… cit., p. 46), ipotizza una collocazione dell'affresco a un momento precedente o contemporaneo al polittico di San Domenico.

[118] Sull'attività vaticana di Lorenzo Lotto: A. Nesselrath, *Il periodo*… cit.; A. Nesselrath, *Lorenzo Lotto in the Stanza della Segnatura*, in «The Burlington Magazine», 1162, 2000, pp. 4-12, dove si ipotizza un riconoscimento della paternità di Lotto nell'affresco raffigurante *Triboniano che consegna le Pandette a Giustiniano* nella Stanza della Segnatura; A. Nesselrath, *Lotto as Raphael's collaborator in the Stanza di Eliodoro*, in «The Burlington Magazine», 1220, 2004, pp. 732-741; F. Cortesi Bosco, *Per Lotto a Roma e Raffaello*, in «Notizie da Palazzo Albani», XIX, 2, 1990, pp. 45-74. Per una lettura compiuta di questo tema è utile anche la lettura delle riflessioni di: R. Longhi, *Lorenzo Lotto "accanto" a Raffaello a Roma*, in *Lorenzo Lotto nel suo e nel nostro tempo*, a cura di P. Zampetti, in «Notizie da Palazzo Albani», IX, 1980, pp. 105-131; C. Volpe, *Lotto a Roma e Raffaello*, in *Lorenzo Lotto*, atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita, a cura di Pietro Zampetti e Vittorio Sgarbi, Treviso 1981, pp. 127-145.

[119] Il 7 marzo 1509 Lorenzo Lotto è pagato 100 ducati per «*Laurentio pictori pingenti in camera nostra*». Il 18 settembre 1509 il Lotto fu pagato 50 ducati per «*facere depingere cameras novas*». Questo accordo fu annullato perché Giulio II commise a Raffaello l'intera decorazione delle stanze, cfr. E. Zocca, *Le decorazioni della stanza dell'Eliodoro e l'opera di Lorenzo Lotto a Roma*, in «Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte», II, 1953, pp. 329-343.

[120] Cfr. A. Nesserlath, *La stanza d'Eliodoro*, in *Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X*, Milano 1993, pp. 202-245; A. Nesselrath, *Werkstatt des Luca Signorelli, Groteskenornament (1504-1508/9)*, in *Kunst und Kultur im Rom der Päpste*, in. *Hochrenaissance im Vatikan (1503-1534)*, a cura di Petra Kruse, Bon 1998-1999, pp. 240-258; M. De Luca, *Raffaello: il restauro della Stanza della Segnatura in Vaticano*, in *I grandi Maestri del Rinascimento: Michelangelo, Raffaello, Correggio, Tiziano*, a cura di M.G. Bernardini, Modena 2008, pp.153-170.

[121] Sul capolavoro di Signorelli: La cappella Nuova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto, a cura di Giusy Testa, Milano 1996.

[122] Sull'attività di Signorelli nelle Marche: C. Galassi, Luca Signorelli nelle Marche, in Terre di grandi maestri tra Quattro e Seicento, a cura di S. Blasio, Ospedaletto 2007, pp. 91-112.

[123] Per una scheda aggiornata sulla *Deposizione* di Jesi: L. Mozzoni, *Deposizione in Lotto nelle Marche*, a cura di V. Garibaldi e C. F. Villa, Cinisello Balsamo 2011, pp. 62-72.

[124] Cfr. A. Nesselrath, *Viandante*… cit., p. 28: «L'attività marchigiana si concilia perfettamente con le commissioni romane, come era consuetudine a quei tempi, ad esempio per i pittori fiorentini che operavano a Roma o per gli umbri che si spostavano a Siena, Firenze, o Roma, a seconda di dove fosse richiesta la loro arte». Arnold Nesselrath valuta la possibile realizzazione di alcune delle opere marchigiane nella bottega romana di Lorenzo Lotto. In particolare lo studioso evidenzia la similitudine delle misure nelle tavole della *Trasfigurazione* e della *Deposizione*, cfr. *Ibidem*, p. 31.

[125] Sulla *Trasfigurazione* (Recanati, Museo civico, Villa Colloredo Mels) si veda: M. Minardi, *Trasfigurazione di Cristo*, in *Lotto nelle Marche*, a cura di V. Garibaldi e C. F. Villa, Cinisello Balsamo 2011, pp. 47-57. Lo studioso (p. 54) sottolinea il carattere neomedievale e arcaizzante delle iscrizioni visibili sul dipinto, per supportare l'identificazione dei personaggi. Giustamente l'autore evidenzia come tale soluzione, con molta probabilità, fu richiesta dalla committenza. A nostro giudizio merita di essere evidenziato come il culto della Trasfigurazione fosse di reintroduzione recente, rispetto alla data di realizzazione della pala d'altare, di conseguenza non è improbabile che le iscrizioni dovessero accompagnare la lettura di quella che, alla massa dei fedeli, poteva apparire una novità iconografica. La scelta di far raffigurare la *Trasfigurazione* a Recanati, città frequentemente minacciata insieme a Loreto dalle incursioni dei pirati islamici, potrebbe leggersi anche in relazione al carattere emblematico di questo soggetto nella propaganda crociata. La festa della Trasfigurazione fu inserita nel calendario liturgico da papa Callisto III nel 1457, dopo che il 6 agosto 1457 le truppe guidate da re Ladislao d'Ungheria sconfissero i turchi a Belgrado, impedendone l'avanzata in Europa centrale. A questa campagna crociata partecipò anche san Giovanni da Capistrano, predicatore francescano osservante molto popolare in Italia centrale. Sulla festa: L. von Pastor, *Storia dei Papi. Dalla fine del medio evo*, Roma 1942, 1, p. 720-722.

[126] Per un profilo biografico del cardinale: G. Benzoni, L. Bortolotti, G. Benzoni, L. Bortolotti, *Grimani, Domenico* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 59, Roma 2002. Come ricorda Battista Casale, Domenico Grimani (addottoratosi a Padova nel 1487), «non lasciava passar ora senza fare qualcosa: leggeva, pensava, scriveva sempre qualcosa». Il nobile veneziano nel 1498 aveva acquistato i 15.000 volumi della biblioteca di Pico della Mirandola, che avrebbe donato al convento di Sant'Antonio di Castello. Creato cardinale nel 1493 da Alessandro VI, alla fine del 1504 acquisì il titolo cardinalizio di San Marco, che gli permetteva di lustrare il suo ruolo di ambasciatore e alfiere degli interessi veneziani a Roma, unitamente alla pertinenza del palazzo romano di San Marco, di cui prese possesso ufficialmente il 30 maggio 1505 ma nel quale già risiedeva da mesi. Fino alla sua morte nel 1523, Domenico Grimani fu uno dei porporati più potenti e ricchi di Roma. In particolare nel1508 raggiunse il suo acme politico, conducendo al successo le trattative per comporre la pace tra Giulio II e la Repubblica di Venezia. Da questo momento Domenico riuscì a far riabilitare alle cariche pubbliche il padre Antonio (che aveva raggiunto a Roma il figlio nel 1502), condannato al confino a Cherso dalla Serenissima, preludio alla sua nomina dogale nel 1521, all'età di 87 anni.

[127] Cfr. F. Seneca, *Venezia e Papa Giulio II*, Padova 1962, pp. 77 ss. *passim*. Per una cronologia del viaggio e degli appuntamenti romani della legazione, cfr. N. Giannetto, *Bernardo Bembo, umanista e politico veneziano*, Firenze 1985, pp. 66-67. Protagonista di questa legazione veneziana e oratore ufficiale di fronte a Giulio II, il 5 maggio 1505, fu Girolamo Donà, che beneficiava personalmente della stima e della considerazione papale. Su questa figura: P. Rigo, *Girolamo Donà*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 40, Roma1991, pp. 741-753; M. Zorzi, V. Venturini, *Girolamo Donà Dispacci da Roma 19 gennaio – 30 agosto 1510*, Venezia 2010, pp. III-XV; Di questa fastosa legazione veneziana a Roma, parla Baldassar Castiglione (cfr. Baldassar Castiglione, *Lettere*, a cura di G. La Rocca, Milano 1978, I, p. 67). Il diario del tedesco Giovanni Burcardo, vescovo d'Orta e maestro pontificio di cerimonie, ricorda che era la legazione era composta da otto ambasciatori e centoquarantanove *familiares* (cfr.G. Burcardo, *Alla corte di cinque papi. Diario 1483-1506*, a cura di L. Bianchi, Milano 1988, p. 465 ss.). Il codice della Biblioteca nazionale Marciana (Ms. It., XI, 67, 7351) conserva la descrizione del percorso da Venezia a Roma.

[128] Cfr.: M. Sanudo, *Diari*, VI, *1505*, Venezia 1881, pp. 172-175. Sul collezionismo di Domenico Grimani: P. Paschini, *Le collezioni archeologiche dei prelati Grimani del Cinquecento*, in «Rendiconti della Pontificia Accademia romana di archeologia», V, 1927, pp. 140-190; D. F. Jackson, *A list of the Greek MSS of Domenico Grimani*, in «Scriptorium», 62, 2008, p. 164-169; *Bibliotheca graeca manuscripta Cardinalis Dominici Grimani (1461 – 1523)*, a cura di Aubrey Diller, Henri D. Saffrey, Leendert G. Westerink, Mariano del Friuli 2003; G. Tamaini, *I libri ebraici del cardinal Domenico Grimani*, in «Annali di Ca' Foscari», 34, 3, 1995, pp. 5-52; R. Gallo, *Le donazioni alla Serenissima di Domenico e Giovanni Grimani*, in «Archivio Veneto», 50/51, 1953-1953, p. 34-73; *Lo Statuario pubblico della Serenissima: due secoli di collezioni di antichità. 1596-1797*, a cura di Ilaria Favaretto e Giovanna Luisa Ravagnan, Cittadella 1997, pp. 38-44 e 97-103; M. Perry, *The Statuario pubblico of the Venetian Republic*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», VII, 1972, pp. 76-85; *Collezioni di antichità a Venezia nei secoli della Repubblica*, a cura di M. Zorzi, Roma 1988, pp. 25-40; M. Perry, *Cardinal Domenico Grimani's legacy of ancient art to Venice*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLI, 1978, pp. 215-245; I. Favaretto, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma 1990, pp. 84-99.

[129] Marco Antonio Michiel, nella *Notizia d'opere del disegno*, dedica una descrizione della quadreria di Domenico Grimani, che visitò nel 1521 (Cfr.: *Marc'Antonio Michiel (l'Anonimo Morelliano), Notizia d'opere di disegno,* I ediz. (con commento dell'abate I.Morelli), Bassano 1800; II ediz. (con integrazioni di Gustavo Frizzoni), Bologna 1884, pp. 189-205; *Marcantonio Michiel, Notizia d'opere del disegno: edizione critica*, a cura di Theodor Frimmel, Vienna 1896, con saggio introduttivo di Cristina De Benedictis, Firenze 2000, pp. 56 ss.). L'elenco delle opere "ponentine" contempla dipinti di Hans Memling, Joachim Patinir, Hieronymus Bosch, Gérard David e altri maestri fiamminghi non identificabili, L'autore ricorda anche il celebre *Breviario Grimani* della Biblioteca Marciana di Venezia (cod. Lat. I, 99), cfr.: I. Favaretto, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma 1990, pp. 84-86; Domenico Grimani è stato ritratto nella *Festa del Rosario* (Praga, Nàrodni Galerie), dipinta da Dürer nel 1506 per la chiesa veneziana di San Bartolomeo di Rialto, su commissione del banchiere Jacob Fugger e del Fondaco dei Tedeschi, nel cardinale alle spalle di Giulio II, cfr: H. Wölfflin, *The Art of Albrecht Dürer*, ediz. Londra 1971, pp. 147-148. Sul dipinto anche: P. Humfrey, *La Festa del Rosario di Albrecht Durer*, in «Eidos», 2, 1988, pp. 4-15; M. Heimbürger, *Dürer e Venezia: influssi di Albrecht Dürer sulla pittura veneziana del primo Cinquecento*, Roma 1999, pp. 14 ss. *passim*.

[130] Milano, Biblioteca Ambrosiana, cat. F 284 inf. n. 40, cm. 33.6 x 24, cfr.: U. Ruggeri, *Disegni veneti della Biblioteca Ambrosiana*,

1979. pp. 56-57, no. 48; A. Nesselrath, *Viandante*… cit., 2009, p. 23.

[131] La statua pervenne in Vaticano dal palazzo di Giuliano della Rovere ai Ss. Apostoli nel 1508 e nel 1511-1512 fu collocato nel cortile delle statue, cfr.: S. Magister, *Arte e politica: la collezione del cardinale Giuliano della Rovere nei palazzi ai Santi Apostoli*, in «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche», XIV, 2002, 389-631, pp. 549-552; A. Nesselrath, *Il cortile delle statue: luogo e storia, in Il cortile delle statue. Der Statuen des Belvedere im Vatikan*, a cura di M. Winner, B. Andreae, C. Pietrangeli, Mainz am Rhein 1998, pp. 1-16. Lorenzo Lotto, 15 anni dopo, nel 1527, lo riprodusse sullo sfondo del ritratto di Andrea Odoni (Hampton Court, The Royal Collection), scheda di: E. Dezuanni, in *Lorenzo*… cit., p. 214.

[132] Su questa figura rimandiamo alla lettura del recente: *Melozzo da Forlì. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*, catalogo della mostra di Forlì, a cura di Daniele Benati, Mauro Natale, Antonio Paolucci, Milano 2011.

[133] Sull'attività lauretana di Bramante: A. Bruschi, *Loreto: città, santuario e cantiere artistico*, in *Loreto crocevia religioso tra Italia Europa e Oriente*, a cura di F. Citterio e L. Vaccaro, Brescia 1997, pp. 441-470; E. Renzulli, *La crociera e la facciata di Santa Maria di Loreto: problemi di ridefinizione*, in «Annali di Architettura», 15, 2003, pp. 89-106. Per l'autrice: «Da questo momento la serie dei progetti lauretani costituisce a tutti gli effetti una successione parallela a quelli promossi a Roma. Così al Belvedere vaticano fa da contrappunto la piazza di Loreto, ai palazzi apostolici romani quelli lauretani, e alle più moderne soluzioni per l'interno di San Pietro fanno eco le riproposizioni dei disegni per il santuario marchigiano. Anche gli artisti sono i medesimi qui e lì: Donato Bramante, Andrea Sansovino e Antonio da Sangallo il giovane» (cit. p. 89).

[134] Si pensi in quest'ottica ai lavori per ammattonare o manutenere le tre strade principali che immettevano al santuario o al sistema di fontane e pubbliche a Recanati e Loreto e all'ammodernamento della rete degli ospedali, necessari a sostenere il flusso crescente dei pellegrini. Per un panorama sull'impatto dei pellegrini a Loreto: F. Grimaldi, *Pellegrini e pellegrinaggi a Loreto nei secoli XIV-XVII*, Loreto 2001.

[135] Sostiene questa proposta, seguito poi dalla quasi totalità della storiografia su Lotto: D. Oldfield, *Lorenzo Lotto 1508-1513*, in *Omaggio a Lorenzo Lotto*, atti del convegno, Jesi-Mogliano, 4-6 Dicembre 1981, in «Notizie da Palazzo Albani», 1, 1984, pp. 22-38; Sul tema anche: B. Cleri, *Bramante e Lotto. Probabili incontri*, in *Lorenzo Lotto nelle Marche. Per una geografia dell'anima*, atti del convegno internazionale di Studi, 14-20 aprile 2007, a cura di L. Mozzoni, Firenze 2009, pp. 254-265.

[136] Gian Cristoforo Romano morirà a Loreto nel 1512, su questa figura i recenti: P. Leone De Castris, *Studi su Gian Cristoforo Romano*, Napoli 2010; S. Hickson, *Gian Cristoforo Romano in Rome with some thoughts on the mausoleum of Halicarnassus and the tomb of Julius II*, in «Renaissance and reformation», 33, 2010, pp. 3-30. Sull'attività lauretana: K. Weil Garris Brandt, *1511-1512: Gian Cristoforo Romano, a Prelude*, in Id.,*The Santa Casa di Loreto. Problems in Cinquecento Sculpture*, New York 1977, I, pp. 17-18; F. Grimaldi, *L'ornamento marmoreo della Santa Cappella di Loreto*, Loreto 1999, pp. 29 ss. *passim*.

[137] Per un panorama esauriente dei legami tessuti da Enrico Bruno e la famiglia de' Cuppis, Cfr.: D. Frapiccini, *Lorenzo*… cit., pp. 152-154. Lo studioso sottolinea che Lotto operò al servizio del Tesoriere generale pontificio, Enrico Bruni, particolarmente vicino alla famiglia de' Cuppis. Enrico e Bernardino De Cuppis frequentavano la chiesa di Sant'Onofrio al Gianicolo, erano al servizio di Girolamo Basso della Rovere e entrambi lavoravano nella Cancelleria e Camera Apostolica. Frapiccini suggerisce un possibile interessamento di Bernardino per far giungere Lotto a Roma, anche se questo non osta al ruolo di Bramante poiché Enrico Bruni era prefetto della Fabbrica di San Pietro. Entrato nella Curia papale come notaio, Enrico Bruni nel 1492 fu eletto coadiutore del vescovo di Orvieto, Giorgio Della Rovere. Nello stesso anno fu nominato vescovo di Orte e di Civita Castellana. Arcivescovo di Taranto dal 1498, nel 1501 fu collettore generale delle decime per la spedizione contro i Turchi e assunse la carica di segretario pontificio e, durante la *vacatio* seguita alla morte di Pio III, fu custode del sacro palazzo. Da 1505 fu il Tesoriere generale di Giulio II, carica che resse fino alla sua morte nel 1509. Importante fu la sua attività di riforma della zecca, che arricchì chiamandovi al servizio illustri incisori come Cristoforo Foppa detto il Caradosso, Vittore Gambello detto il Camelio, Gian Cristoforo Romano. Per un profilo biografico: L. Bertoni, *Bruni Enrico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 14, Roma 1965, pp. 609-610.

L'impegno della famiglia de' Cuppis al servizio della Camera apostolica e delle amministrazioni finanziarie era comunque precedente a Bernardino. Nel 1457 Galcerán Borgia governatore di Civitavecchia e di Spoleto, nipote di Callisto III e zio del futuro Alessandro VI, sollecita al Comune di Siena la nomina del suo collaboratore Bartolomeo de' Cuppis di Montefalco, all'ufficio della gabella grande (cfr.: F. Senatore, *Callisto III nelle corrispondenze diplomatiche italiane. La documentazione sui Borgia nell'Archivio di Stato di Siena*, in «Revista Borja», 2, 2008-2009, p. 167.

[138] Cfr.: Frapiccini, *Lorenzo*… cit., p. 156 e p. 171, n. 21. Frapiccini evidenzia come l'incarico vaticano di cui beneficiò il pittore veneziano in data 18 settembre, fu annullato in corrispondenza della morte di Bruni (defunto prima del 4 ottobre 1509). A Bruni successe Orlando Della Rovere figura che, per lo studioso, avrebbe favorito l'approdo di Raffaello, da Urbino a Roma.

[139] Cfr.: A. Nesselrath, *Il periodo*… cit., pp. 26-28. Lo studioso sulla base dei risultati preliminari dell'indagine tecnica e stilistica durante il cantiere di restauro della santa di Eliodoro, enuclea la partecipazione di Lorenzo Lotto a questa impresa. L'ipotesi di un soggiorno prolungato a Roma di Lotto è stata sostenuta, inizialmente, con validi argomenti da Francesca Cortesi Bosco (cfr. F. Cortesi Bosco, *Per Lotto*… cit., pp. 45-55) La studiosa evidenzia nella pala Colleoni Martinengo di Bergamo la conoscenza da parte di Lotto, dei disegni e degli studi di raffaelleschi, realizzati per affrescare il *Mosè e il roveto ardente* che decora la volta della stanza di Eliodoro, ridipinta nel 1514. Questa lettura è stata confermata dalla studiosa in: F. Cortesi Bosco, *Lotto, Lorenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 66, Roma 2000, p. 204. Frapiccini non accoglie con favore le letture di Nesselrath e Cortesi Bosco: D. Frapiccini, *Lorenzo*… cit., p. 171, n. 23; D. Frapiccini, *Dialogo*… cit. p. 63-64. Lo studioso evidenzia come non esista alcun elemento di prova per attestare un impegno romano di Lorenzo Lotto dopo il 1509, evidenziando che (cit. da pp. 63-64): «In realtà dobbiamo riconoscere sia l'elevato grado di fallibilità dell'occhio umano, per quanto esperto nel riconoscere le materie pittoriche, sia l'opinabilità di conclusioni pseudoscientifiche basate su noiose relazioni di restauro, in certi casi volte a procacciare conferme dove l'occhio vuol vedere». Recentemente studiando la *Trasfigurazione* di Recanati è tornato sul tema Mauro Minardi, cfr.: M. Minardi, *Trasfigurazione*… cit. p. 53. Lo studioso evidenzia che: «Al momento non vi sono, tuttavia, elementi probanti di tale proposta, mentre non è da escludersi che Lotto abbia effettuato altre incursioni a Roma tra il 1511 e il 1512, allorché Raffaello, terminata la Stanza della Segnatura, si spostava nella successiva Stanza di Eliodoro. In quest'ultima si accentuano le intonazioni drammatiche,

i contrasti, nonché quella tendenza al dinamismo delle figure che gli studi hanno in più occasioni qualificato come distintivi dei dipinti marchigiani posteriori al documentato viaggio romano».

[140] La costruzione della Tribuna di Santa Maria delle Grazie a Milano si sviluppò dal 1492 al 1497, cfr.: R. V. Schofield, *Bramante and Amadeo at Santa Maria delle Grazie in Milan*, in «Arte lombarda», 78, 1986, 3, pp. 41-58. Per una lettura complessiva dell'attività di Bramante a Milano: L. Patetta, *Bramante e la sua cerchia a Milano e in Lombardia 1480-1500*, Milano 2000.

[141] Sottolinea l'importanza politica della pala Martinengo Colleoni il lavoro di: F. Cortesi Bosco, *Riflessi del mito di Venezia nella pala Martinengo di Lorenzo Lotto*, in *Archivio storico bergamasco*, 5, III, 1983, pp. 213-238.

[142] La storia della Diocesi di Bergamo si lega due famiglie veneziane che ebbero importanti relazioni con Giulio II e la sua Curia, i Lippomano e i Gabriel. Questi ultimi furono vicini ai Domenicani da generazioni. I fratelli Lorenzo e Zaccaria Gabriel, ad esempio, acquisirono nel 1514 l'uso della cappella di Santa Maria della Pace nel chiostro della chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo a Venezia. Lorenzo Gabriel dall'Ottavo decennio visse regolarmente a Roma dove era impegnato negli offici notarili della Curia papale, alternando i soggiorni nella città natale per curare i ricchi affari di famiglia. Nel 1506 con il fratello acquistò per 3000 ducati un palazzo a Roma, che divenne un punto di riferimento per la comunità dei veneziani a Roma. Nel 1484 Lorenzo divenne presule di Bergamo, ma non vi soggiornò mai.
La vicenda dei fratelli Gabriel, in virtù dei loro legami con Venezia, Roma ed i Domenicani, è indicativa per riflettere sull'attenzione di cui Lorenzo Lotto dovette beneficiare a Roma, anche fuori dai palazzi Apostolici. I Gabriel in particolare erano molto ricchi. Emblematica la vicenda della malattia di Lorenzo, quando fu dichiarato moribondo nel 1508. Zaccaria, per evitare che Giulio II incamerasse i beni del vescovo, memore dei 120.000 ducati incamerati da Alessandro VI nel 1503 alla morte del cardinale Giovanni Michiel (si sospettò di una morte ordita da Cesare Borgia per avvelenamento), fece trasferire due forzieri colmi d'oro e d'argento nel palazzo extraterritoriale di San Marco, sede degli ambasciatori veneziani. Giulio II tentò anche di incamerare il palazzo romano del vescovo, al momento della sua morte nel 1512, ma non vi riuscì e i Gabriel la vendettero con grande beneficio al ricco banchiere Agostino Chigi. Questo affronto Giulio II lo sanzionò nominando sulla Cattedra del Duomo di Sant'Alessandro a Bergamo un suo stretto collaboratore, il patrizio veneziano e protonotario apostolico Nicolò Lippomano. Il presule e suo nipote Pietro (successe a Lorenzo nel 1516 e fu vescovo di Bergamo fino al 1544) ingaggiarono una lunga e feroce battaglia legale contro Zaccaria Gabriel, per impossessarsi dell'eredità di Lorenzo, sostenendo come questa fosse parte della mensa bergamasca. I Lippomano furono sostenuti in questa controversia da Giulio II e poi da Leone X (Giovanni de' Medici fu ospite per lungo tempo a Venezia nella casa dei banchieri Lippomano), di conseguenza ottennero varie sentenze favorevoli. I decreti contro l'erede universale di Lorenzo Gabriel, Zaccaria, non divennero però esecutivi perché quest'ultimo percorse la via politica e si appellò al Senato della Serenissima Repubblica, il quale ordinò al vescovo Pietro Lippomano ed a suo fratello Girolamo (amico di lungo corso di Leone X) di non molestare il concittadino. Per queste vicende relative ai Gabriel: G. Del Torre, *Carriera politica e benefici ecclesiastici in una famiglia veneziana del primo '500: Zaccaria e Lorenzo Gabriel*, in *Per Marino Berengo. Studi degli allievi*, a cura di Livio Antonielli, Carlo Capra, Mario Infelise, Milano 2000, pp. 159-181. Sui Lippomano: G. Gullino, *Lippomano, Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 65, Roma 2005, pp. 238-243.

[143] A. Nesselrath, *Il periodo…* cit. da p. 28: «Queste prestazioni che risalgono al 1511-1514, indurrebbero a pensare che l'artista sia divenuto a partire dalla prima collaborazione nella Stanza della Segnatura, una sorta di capomastro nella bottega di Raffaello, rivestendo o addirittura confezionandosi, un ruolo ad *hoc* che l'Urbinate affiderà dopo la sua partenza ad un altro artista dell'ambito veneziano, quasi coetaneo dello stesso Lotto: Giovanni da Udine».

[144] Donato Bramante muore l'11 marzo 1514 e Raffaello gli succederà il 1° aprile. Per un'introduzione all'attività di Raffaello: C. L. Frommel, *L'attività architettonica di Raffello*, in C. L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, *Raffaello architetto*, Milano 2002, pp. 119-124.

[145] Questa lettura è stata proposta da Nesselrath: A. Nesselrath, *Il periodo…* cit. da p. 35: «Vista la decisione di Raffaello di non cedere il posto, bensì di mantenere l'incarico assieme ai suoi nuovi impegni, Lotto si orienta definitivamente verso Bergamo».

[146] Su questa figura: P. Messina, *Del Monte (Ciocchi Del Monte) Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 38, Roma 1990, pp. 127-131. Figlio di un avvocato concistoriale, nacque a Monte San Savino nel 1462. Nel 1498 fu preconizzato da Alessandro VI vescovo di Città di Castello, nel 1503 fu creato da Giulio II, ma solo due anni più tardi prese possesso della diocesi tifernate, dopo che il papa mise a tacere con la minaccia le resistenze locali. Tra il 1502 e il 1503 seguì le imprese di Cesare Borgia ma, quando il Valentino cadde, riuscì a mantenere il suo officio di governatore di Cesena e della Romagna. Nel 1506 e nel 1511 fu protagonista di primo piano nelle spedizioni di Giulio II contro Bologna e, durante la seconda impresa, in un concistoro indetto a Ravenna, Antonio Ciocchi del Monte fu creato cardinale di San Vitale (mutato in Santa Prassede nel 1514). Nello stesso anno rinunciò al vescovato di Siponto, per conquistare la Cattedra di Pavia. Nel 1513 fu tra i grandi elettori di Leone X. Fino all'anno della sua morte, nel 1533, il cardinale aretino fu una figura centrale del Sacro Collegio, particolarmente apprezzato per la sua dottrina nel Diritto Canonico. Si ricorda il suo ruolo, nel 1528, per far giungere a buon fine il divorzio tra Enrico VIII Tudor e Caterina d'Aragona, impegno che da allora gli valse la protezione e i benefici del re d'Inghilterra.

[147] Cfr.: F. Grimaldi, *La Santa…* cit., p. 17. Antonio Ciocchi del Monte nel 1511, fu una figura centrale nel processo istituito da Giulio II contro i sette cardinali ribelli che avevano partecipato (o sostenuto) il "conciliabolo" di Pisa. Come scrisse il cardinale Bernardo Dovizi al cardinale Giovanni de' Medici: «li due pazzi Monte et Ancona ne cacciano più la cosa che non fa S. Santità» (lettera del 21 ott. 1511, in B. Dovizi da Bibbiena, *Epistolario (1490-1513)*, a cura di G. L. Moncallero, I, Firenze 1955, p. 313). Il Dovizi insinuò anche, con il futuro Leone X, che questo zelo fosse funzionale a impadronirsi del palazzo del cardinale napoletano Federico Sanseverino (*Ibidem*, p. 359). Antonio Ciocchi del Monte acquisì in affitto l'attuale palazzo Braschi, già dimora di Oliviero Carafa, affidandone l'ampliamento a Antonio da Sangallo il giovane: C. Pietrangeli, *Palazzo Braschi*, Roma 1958, p. 72. Da Antonio da Sangallo il vecchio si fece costruire il palazzo avito di Monte San Savino e un palazzo a Montepulciano (1515 -1518), cfr.: L. Satkowsky, *The palazzo Del Monte in Monte San Savino and the codex Geymüller*, in *Renaissance studies in honor of Craig Hugh Smyth*, a cura di A. Morrogh, F. Superbi Gioffredi, P. Morselli, E. Borsook, Firenze 1985, II, pp. 653-666; R. Pacciani, *Nuove ricerche su Antonio da Sangallo il Vecchio ad Arezzo e a Monte San Savino (1504-1532)*, in «Annali di architettura», III, 1991, pp. 40-57. Antonio Ciocchi del Monte, dovette esercitare un ruolo significativo nel sostenere la carriera romana e le committenze papali di Antonio da Sangallo il vecchio. A Jacopo Sansovino affidò la fabbrica della villa all'Acqua Vergine, poi ampliata dal nipote

Giovanni Maria Ciocchi del Monte nella attuale Villa Giulia (M. degli Azzi Visentini, *La villa in Italia: Quattrocento e Cinquecento*, Milano 1995, p. 159). Sulle committenze architettoniche di Antonio Ciocchi: S. B. Butters, P. Pagliara, *Il palazzo dei Tribunali, via Giulia e la Giustizia*, in *Il Palazzo Falconieri e il palazzo barocco a Roma: atti del convegno indetto all'Accademia d'Ungheria in Roma*, Roma, 24-26 maggio 1995, a cura di Gábor Hajnóczi e László Csorba, Soveria Mannelli 2009, pp. 105 ss.

[148] La scelta di affiancare a Domenico Sebastoli, figura di notevole esperienza a Loreto, il più importante canonista curiale, testimonia la centralità che Giulio II attribuiva al santuario marchigiano. Per l'elenco dei governatori e dei protettori: F. Grimaldi, *L'ornamento*… cit., p. 11.

[149] Nel 1507 Antonio Ciocchi del Monte, Arcivescovo di Manfredonia, da cui dipendeva il santuario di Monte Sant'Angelo, fu l'artefice della commissione ad Andrea Sansovino della statua di *San Michele Arcangelo*. Il 22 giugno 1513 Leone X nomina Andrea Sansovino soprintendente alla fabbrica del santuario e alla decorazione della Santa Casa a Loreto. Per il regesto documentario: *Andrea Sansovino: i documenti*, a cura di N. Baldini e Renato Giulietti, Firenze 1999, pp. 6-7, 29 *passim*. Su Andrea Sansovino ricordiamo i recenti: A. Bigi Iotti, *Andrea Sansovino and the design for a funerary monument for Leo X*, in «The Burlington Magazine», 1268, 2008, pp. 757-759; D. Frapiccini, *Disciplina etrusca e propaganda filo-fiorentina nelle opere romane di Andrea Sansovino al tempo di Giulio II*, in *Andrea Bregno*, a cura di Claudio Crescentini e Claudio Strinati, Firenze 2008, pp. 531-545.

[150] Bramante controfirma a Roma, l'11 giugno 1509, un acconto ad Antonio di Pellegrino da Firenze per il modello in legno di *Santamarja di Loretto*, che gli ha effettuato Giancristoforo Romano. Segue a Loreto il 27 febbraio 1510 la «Quietanza di Antonio di Pellegrino per il modello di Santa Maria di Loreto, sottoscritta da Bramante […] la capela de la nostra donna et del modelo del palasso si fa inassi a dita chiessa de chomisione de mesere Antonio dal Monte». La quietanza è rilasciata il 27 febbraio 1510 e il fiorentino Antonio di Pellegrino riscosse trenta ducati d'oro, dal tesoriere lauretano don Tommaso da Recanati. Alla riscossione era presente anche in nobile recanatese di ascendenza veneziana, Francesco Venier. La presenza a Loreto nel 1510 di Antonio di Pellegrino, potrebbe testimoniare il suo ruolo di possibile supervisore dei lavori lauretani, incaricato da Bramante. Per il testo della quietanza: F. Grimaldi, *L'ornamento*… cit., p. 137. F. Grimaldi, *Loreto. Palazzo Apostolico*, Loreto, 1977, p. 3; F. Grimaldi, *La basilica*… cit., p. 212-214. Sottolinea il ruolo centrale di Antonio Ciocchi del Monte, in questa fase del cantiere lauretano: M. Cozzi, *Antonio da Sangallo il Vecchio: e l'architettura del Cinquecento in Valdichiana*, Genova 1992, p. 157, n. 33.

[151] Su Antonio Pellegrino nelle fabbriche bramantesche vaticane: G. Spagnesi, *Roma: la Basilica di San Pietro, il borgo e la città*, Milano 2003, p. 65; A. Bruschi, C. L. Frommel, F. G. Wolff Metternich, C. Thoenes, *San Pietro che non c'è: da Bramante a Antonio da Sangallo il giovane*, Milano 1996, pp. 32-40 *passim*; C. L. Frommel, *Architettura alla corte papale nel Rinascimento*, Milano 2003, p. 260; B. Adorni, *La chiesa a pianta centrale: tempio civico del Rinascimento*, Milano 2002, p. 163.

[152] Sulla virtù della povertà in San Domenico: V. Benetollo, A. Omedè, *San Domenico*, Bologna 1989, pp. 28-29.

[153] L'episodio è raccontato in: R. Spiazzi, *San Domenico e il monastero di San Sisto all'Appia: raccolta di studi storici, tradizioni e testi d'archivio*, Bologna 1993, p. 16.

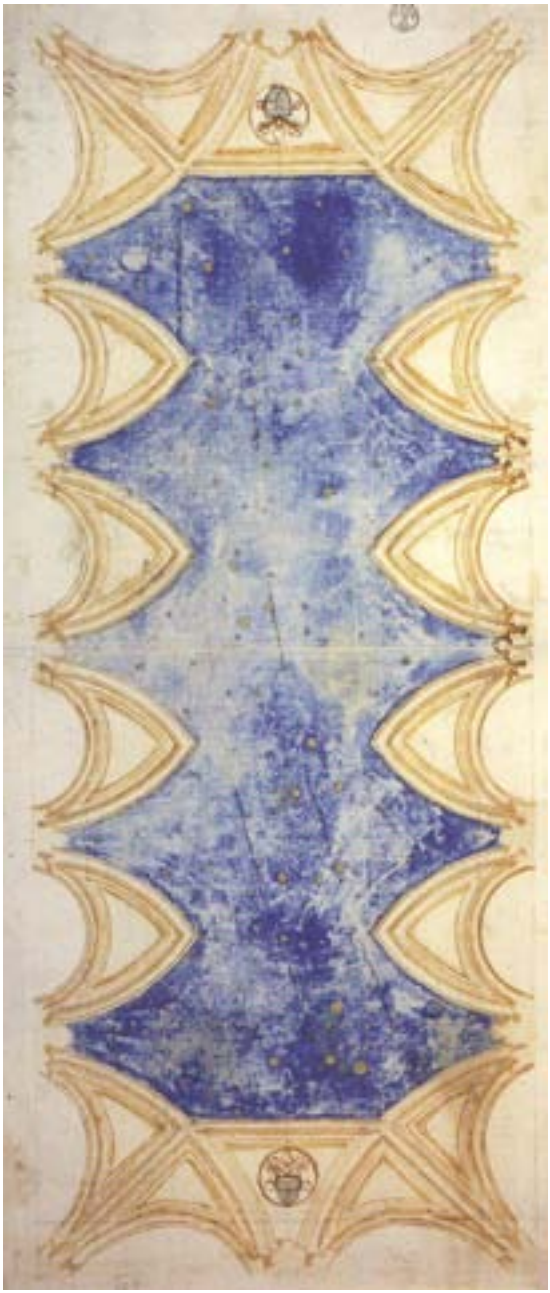
[154] Per la scheda dell'opera, illustrata dopo il restauro di Antonio Bigolin (2010), con la direzione scientifica di Gabriella Delfini e Elisabetta Gerhardinger: E. Dezuanni, in *Lorenzo*… cit., p. 212. Il ritratto sembra raffigurare il cellelario dispensiere del convento veneziano di San Zanipolo, Marcantonio Luciani. La tela, oggi conservata nei Musei Civici di Treviso, è firmata e datata 1526 ed è attestata nel XIX secolo a Venezia in Palazzo Trevisan Cappello. La studiosa evidenzia come: «Le chiavi parlano del suo potere: le due piccole – legate insieme da un laccio di cuoio, con l'occhiello a forma di cuore rovesciato, come si usava a Venezia – servivano a chiudere i cassetti in cui riporre libro e denaro; l'altra più grande, con il cannello massiccio, abbellito da incisioni e da modanature, era fatta per serrature di porte».

[155] *Pietro Aretino, Dì aprile, in Vinezia, 1548*. Cit. da *Lettere sull'arte di Pietro Aretino commentate da Fidenzio Pertile e rivedute da Carlo Cordié*, a cura di E. Camesasca, Milano 1957, II, p. 218 (lettera CDXX, IV, 492, car. 214 v.).

ABSTRACT

The polyptych realized in 1508 for the Church of Saint Domenico in Recanati (today in the Civic Museum), is one of Lorenzo Lotto's masterpieces and it is the "hub" between the painter's Venetian training and his arrival in the Apostolic Palaces in Rome. The essay investigates the historical events concerning the patron of the painting, emphasizing his role within the network of relationships among Venice, the Marches and Rome, with a special interest in the policy of Dominican propaganda, carried on by Cardinal Oliviero Carafa, protector of the Order of Preachers.

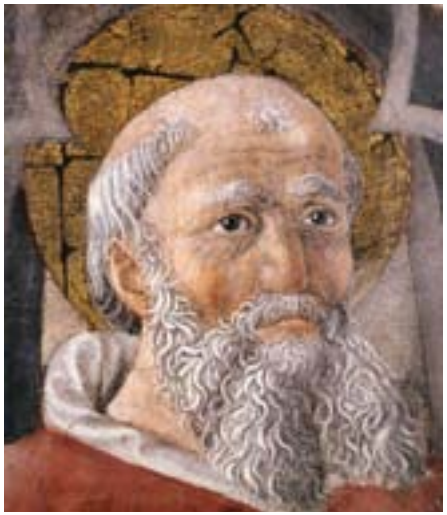
Tavole



1. Piermatteo d'Amelia, *Cielo stellato*, disegno preparatorio per la volta della Cappella Sistina, 1480, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe

2. Lorenzo da Viterbo, *Natività* (part.), 1469, Viterbo, S. Maria della Verità, Cappella Mazzatosta
3. Piermatteo d'Amelia, *Annunciazione* (part.), Boston, Isabella Stewart Gardner Museum
4. Matteo di Giovanni, *Pala di S. Bernardino* (Pala Scotti I), 1458 c., Asciano, Museo d'Arte Sacra
5. Piermatteo d'Amelia, *Madonna col Bambino e santi* (Polittico dei Francescani), 1483, Terni, CAOS

1. Piero della Francesca, *Flagellazione,* Urbino, Galleria Nazionale delle Marche
2. Piero della Francesca, *Trionfo della Croce* (part.), Arezzo, San Francesco
3. Beato Angelico, *Consegna a San Lorenzo dei tesori della Chiesa.* Roma, Vaticano, Cappella Niccolina



4. Piero della Francesca, *San Luca Evangelista*, Roma, Santa Maria Maggiore
5. Piero della Francesca (con la collaborazione di Giovanni di Piamonte), *Tortura dell'ebreo*, Arezzo, San Francesco

6. Piero della Francesca (con la collaborazione di Giovanni di Piamonte), *Profeta*. Arezzo, San Francesco
7. Giovanni di Piamonte, *Madonna col Bambino, i santi Florido, Filippo Benizzi e due angeli* (1456). Città di Castello, Santa Maria delle Grazie.

Avvertenza:
Per i particolari dello Sposalizio della Vergine *della Cappella Mazzatosta si è fatto ricorso di preferenza alle riproduzioni in bianco e nero precedenti il bombardamento del 1944*

1a. Benozzo Gozzoli, *Tonsura di santa Rosa* (part.), disegno, 1453, Londra, British Museum; 1b. Lorenzo da Viterbo, *Presentazione della Vergine al Tempio* (part.), 1469, Viterbo, S. Maria della Verità, Cappella Mazzatosta

2a. Piero della Francesca, *Incontro di Salomone e della regina di Saba* (part.), ante 1458, Arezzo, S. Francesco; 2b. Lorenzo da Viterbo, *Presentazione della Vergine al Tempio* (part.), 1469, Viterbo, S. Maria della Verità, Cappella Mazzatosta

3a. Piero della Francesca, *Annunciazione* (part.), ante 1458, Arezzo, S. Francesco;
3b. Lorenzo da Viterbo, *Sposalizio della Vergine* (part.), 1469, Viterbo, S. Maria della Verità, Cappella Mazzatosta

4ab. (la seconda e la terza a sinistra) Piero della Francesca, *Annunciazione* (2 partt.), ante 1458, Arezzo, S. Francesco;
4c. Lorenzo da Viterbo, *San Luca Evangelista e Isaia Profeta*, 1468-69, Viterbo, S. Maria della Verità, Cappella Mazzatosta

5. Lorenzo da Viterbo, *Madonna col Bambino e i santi Michele Arcangelo e Pietro*, 1472, Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini

6. Lorenzo da Viterbo (e collaboratore), *Madonna col Bambino, santo non identificato e sant'Antonio Abate*, 1472 c., Cerveteri, S. Antonio abate

7. Tavola di confronto tratta da R. Longhi, *Primizie di Lorenzo da Viterbo*, 1926, ed. 1967, figg. 62a-b
8. Lorenzo da Viterbo(?), *Guerriero a cavallo*, già a Tagliacozzo, Palazzo Orsini (da O. Rossi Pinelli, *Tagliacozzo*, in *Storia dell'arte italiana*, parte III, vol. 1. *Inchieste su centri minori*, Torino 1980, fig. 407)

9a. Lorenzo da Viterbo(?), *Decorazione a finte architetture* (part.), Tagliacozzo, Palazzo Orsini
9b. Antonio Manetti, tarsie lignee, 1436-45, Firenze, Duomo, Sacrestia delle Messe
10a. Lorenzo da Viterbo, *Adorazione dei Magi*, 1464-65 c., Tagliacozzo, Palazzo Orsini
10b. Maso Finiguerra, Pace niellata con *Crocifissione* (part.), 1460-64 c.

11a. Incisore fiorentino, *Natività* (part.), 1465 c., Paris, Bibliothèque Nationale de France (Hind 1938, 1, p. 45, n. A.I.49);
11b. Lorenzo da Viterbo, *Natività*, 1464-65 c., Tagliacozzo, Palazzo Orsini

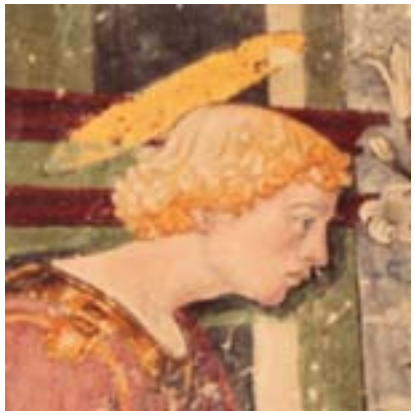
12a. Incisore fiorentino, *Crocifissione*, 1465-70 c, Boston, Museum of Fine Arts (Hind 1938, 1, p. 56, n. A.I.81)
12b. Lorenzo da Viterbo, *Crocifissione*, 1464-65 c., Tagliacozzo, Palazzo Orsini;
12c. *Incoronazione della Vergine e storie della Vergine*, copia ottocentesca di un'incisione fiorentina del 1460-65 c. (da Maso Finiguerra; Hind 1938, 1, p. 30, nn. A.I.12 e A.I.12a);
13ab. Lorenzo da Viterbo, *Annunciazione*, 1464-65 c., Tagliacozzo, Palazzo Orsini

14a. Filippo Lippi, *Adorazione del Bambino*, 1459 c., Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie
14b. Lorenzo da Viterbo, *Annunciazione* (part.), 1464-65 c., Tagliacozzo, Palazzo Orsini
15ab. Antoniazzo Romano (qui attr.), *Annunciazione*, 1463, Roma, S. Saba

16. Miniatore veneto(?), *Annunciazione*, in *Breviario Barbo*, 1467, Città del Vaticano, Archivio Capitolo S. Pietro, B. 81, f. 1r (part.)
17a. Antoniazzo Romano (qui attr.), *Annunciazione* (part.), 1463, Roma, S. Saba
17b. Antoniazzo Romano, *Gerarchie angeliche* (part.), 1464-65, Roma, SS. Apostoli, Cappella Bessarione
18. Antoniazzo Romano, *Annunciazione*, 1470-72 c., Roma, S. Maria ad Martyres (Pantheon)

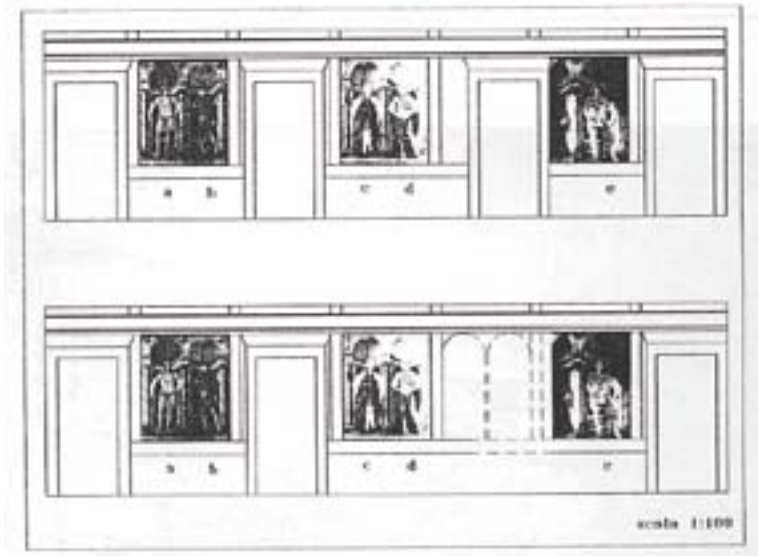
19a. Lorenzo da Viterbo,
Annunciazione (part.), 1464-65 c.,
Tagliacozzo, Palazzo Orsini
19b. Piero della Francesca e collaboratore
(Lorenzo da Viterbo?), *San Luca*, 1459,
Roma, S. Maria Maggiore,
Cappella d'Estouteville

20a. Lorenzo da Viterbo,
San Giovanni Battista, 1464-65 c.,
Tagliacozzo, Palazzo Orsini
20b. Piero della Francesca e collaboratore
(Lorenzo da Viterbo?), *San Luca*, 1459,
Roma, S. Maria Maggiore,
Cappella d'Estouteville



21a. Lorenzo da Viterbo,
Annunciazione (part.), 1464-65 c.,
Tagliacozzo, Palazzo Orsini;
21b. Lorenzo da Viterbo,
Assunzione della Vergine (part.),
1468-69, Viterbo, S. Maria della Verità,
Cappella Mazzatosta
22a. Lorenzo da Viterbo,
Adorazione dei Magi (part.),
1464-65 c., Tagliacozzo, Palazzo Orsini;
22b. Lorenzo da Viterbo,
Assunzione della Vergine (part.),
1468-69, Viterbo, S. Maria della Verità,
Cappella Mazzatosta

23. Lorenzo da Viterbo, *Adorazione dei Magi* (part.), 1464-65 c., Tagliacozzo, Palazzo Orsini
24a. *Napoleone Orsini*;
24b. *Roberto Orsini*; incisioni in Francesco Sansovino, *L'Historia di Casa Orsina*, Venezia 1565



25. Collaboratore di Lorenzo da Viterbo, *Redentore benedicente*, 1464-65 c., Tagliacozzo, Palazzo Orsini
26. Ricostruzione grafica della parete ovest della Loggia con gli *Uomini Illustri* del Palazzo Orsini di Tagliacozzo (da D. Del Pesco, *Eroi e Virtù. Due cicli di affreschi per gli Orsini a Tagliacozzo*, in *Tagliacozzo e la Marsica in età angioina e aragonese. Aspetti di vita artistica, civile e religiosa*, a cura di F. Salvatori, Roma 2003)

27. Lorenzo da Viterbo,
Ovidio e *Varrone*, 1464-65 c.,
Celano, Castello Piccolomini,
Museo d'Arte Sacra della Marsica
(dal Palazzo Orsini di Tagliacozzo)
28. Lorenzo da Viterbo,
Scipione e *Flaminio*, 1464-65 c.,
fotografia precedente lo strappo
(dal Palazzo Orsini di Tagliacozzo)
e il trasferimento al Museo d'Arte
Sacra della Marsica
(Celano, Castello Piccolomini)

29. Lorenzo da Viterbo, *Pentesilea* e *Troilo*,
1464-65 c., Celano, Castello Piccolomini,
Museo d'Arte Sacra della Marsica
(dal Palazzo Orsini di Tagliacozzo)
30. Francesco di Stefano detto il Pesellino,
Annibale, 1447-48 c., San Pietroburgo,
Hermitage (da un codice dei *Punica*
di Silio Italico)
31. *Arco di Alfonso d'Aragona*(part.),
1453-56 c., Napoli, Castelnuovo

32. Bottega di Maso Finiguerra, *Amazzone*, 1460-65 c., in *Cronaca figurata fiorentina*, Londra, British Museum, Prints and Drawings Collection
33. Lorenzo da Viterbo, *Scipione* e *Flaminio* (part.), 1464-65 c., fotografia precedente lo strappo (dal Palazzo Orsini di Tagliacozzo) e il trasferimento al Museo d'Arte Sacra della Marsica (Celano, Castello Piccolomini)
34. Lorenzo da Viterbo, *Sposalizio della Vergine* (part.), 1469, Viterbo, S. Maria della Verità, Cappella Mazzatosta
35. Lorenzo da Viterbo, *Madonna col Bambino e i santi Michele Arcangelo e Pietro* (part.), 1472, Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini

36. Lorenzo da Viterbo, *Evangelisti, Profeti, Padri e Dottori della Chiesa*, 1468-69, Viterbo, S. Maria della Verità, Cappella Mazzatosta
37. Lorenzo da Viterbo e collaboratore (Pancrazio Jacovetti?), *Beato Tommaso da Orvieto*, 1468-69, Viterbo, S. Maria della Verità, Cappella Mazzatosta
38. Lorenzo da Viterbo, *San Filippo Benizzi*, 1468-69, Viterbo, S. Maria della Verità, Cappella Mazzatosta
39. Lorenzo da Viterbo, *Santi Matteo Evangelista e Bernardo di Chiaravalle*, 1468-69, Viterbo, S. Maria della Verità, Cappella Mazzatosta

40. Lorenzo da Viterbo, *Natività* (part.), 1468-69, Viterbo, S. Maria della Verità, Cappella Mazzatosta
41a. (in alto a destra) Mino da Fiesole, *Sepolcro del cardinale Niccolò Forteguerri* (part.), 1474 c., Roma, S. Cecilia in Trastevere;
41b. (in basso a sinistra) Lorenzo da Viterbo, *Natività* (part.), 1468-69, Viterbo, S. Maria della Verità, Cappella Mazzatosta;
41c. (sopra) Andrea del Verrocchio, *Bozzetto per il cenotafio Forteguerri* (part.), 1476, Londra, Victoria and Albert Museum

42. Lorenzo da Viterbo, *Sposalizio della Vergine* (part.), 1469, Viterbo, S. Maria della Verità, Cappella Mazzatosta
43. Johann Anton Ramboux, *Sposalizio della Vergine di Lorenzo da Viterbo* (part.), acquerello, 1835-40 c., Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv RV-276

44. Lorenzo da Viterbo, *Assunzione della Vergine* (part.), 1468-69, Viterbo, S. Maria della Verità, Cappella Mazzatosta
45. Lorenzo da Viterbo, *Assunzione della Vergine* (part.), 1468-69, Viterbo, S. Maria della Verità, Cappella Mazzatosta

46. Lorenzo da Viterbo, *Assunzione della Vergine* (part.), 1468-69, Viterbo, S. Maria della Verità, Cappella Mazzatosta
47. Lorenzo da Viterbo, *Sposalizio della Vergine* (part.), 1469, Viterbo, S. Maria della Verità, Cappella Mazzatosta

48. Andrea del Castagno, *Trinità con i santi Girolamo, Paola ed Eustochia* (part.), 1453-54, Firenze, SS. Annunziata
49. Lorenzo da Viterbo, *Sposalizio della Vergine* (part.), 1469, Viterbo, S. Maria della Verità, Cappella Mazzatosta

50. Lorenzo da Viterbo, *Natività* (part.), 1468-69, Viterbo, S. Maria della Verità, Cappella Mazzatosta
51. Alesso Baldovinetti, *Natività* (part.), 1460-62, Firenze, SS. Annunziata, chiostro dei Voti

52a. Alesso Baldovinetti, *Natività* (part.), 1460-62, Firenze, SS. Annunziata, chiostro dei Voti;
52b. Lorenzo da Viterbo, *Sposalizio della Vergine* (part.), 1468-69, Viterbo, S. Maria della Verità, Cappella Mazzatosta
53a. Antonio del Pollaiolo, *Profilo di giovanetto*, 1462-64 c., Dublino, National Gallery of Ireland;
53b. Lorenzo da Viterbo, *Sposalizio della Vergine* (part.), 1468-69, Viterbo, S. Maria della Verità, Cappella Mazzatosta

54. Lorenzo da Viterbo, *Finto rilievo all'antica (Apollo e Marsia?)*, 1468-69, Viterbo, S. Maria della Verità, Cappella Mazzatosta
55. Lorenzo da Viterbo, *Finto rilievo all'antica (Due putti che giocano con un'asta)*, 1468-69, Viterbo, S. Maria della Verità, Cappella Mazzatosta
56. Maso Finiguerra, *Storie della Genesi* (part.), 1462-64 c., Francoforte, Städelsches Institut
57. Lorenzo da Viterbo, *Finto rilievo all'antica (Due guerrieri nudi)*, 1468-69, Viterbo, S. Maria della Verità, Cappella Mazzatosta
58. Da Antonio del Pollaiolo, *Ercole(?) con mazza e scudo*, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 269E verso

59. Lorenzo da Viterbo, *Finto rilievo all'antica (Due gladiatori)*, 1468-69, Viterbo, S. Maria della Verità, Cappella Mazzatosta
60. Antonio del Pollaiolo, *Battaglia d'ignudi*, 1465 c., incisione, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe

61. Lorenzo da Viterbo, *Sposalizio della Vergine* (part.), 1468-69, Viterbo, S. Maria della Verità, Cappella Mazzatosta
62. Lorenzo da Viterbo, *Presentazione della Vergine al Tempio* (part.), 1468-69, Viterbo, S. Maria della Verità, Cappella Mazzatosta

63. Lorenzo da Viterbo, *Presentazione della Vergine al Tempio* (part.), 1468-69, Viterbo, S. Maria della Verità, Cappella Mazzatosta
64a. Lorenzo da Viterbo, *San Gregorio Magno*, 1468-69, Viterbo, S. Maria della Verità, Cappella Mazzatosta; 64b. Antonio del Pollaiolo, *Maddalena portata in cielo dagli angeli*, 1460 c., Staggia, Museo del Pollaiolo

65. Lorenzo da Viterbo, *Natività* (part.), 1468-69, Viterbo, S. Maria della Verità, Cappella Mazzatosta
66. Lorenzo da Viterbo, *Presentazione della Vergine al Tempio* e *Sposalizio della Vergine*, 1468-69, Viterbo, S. Maria della Verità, Cappella Mazzatosta

67. Francesco Botticini, *Sposalizio della Vergine*, 1460 c., Firenze, Villa I Tatti, Collezione Berenson
68ab. Lorenzo da Viterbo, *Sposalizio della Vergine* (2 partt.), 1468-69, Viterbo, S. Maria della Verità, Cappella Mazzatosta

69. Lippo Vanni,
Sposalizio della Vergine (part.), 1360-70 c,
Eremo di San Leonardo al Lago (Siena)
70. Francesco di Giorgio Martini,
Pio II consacra cardinale Francesco Todeschini Piccolomini (part.), tavoletta di gabella, 1460, Siena, Archivio di Stato
71. Benvenuto di Giovanni,
Miracolo della mula di sant'Antonio da Padova, 1458-60 c., Monaco, Alte Pinakothek

72. Lorenzo da Viterbo, *Presentazione della Vergine al Tempio* (part.), 1468-69, Viterbo, S. Maria della Verità, Cappella Mazzatosta
73. Bottega di Maso Finiguerra, *Sibilla Delfica e Tempio della Pace* (part.), 1460-65 c., in *Cronaca figurata fiorentina*, Londra, British Museum, Prints and Drawings Collection
74. Ambrogio Lorenzetti, *Processione dei Ventiquattro*, 1338-40, Siena, Palazzo Pubblico, Sala dei Nove

1. Tagliacozzo, Palazzo Ducale: portale (foto d'epoca, prima dello smontaggio degli affreschi)

2. Ambrogio Barocci, portale, Urbino, Palazzo Ducale

3. Tagliacozzo, Palazzo Ducale: portale (particolare, stato attuale)

4. Tagliacozzo, Palazzo Ducale: finestra (prima del restauro)
5. Tagliacozzo, Palazzo Ducale: finestra (prima del restauro)

6. Ambrogio Barocci e Giovanni di Stefano, Porta della Guerra. Urbino, Palazzo Ducale, appartamento della Jole
7. Giovanni di Stefano (bottega), portale, Pitigliano, Palazzo Orsini

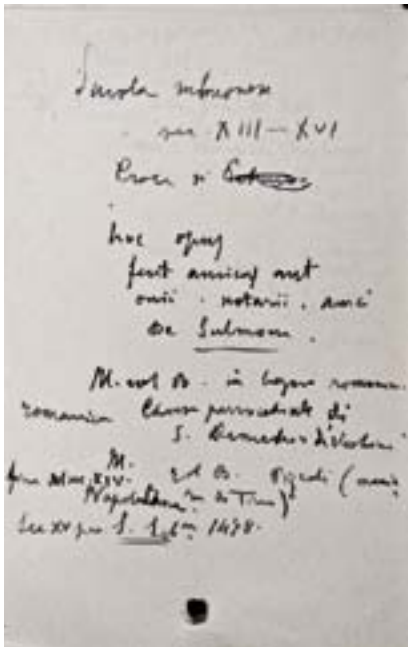
8. Giovanni di Stefano (bottega), Monumento alla progenie orsinea, Pitigliano, Piazza del Duomo
9. Giovanni di Stefano (bottega), lesene, Pitigliano, Palazzo Orsini

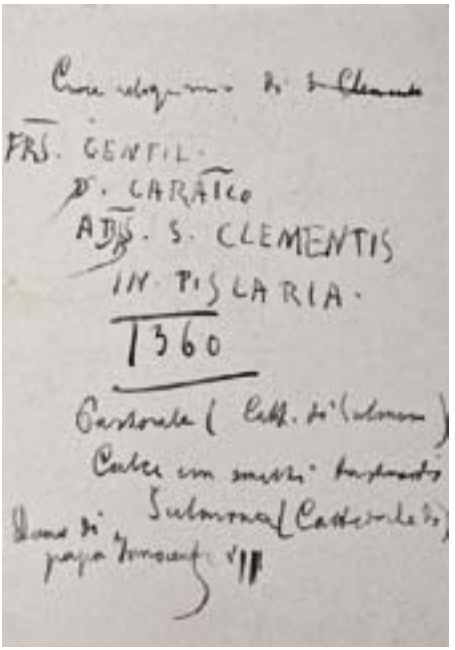
10. Andrea Bregno, Altare Piccolomini (particolare). Siena, Cattedrale
11. Ambrogio Barocci, Sepolcro di Giovan Francesco Orsini, Spoleto, Cattedrale

12. Ambito di Lorenzo da Viterbo(?), busto di eroe, Siena, Palazzo Piccolomini Clementini (prima del restauro)
13. Lorenzo da Viterbo, *Scipione*, Celano, Castello Piccolomini (da Tagliacozzo, Palazzo Ducale)

14. Pittore di Niccolò Orsini(?), *Madonna "della rondine"*, Montemerano, San Giorgio
15. Pittore di Niccolò Orsini, *Niccolò III Orsini*(?), Pitigliano, Palazzo Orsini
16. Pittore senese (Andrea di Niccolò?), *Madonna col Bambino e santi* (particolare), Pienza, Palazzo Comunale

1. Lionello Venturi, *Taccuino Tagliacozzo*, Archivio Lionello Venturi, Roma, Università La Sapienza
2. Lionello Venturi, *Taccuino Tagliacozzo*, Archivio Lionello Venturi, Roma, Università La Sapienza
3. Lionello Venturi, *Taccuino Tagliacozzo*, Archivio Lionello Venturi, Roma, Università La Sapienza





4. Adolfo Venturi, *Taccuino Abruzzese*, Archivio Adolfo Venturi, Pisa, Scuola Normale Superiore
5. Adolfo Venturi, *Taccuino Abruzzese*, Archivio Adolfo Venturi, Pisa, Scuola Normale Superiore
6. Adolfo Venturi, *Taccuino Abruzzese*, Archivio Adolfo Venturi, Pisa, Scuola Normale Superiore

1. L'Aquila, San Domenico,
chiostro occidentale,
particolare del braccio occidentale
2. Francesco da Montereale, *Resurrezione*
(1515 circa), L'Aquila, San Domenico,
chiostro occidentale

3. Francesco da Montereale, *Resurrezione* (part.),
L'Aquila, San Domenico, chiostro occidentale
4. Francesco da Montereale, *Resurrezione* (part.),
L'Aquila, San Domenico, chiostro occidentale
5. Francesco da Montereale,
San Tommaso d'Aquino, L'Aquila, San Domenico,
chiostro occidentale

6. Francesco da Montereale, *San Domenico*, L'Aquila, San Domenico, chiostro occidentale
7. Francesco da Montereale, *San Pietro martire*, L'Aquila, San Domenico, chiostro occidentale
8. Francesco da Montereale, *San Vincenzo Ferrer*, L'Aquila, San Domenico, chiostro occidentale
9. Francesco da Montereale, *Benedetto XI*, L'Aquila, San Domenico, chiostro occidentale
10. Francesco da Montereale, *Cardinale domenicano*, L'Aquila, San Domenico, chiostro occidentale

11. Francesco da Montereale, *Sant'Eusanio e storie della sua vita*, L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo (dalla distrutta chiesa aquilana di San Francesco a Palazzo)
12. Saturnino Gatti, *Orazione nell'orto di Getsemani* (1500-1510), L'Aquila, San Domenico, chiostro occidentale
13. L'Aquila, chiesa di San Domenico, ex-cappella di San Tommaso d'Aquino con le *Storie del Battista* affrescate da Antonio d'Atri (1377 circa)

1. Antonio da Viterbo, detto Il Pastura, *San Girolamo penitente*, Roma, Chiesa di Santa Maria del Popolo
2. Antonio da Viterbo, detto Il Pastura, *Santi Giovanni Battista, Francesco d'Assisi*, *Girolamo penitente*, Viterbo, Chiesa di Santa Maria Nuova
3. Antonio da Viterbo, detto Il Pastura, *Madonna della Quercia con i Santi Giovannino e Lorenzo*, Viterbo, Palazzo Comunale

4. Antonio da Viterbo, detto Il Pastura, *Presepe con i Santi Giovanni Battista e Bartolomeo*, Viterbo, Museo Civico
5. Antonio da Viterbo, detto Il Pastura, *Madonna con Bambino*, Vetralla, Chiesa dei Santi Filippo e Giacomo
6. Antonio da Viterbo, detto Il Pastura, *Madonna con Bambino*, Tarquinia, Museo Nazionale
7. Antonio da Viterbo, detto Il Pastura, *Madonna con Bambino e Redentore*, Roccagiovine, Chiesa di San Nicola

8. Maestro della Madonna di Liverpool, *Madonna con Bambino*, già Roma, Chiesa di San Francesco a Ripa
9a-b. Antonio da Viterbo, detto Il Pastura, *Santi Romano e Tolomeo*, Nepi, Cattedrale
10. Antonio da Viterbo, detto Il Pastura, *Santi Rocco, Terenziano e Sebastiano*, Capranica, Chiesa di Santa Maria

11. Allievo del Pastura, *San Rocco e donatore*, Viterbo, Chiesa di Sant'Angelo in Spatha
12. Maestro di Faleria, *San Giuliano*, Faleria, Chiesa di San Giuliano
13. Giovanni Antonio Marozio, *Santissima Trinità*, Viterbo, Chiesa di Santa Maria della Verità

14. Allievo del Pastura, *Redentore*, Montefiascone, Chiesa di San Flaviano
15. Allievo del Pastura, *Madonna con Bambino*, Onano, Chiesa della Madonna del Piano

1. Piermatteo d'Amelia, *Annunciazione della Vergine*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum
2. Firenze, Spedale degli Innocenti, chiostro "degli uomini"
3. Firenze, Spedale degli Innocenti, chiostro "degli uomini"

4. Domenico Veneziano, *Annunciazione della Vergine*, Cambridge, The Fitzwilliam Museum
5. Piermatteo d'Amelia, *Annunciazione della Vergine*, già Assisi, Basilica di S. Maria degli Angeli (foto Amerigo Lunghi, tratta da S. Weber, *Fiorenzo di Lorenzo eine Kunsthistorische studie*, Strassburg 1904)

6. Piermatteo d'Amelia, *Sant'Agostino che schiaccia gli eretici*, già Charlbury, Cornbury Park, Watney Collection
7. Cosimo Rosselli, *Santa Barbara tra i santi Mattia e Giovanni Battista*, Firenze, Gallerie dell'Accademia
8. Domenico Ghirlandaio, *Santa Barbara tra i santi Girolamo e Antonio abate*, Cercina (Fi), chiesa di Sant'Andrea

9. Piermatteo d'Amelia, *Madonna in trono col Bambino* (d. 1481), Berlino, Staatliche Museen
10. Piermatteo d'Amelia, *Santa Maria Maddalena* e *San Giovanni Battista*, Altenburg, Lindenau-Museum

11. Piermatteo d'Amelia, *Santa Maria Maddalena* (part.), Altenburg, Lindenau-Museum
12. Piermatteo d'Amelia, *Santa Maria Maddalena* (part.), Altenburg, Lindenau-Museum

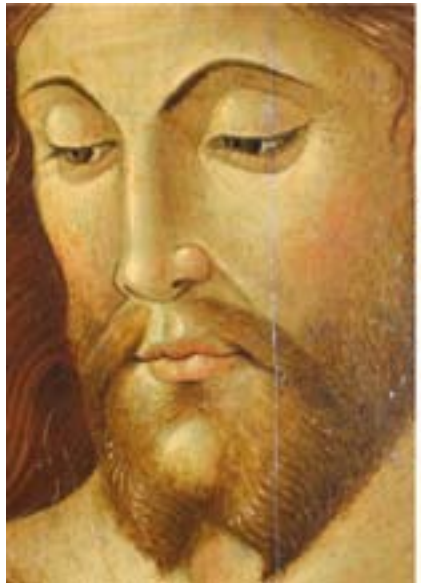
13. Piero Pollaiolo, *La Carità*, Firenze, Galleria degli Uffizi
14. Piero Pollaiolo, *La Prudenza*, Firenze, Galleria degli Uffizi
15. Piero Pollaiolo, *La Fede*, Firenze, Galleria degli Uffizi
16. Piero Pollaiolo, *Tobiolo e l'angelo*, Torino, Galleria Sabauda

17. Piermatteo d'Amelia (attr.), *Madonna in trono col Bambino tra i santi Zanobi, Francesco d'Assisi, Giovanni Battista e Nicola di Bari*, Grassina (Fi), chiesa di San Martino a Strada in Chianti
18. Piermatteo d'Amelia (attr.), *Madonna in trono col Bambino e santi* (part. con il gruppo della *Vergine con il Bambino*), Grassina (Fi), chiesa di San Martino a Strada in Chianti

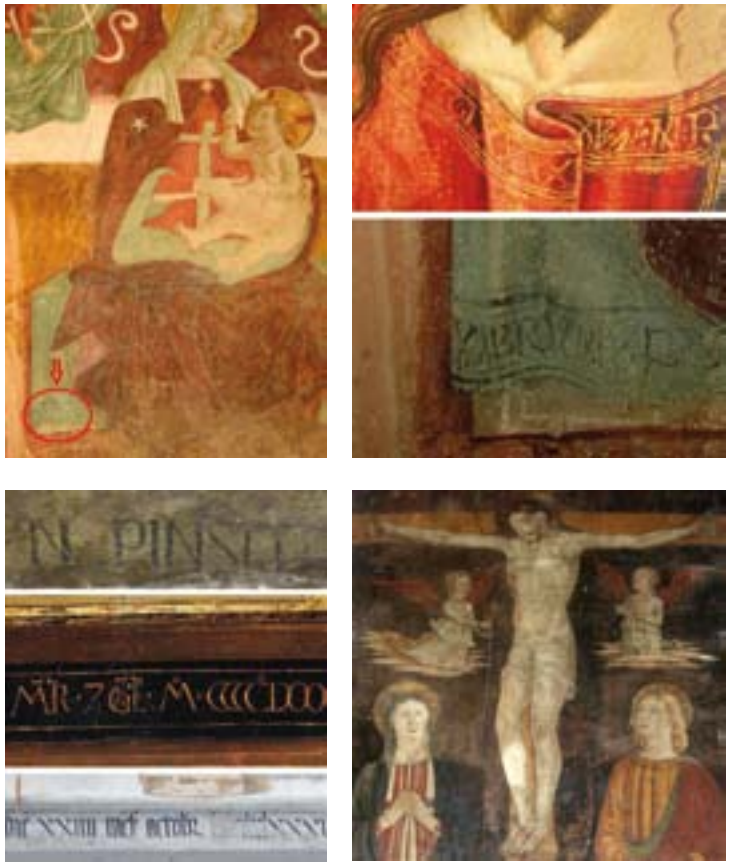
19. Piermatteo d'Amelia (attr.), *Madonna in trono col Bambino e santi* (part. con il *Bambino*), Grassina (Fi), chiesa di San Martino a Strada in Chianti
20. Piermatteo d'Amelia (attr.), *Madonna in trono col Bambino e santi* (part. con *San Nicola*), Grassina (Fi), chiesa di San Martino a Strada in Chianti
21. Piermatteo d'Amelia (attr.), *Madonna in trono col Bambino e santi* (part. con *San Giovanni Battista*), Grassina (Fi), chiesa di San Martino a Strada in Chianti
22. Piermatteo d'Amelia (attr.), *Madonna in trono col Bambino e santi* (particolare), Grassina (Fi), chiesa di San Martino a Strada in Chianti

23. Piermatteo d'Amelia, *San Giovanni Battista* (part.), Altenburg, Lindenau-Museum
24. Piermatteo d'Amelia, *Madonna col Bambino benedicente*, Francoforte, Städel Museum
25. Piermatteo d'Amelia (attr.), *Vergine che adora il Bambino* (detta *Madonna Ruskin*), Edimburgo, National Gallery of Scotland

1. Piermatteo d'Amelia (attr.), *Redentore benedicente*, tempera su tavola con fondo oro, 1491, Orte, Museo Diocesano
2.Tavola di confronto: a sinistra particolare del *Redentore benedicente* di Orte, a destra particolare di Piermatteo d'Amelia, *Pala dei Francescani*,1483-1485, tempera su tavola con fondo oro, Terni, Museo d'arte moderna e contemporanea



3. Tavola di confronto: a sinistra particolare del *Redentore benedicente* di Orte, a destra particolare di Piermatteo d'Amelia, *Sant'Antonio abate*, 1475 ca, tempera su tavola, Amelia, Museo Archeologico e Pinacoteca
4.Tavola di confronto: a sinistra particolare del *Redentore benedicente* di Orte, a destra particolare di Piermatteo d'Amelia, *Maria Vergine in trono con il Bambino tra le Sante Lucia e Apollonia*, 1482, affresco, Narni, chiesa di Sant'Agostino



5. Piermatteo d'Amelia e collaboratori, *Madonna in Maestà e Santi*, Toscolano (Avigliano Umbro), post 1481, affresco, chiesa della Santissima Annunziata: dettaglio della *Madonna con il Bambino* (la freccia e il cerchietto rosso indicano la posizione dell'iscrizione)
6. Tavola di confronto: in alto l'iscrizione MCXXXXLXXXXI . XIBRI . MX :P. (*Redentore benedicente* di Orte), in basso l'iscrizione X.IBRIX . MX . P. (*Madonna in Maestà e Santi*, Toscolano)
7. Tavola di confronto: in alto l'iscrizione non pertinente a Piermatteo d'Amelia presente nella *Crocifissione* dell'Ex Ospedale di Orte; al centro particolare dell'iscrizione autografa presente nella *Madonna con il Bambino* proveniente dal *Polittico degli Agostiniani* (1479-1481, Berlino, Gemäldegalerie); in basso particolare dell'iscrizione autografa presente nella *Maria Vergine in trono con il Bambino tra le Sante Lucia e Apollonia* (1482, Narni, chiesa di Sant'Agostino)
8. Anonimo artista laziale attivo tra la fine del XV sec. e l'inizio del XVI sec., *Crocifissione* (particolare), affresco, Orte, Ex Ospedale

9. Anonimo artista laziale attivo tra la fine del XV sec. e l'inizio del XVI sec., *Dio Padre benedicente*, tempera su tavola a fondo oro, Orte, Museo Diocesano
10. Tavola di confronto: in alto particolare dell'aureola del *Redentore benedicente* di Orte, in basso particolari delle aureole di un Angelo in orazione e di San Francesco tratti dalla *Pala dei Francescani*, 1483-1485, tempera su tavola con fondo oro, Terni, Museo d'arte moderna e contemporanea
11. Tavola di confronto: a sinistra particolare del *Redentore benedicente* di Orte; al centro particolare di Piermatteo d'Amelia, *Imago Pietatis e San Gregorio*, affresco, 1479-82 c., Orvieto, Cattedrale; a destra particolare del San Giovanni Battista tratto dalla *Pala dei Francescani*, 1483-1485, tempera su tavola con fondo oro, Terni, Museo d'arte moderna e contemporanea

12. Piermatteo d'Amelia e collaboratori, *Dio Padre in gloria* (particolare), 1493, affresco, Vasanello, chiesa di San Lanno
13. restituzione grafica dimostrante la sovrapponibilità del cartone preparatorio del *Redentore benedicente* di Orte con le linee di contorno del *Dio Padre* di Vasanello
14. Piermatteo d'Amelia e collaboratori, *Maria Vergine in trono con il Bambino tra San Lanno cavaliere, San Francesco d'Assisi, Santa martire e Dio Padre in gloria tra angeli e cherubini*, 1493, affresco, Vasanello, chiesa di San Lanno

15. Tavola di confronto: a sinistra, *San Lanno cavaliere*, particolare dell'affresco nella chiesa di san Lanno a Vasanello (1493); a destra restituzione grafica della veduta laterale destra del *Monumento equestre a Bartolomeo Colleoni* di Andrea del Verrocchio (1481-1496, bronzo, Venezia, campo dei santi Giovanni e Paolo)

16. Piermatteo d'Amelia, *Madonna in adorazione del Bambino*, 1490-95 c., tempera su tavola con fondo oro, Firenze, Museo di San Marco
17. Piermatteo d'Amelia, *Madonna con il Bambino,* 1485-95 c., tempera su tavola con fondo oro, Baltimora, Walters Art Museum

18. Piermatteo d'Amelia, *Imago Pietatis*, 1485-95 c., tempera su tavola, Granada, Cattedrale, Cappella Reale
19. Piermatteo d'Amelia (attr.), *Imago Pietatis*, 1485-95 c., tempera su tavola, Collezione Fondazione Roma
20. Piermatteo d'Amelia, *Redentore benedicente tra due angeli (Lunetta Cambó)*, post 1485, tempera su tavola con fondo oro, Barcellona, Convento dei Padri Cappuccini di Sarriá

21. Piermatteo d'Amelia (da), *Madonna della Sanità*, post 1488, mosaico, Roma, Basilica di San Lorenzo in Lucina
22. Anonimo artista attivo a Roma tra la fine del XV sec. e l'inizio del XVI sec., *Sant'Alberto Magno(?) e San Biagio*, 1490-1500 c., tempera su tavola, Sacramento (California), Crocker Art Museum
23. Tavola di confronto: da sinistra a destra, *Sant'Alberto Magno* (Sacramento, Crocker Art Museum); *San Bonaventura da Bagnoregio* (Pala dei Francescani, Terni, Museo d'arte moderna e contemporanea); *San Biagio* (Sacramento, Crocker Art Museum); *San Ludovico da Tolosa* (Pala dei Francescani, Terni, Museo d'arte moderna e contemporanea)

1. Piermatteo d'Amelia, *Madonna col Bambino*, Berlino, Gemäldegalerie; pannello centrale del Polittico degli Agostiniani, smembrato, 1479-1481, già in S. Agostino a Orvieto
2. part. della fig. 1

3. Piematteo d'Amelia, *Madonna col Bambino fra le sante Lucia e Apollonia*, affresco datato 1482, Narni, Sant'Agostino
4. part. della fig. 3

5. Piermatteo d'Amelia, *Madonna col Bambino*, pannello centrale del Polittico dei Francescani, 1483-85, Terni, Museo De Felice, già in S. Francesco a Terni
6. part. della fig. 5

7. Vittore Crivelli, *S. Bonaventura*, part. (Cristo-albero). Paris, Musée Jacquemart André
8. Piermatteo d'Amelia, Polittico dei Francescani: *S.Bonaventura* (part.)

9. Carlo Crivelli, *Immacolata Concezione*, part., 1492, London, National Gallery, già in S. Francesco a Pergola

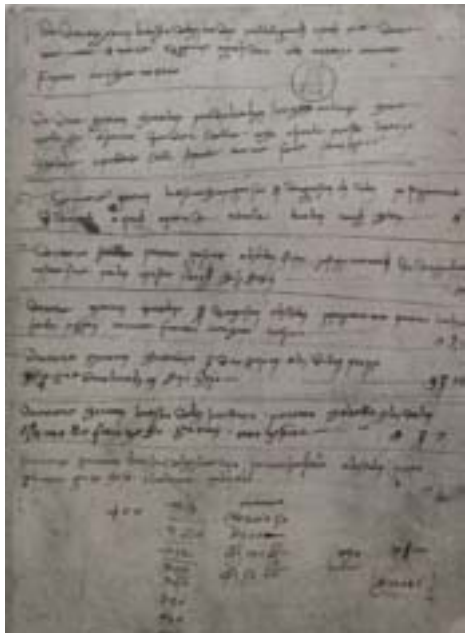
10. Carlo Crivelli, *Madonna*, pannello centrale del Polittico di S. Domenico di Camerino (smembrato),1482, part., Milano, Pinacoteca di Brera
11. part. della fig. 3
12. part. della fig. 5

13. Piermatteo d'Amelia, *S. Maria Maddalena*, part., Altenburg, Lindenau Museum, pannello del Polittico degli Agostiniani, smembrato, 1479-81
14. Guido da Siena, Dossale, part. con *S. M. Maddalena*, II metà XIII sec., Siena, Pinacoteca Nazionale
15. Gentile da Fabriano, *S. M. Maddalena*, part. del Polittico Quaratesi, 1425, Firenze, Galleria degli Uffizi, già in S. Niccolò Oltrarno
16. Gentile da Fabriano, *S. M. Maddalena*, part. del Polittico di Valleromita, 1404-1410 circa, Milano, Pinacoteca di Brera

17. Carlo Crivelli, *S. Maria Maddalena*, part.,1475-80, Amsterdam, Rijksmuseum
18. Piero di Cosimo, *S. Maria Maddalena,* 1485-1490, Roma, Galleria Nazionale d'arte antica
19. Gentile da Fabriano, *Adorazione dei Magi* (pala Strozzi), part. (le levatrici), 1423, Firenze, Galleria degli Uffizi; già in S.Trinita
20. Sassetta, *Adorazione dei Magi*, part. (le levatrici), 1425-1426, Siena coll. Chigi Saracini

21. Giovanni Toscani, *Adorazione dei Magi*, part.,1423-24, Firenze, coll. privata; dal polittico Ardinghelli (smembrato), già in S.Trinita
22. Cosimo Rosselli e aiuti, *Adorazione dei Magi*, 1470-80, part., Firenze, Uffizi, Depositi
23. Leonardo, *Adorazione dei Magi*, part., 1481, Firenze, Uffizi

24. Piero di Cosimo, *Madonna col Bambino, S. Maria Maddalena, S. Giovanni Battista*, part., 1495-1500, Strasbourg, Musée des Beaux Arts
25. Piermatteo d'Amelia, part. della fig. 13



1. Ambito di Andrea del Verrocchio (Francesco di Simone Ferrucci?), *Putto*, Fine Arts Museum of San Francisco, Gift of the De Young Museum Society, (da D.A. Covi, *Andrea del Verrocchio. Life and Work*, Firenze 2005, fig. 161)
2. Bottega di Francesco di Simone Ferrucci, *Pagina di Taccuino,* Amburgo, Kunsthalle inv. 21479 v (da L. Pisani, *Francesco di Simone Ferrucci. Itinerari di uno scultore fiorentino fra Toscana, Romagna e Montefeltro*, Firenze 2007, fig. 159)
3-4. Bottega di Francesco di Simone Ferrucci, *Putti*, già Berlino, Bode Museum, inv. 115-116 (da D. Covi, *Andrea del Verrocchio. Life and Work*, Firenze 2005, figg. 162-163)

5. Saturnino Gatti, *Madonna col Bambino*, Santa Maria a Collemaggio, L'Aquila
6. Giovanni Antonio da Lucoli, *Madonna col Bambino*, Ascoli Piceno, Pinacoteca civica, (da V. Di Gennaro, *Silvestro di Giacomo e la scuola Aquilana*, in *L'Arte aquilana del Rinascimento*, a cura di M. Maccherini, L'Aquila 2010)
7. Saturnino Gatti, *Madonna col Bambino*, particolare, Santa Maria a Collemaggio, L'Aquila

8. Bottega di Francesco di Simone Ferrucci, *Pagina di Taccuino*, Chantilly, Musée Condé, inv. 14r, (da D.A. Covi, *Andrea del Verrocchio. Life and Work*, Firenze 2005, fig. 164).
9. Bottega di Francesco di Simone Ferrucci, *Pagina di Taccuino*, Digione, Musée des Beaux Arts, inv. 821 (da L. Pisani, *Francesco di Simone Ferrucci. Itinerari di uno scultore fiorentino fra Toscana, Romagna e Montefeltro*, Firenze 2007, fig. 177)

10. Giovanni della Robbia, *Putto*, New York, collezione Rachel E. Adler (da L. Lorenzi, *Giovanni della Robbia (?)*, in *I Della Robbia e l'arte nuova della scultura invetriata*, catalogo della mostra Fiesole 1998, a cura di G. Gentilini, pp. 268-269)
11. Ambito di Lorenzo di Credi, *Putto*, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv.187Fv, (da J. Myssok, *Bildhauerische Konzeption und plastisches modell in der Renaissance*, Münster 1999, p. 348, fig. 35)
12. Maestro di inizio Cinquecento, *Putto*, Gabinetto Nazionale disegni e stampe di Roma inv. 130483 r. (da J. Myssok, *Bildhauerische Konzeption und plastisches modell in der Renaissance*, Münster 1999, p. 348, fig. 34)

13. Cristofano Robetta, *Allegoria dell'Invidia,* particolare (da M. J. Zucker, *The Illustrated Bartsch. Early Italian Masters*, XXV, New York 1984, p. 568)

14-15. Maestro del 1525, *Piatti in maiolica* (da B. Rackham, *Catalogue of Italian Maiolica*, 1940, tav. 106)
16. Maestro di Santo Spirito, *Madonna col Bambino e santi*, Volterra, Pinacoteca civica

17. Maestro di Santo Spirito, *Adorazione del Bambino*, Collezione privata (da R. Brewer, *A study of Lorenzo di Credi*, Firenze 1970, p. 136 e fig. 147)

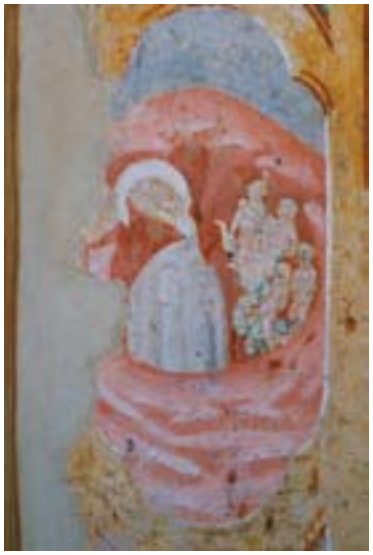
18. Michelangelo, *Creazione di Adamo*, particolare, Roma, Cappella Sistina
19. Maestro di Marradi, *Adorazione del Bambino*, Acquapendente, Pinacoteca civica (da L. Galeotti Pedulli, *Alla scoperta del Maestro di Marradi*, Firenze 2009)
20 Maestro veneziano del Cinquecento, *Stallo ligneo*, coro della chiesa di Santa Maria della Salute, Venezia (da D.A. Covi, *Andrea del Verrocchio. Life and Work*, Firenze 2005, fig. 166)

21. A. Dürer, *Madonna col Bambino*, Vienna, Kunsthistorisches Museum
22. Maestro di inizio Cinquecento, *Putto*, New York, Metropolitan Museum of Art Rogers Fund, 09.155.1
23. Francesco Marti, Madonna col Bambino, Vienna, Kunsthistorisches Museum (da L. Pisani, *Matteo Civitali: riflessioni in margine ad una mostra*, in 'Arte Cristiana', XCIII, 2005, 827, pp. 100-101 e fig. 6)
24. 'Maestro dei putti irrequieti', *Putto*, Santa Barbara, collezione privata

25. Agnolo di Polo, *Madonna col Bambino*, Los Angeles, County Museum
26. Fra Bartolomeo, *Pala Cambi*, particolare, Firenze, chiesa di San Marco
(da. M. Collareta e C. Baracchini, *Grandi maestri e tecniche di riproduzione. Lo spazio dell'oreficeria nell'arte a Lucca tra Quattro e Cinquecento*, in *Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento*, catalogo della mostra, Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 3 aprile-11 luglio 2004, fig. 20)
27. Niccolò Soggi, Fernando Llanez, Fernando Coca, *Circoncisione,* particolare, Arezzo, chiesa di Sant'Agostino
da N. Baldini, *La Bottega di Bartolomeo della Gatta. Domenico Pecori e l'arte in terra d'Arezzo fra Quattro e Cinquecento*, Firenze 2004, fig. XV)

28. Leonardo, *Madonna col Bambino ed un gatto*, Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi (da A. De Marchi, *Leonardo da Vinci. Madonna col Bambino che stringe un gatto*, in *Il disegno fiorentino del tempo di Lorenzo il Magnifico*, catalogo della mostra (Firenze 1992), a cura di A. Petrioli Tofani, Firenze 1992, p. 148)
29. Maestro della Pala Sforzesca, *Sacra conversazione*, Milano, Pinacoteca di Brera
30. Filippo Napoletano, *Madonna col Bambino*, La Spezia, Museo Lia (da D. A. Brown, *Leonardo da Vinci: arte e devozione nelle Madonne dei suoi allievi*, Cinisello Balsamo 2003, fig. 45)

1. (in alto a sinistra) Cristoforo di Iacopo da Foligno, *Sant' Antonio abate tra scene della sua vita*, S. Maria delle Grazie, Rasiglia
2. (in basso a sinistra) S. Maria delle Grazie, Rasiglia, Veduta della navata dall'altare
3. (in alto a destra) Cristoforo di Iacopo da Foligno, *La tentazione della lussuria* (part.), S. Maria delle Grazie, Rasiglia
4. (in basso a destra) Andrea di Cagno, *La tentazione della lussuria* (part.), S. Francesco, Montefalco



5. Cristoforo di Iacopo da Foligno, *Visione infernale* (part.), S. Maria delle Grazie, Rasiglia
6. Andrea di Cagno, *Visione infernale* (part.), S. Francesco, Montefalco
7. Giovanni di Corraduccio, *Visione infernale* (part.), S. Maria in Campis, Foligno
8. Cristoforo di Iacopo da Foligno, *L'esorcismo di Sofia* (part.), S. Maria delle Grazie, Rasiglia

1. Casteldilago (Arrone), chiesa di San Valentino, particolare della seconda nicchia al momento della scopritura dell'affresco
2. Casteldilago (Arrone), chiesa di San Valentino, particolare della parete destra con frammenti di decorazione
3. Casteldilago (Arrone), chiesa di San Valentino, seconda nicchia prima dell'ultimo intervento di restauro
4. Casteldilago (Arrone), chiesa di San Valentino, seconda nicchia al termine dell'ultimo intervento di restauro

5. Casteldilago (Arrone),
chiesa di San Valentino,
particolare del volto di San Giovanni
prima dell'ultimo intervento di restauro
6. Casteldilago (Arrone),
chiesa di San Valentino,
Maestro di Casteldilago, 1480 ca.,
particolare finale del volto di San Giovanni

7. Casteldilago (Arrone),
chiesa di San Valentino,
Maestro di Casteldilago, 1480 ca.,
particolare del Crocifisso
8. Casteldilago (Arrone),
chiesa di San Valentino,
particolare del volto di Santa Lucia
prima dell'ultimo intervento di restauro

9. Casteldilago (Arrone), chiesa di San Valentino, Maestro di Casteldilago, 1480 ca., particolare finale del volto di Santa Lucia
10. Casteldilago (Arrone), chiesa di San Valentino, particolare del volto di Sant'Agata (?) prima dell'ultimo intervento di restauro
11. Casteldilago (Arrone), chiesa di San Valentino, Maestro di Casteldilago, 1480 ca., particolare finale del volto di Sant'Agata (?)
12. Casteldilago (Arrone), chiesa di San Valentino, Maestro di Casteldilago, 1480 ca., particolare finale di Santa Lucia
e della Madonna

1. Lorenzo Lotto,
Polittico di San Domenico (1508),
Recanati, Museo Civico,
Villa Colloredo Mels
2. Lorenzo Lotto,
Polittico di San Domenico (1508),
particolare, Recanati, Museo Civico,
Villa Colloredo Mels

3. Saturnino Gatti,
Transito della Santa Casa, New York,
The Metropolitan Museum of Art
4. Bottega adriatica
della sec. metà del XV secolo,
Transito della Santa Casa, Loreto,
Basilica della Santa Casa

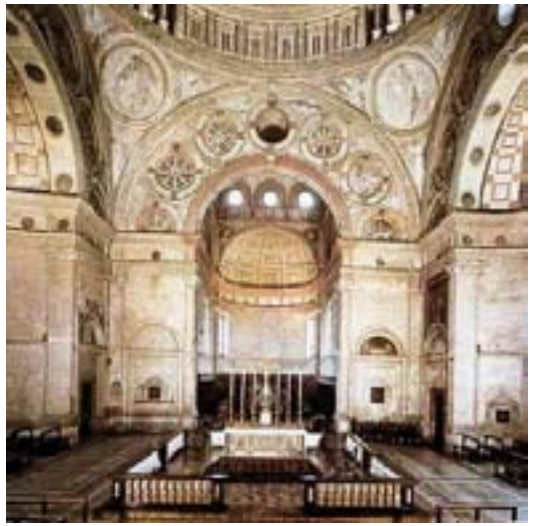
5. Ignoto incisore, *Transito della Santa Casa*, da G. Angelita, *Lauretanae Virginis Historia*, Venezia 1530 circa
6. Alessandro Padovano e Giovanni Maria Trevisano, *Transito della Santa Casa,* Siracusa, Galleria regionale di Palazzo Bellomo
7. Lorenzo Lotto, *Miracolo di san Pietro Martire,* Vienna, Kunsthistorisches Museum
8. Lotto Lotto, *Polittico di San Domenico (1508), particolare,* Recanati, Museo Civico, Villa Colloredo Mels

9. Taddeo Gaddi, *San Giuliano,* New York, The Metropolitan Museum of Art
10. Masolino da Panicale, *San Giuliano,* Firenze, Museo diocesano di Santo Stefano al ponte
11. Giovan Tommaso Malvito, *Oliviero Carafa orante,* Napoli, Duomo, Succorpo

12. Raffaello Sanzio,
Disputa del Sacramento, particolare,
Città del Vaticano, Stanza della Segnatura
13. Lorenzo Lotto, *Madonna col Bambino e i santi Pietro Martire e Giovannino,* Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte
14. Lorenzo Lotto, *Ritratto del vescovo Bernardo de' Rossi,* Napoli, Museo nazionale di Capodimonte

15. Lorenzo Lotto,
Allegoria della Virtù e del Vizio,
Washington, National Gallery of Art
16. Lorenzo Lotto, *Gloria di San Vincenzo Ferrer,* Recanati, chiesa di San Domenico
17. Lorenzo Lotto, *L'apparizione della Vergine ai santi Antonio abate e Lodovico da Tolosa* (1506), Asolo, Duomo

18. Lorenzo Lotto, *Trasfigurazione,* Recanati, Museo Civico, Villa Colloredo Mels
19. Lorenzo Lotto, *Ercole e Anteo,* Milano, Biblioteca Ambrosiana
20. Lorenzo Lotto, *Ritratto di Andrea Odoni* (1527), Hampton Court, The Royal Collection



21. Donato Bramante, *Tribuna della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Milano*
22. Lorenzo Lotto, *Madonna in trono col Bambino e santi* (1516), Bergamo, Accademia Carrara
23. Lorenzo Lotto, *Triboniano che consegna le Pandette a Giustiniano*, 1511, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Stanza della Segnatura
24. Lorenzo Lotto, *Triboniano che consegna le Pandette a Giustiniano* (part.), 1511, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Stanza della Segnatura

Felici Editore

Finito di stampare a Pisa nel mese di marzo 2012