

Roma 1430-1460.

Pittura romana prima di Antoniazzo

STEFANO PETROCCHI

Le fonti storiche e biografiche pontificali delineano concordemente l'evento giubilare della metà del secolo come un momento culminante di energie e progetti che sancisce la conclusione della storia medievale della città e per conseguenza l'avvento della Roma moderna.

Trascorsi trent'anni dal trionfale ritorno di un potere papale autorevole e rinnovatore, con la leggendaria entrata in città di Martino V Colonna (28 settembre 1420), e nonostante l'incerto pontificato di Eugenio IV (1431-1447), trascorso per nove anni a Firenze, l'elezione di Niccolò V nel 1447 era carica di attese inedite nella storia secolare di Roma¹.

Segno inequivocabile di una volontà di rifondazione e di una nuova vocazione universalistica della Chiesa era il trasferimento della residenza pontificia dalla sua sede storica e millenaria del Laterano – che aveva tramandato la continuità imperiale romana – alla cittadella vaticana riunita intorno alla basilica di San Pietro, con il mandato di condurre la nuova prospettiva ecumenica aperta dal concilio di Firenze. La rinascita di Roma coincideva infatti con l'effimera riunificazione delle Chiese di Occidente e di Oriente che apriva la speranza di un'età nuova per il papato e la città. Alla politica della *restauratio* di Martino V si era decisamente affiancata quella della *renovatio*. Si riparava la cinta muraria imperiale, a partire da Castel Sant'Angelo, elemento cardine del sistema difensivo della nuova residenza vaticana, ma si configurava soprattutto un diverso impianto urbanistico attraverso un sistema viario che rimuoveva gli spazi angusti della città medievale predisponendo la nuova grandiosa accoglienza dei pellegrini, primario riconoscimento del ritrovato ruolo di capitale della cristianità.

L'antichità classica appariva come fondamento e stimolo vivificante secondo le nuove istanze dell'Umanesimo, attraverso il recupero filologico della letteratura e della filosofia antiche. Lo stesso atteggiamento favoriva lo studio dell'arte classica, nelle forme dell'architettura e della scultura. Sottratto alla rielaborazione simbolica e dottrinale che aveva giustificato e riassorbito ogni suo riferimento, il mondo antico era nuovamente riallineato alle origini paleocristiane. La civiltà costantiniana poteva riprendere il cammino storico interrotto con il Medioevo: la Roma antica si poteva rifondere con la Roma cristiana.

Presenze marchigiane a Roma nella prima metà del Quattrocento

La più grande impresa della prima metà del secolo, le *Storie di san Giovanni Battista*, realizzata a partire dal 1427 da Gentile da Fabriano nella cattedrale del Laterano, recuperava la tradizione figurativa delle basiliche maggiori. Modello di riferimento dell'impianto decorativo, diviso in registri con figure monumentali e riquadri narrativi, era la primitiva navata paleocristiana di San Pietro, ancora in opera in quegli anni, ribadito da Pietro Cavallini alla fine del Duecento sia in quella ostiense sia nell'altra trasteverina di Santa Cecilia negli anni del primo giubileo². Con la riaffermazione dell'antico prototipo, si ricomprendeva simbolicamente anche il disegno politico e morale di quell'evento.

La presenza a Roma della maggiore produzione di Gentile da Fabriano, per estensione e importanza storica, dovette incidere profondamente sulla pittura locale fermamente ancorata alla tradizione tardotrecentesca. Grande eco dovevano avere avuto altre sue opere capitali, come l'affresco della *Sacra famiglia*, ammirato da Michelangelo, per la basilica dei Santi Cosma e Damiano, e soprattutto la tavola con *Martino V e dieci cardinali*³, dove è ipotizzabile la nascita dell'iconografia protocollare, con la prima rappresentazione della cerimonialità curiale, proseguita nei decenni successivi con Jean Fouquet e l'Angelico, fino ai capolavori di Melozzo e Raffaello. L'opera di Gentile venne particolarmente lodata proprio in occasione del giubileo del 1450 da Rogier van der Weyden in visita a Roma, che presumibilmente ritrovava conferme e stimoli di quell'Umanesimo "tardogotico" che riuniva la solennità statuaria della raffigurazione dei profeti a una narritività naturalistica ed elegante del racconto delle vicende del Battista, la stessa percepibile nel capolavoro fiorentino dell'*Adorazione Strozzi*⁴.

La decisiva perdita di tutti questi capolavori di Gentile per la ricostruzione storica del primo Rinascimento romano è risarcita molto parzialmente dalle indicazioni della *Madonna di Velletri* (Museo Diocesano). Realizzata ancora per Santi Cosma e Damiano, riafferma tuttavia la possanza acquisita della forma e la straordinaria vivacità dell'espressione, come già esperito nella *Madonna* affrescata qualche anno prima nel duomo di Orvieto. L'unico dato di confronto conservato



1. Lello da Velletri, *Madonna con il Bambino (Madonna del Gonfalone)*, circa 1430, tempera su tavola. Velletri, Museo Capitolare

con una produzione romana di stretta osservanza gentileasca è il polittico firmato da Lello da Velletri (Galleria Nazionale dell'Umbria), che nella ripresa del motivo delle statue della decorazione laterana nella spalliera del trono attesta la diretta partecipazione del pittore a quel cantiere e una datazione intorno al 1430⁵. Lo stesso maestro, riconosciuto da tempo nella sua attività umbra, è stato recentemente individuato anche nella città d'origine⁶. La *Madonna del Gonfalone* di Velletri (fig. 1) rivela effettivamente la medesima riduzione corsiva della cultura gentileasca, seppur ulteriormente disseccata, segno di una maturazione antecedente rispetto al dipinto di Perugia.

La ricchezza antologica delle esperienze figurative a Roma articolava la presenza marchigiana anche nella scuola camerinense, con Arcangelo di Cola, già documentato dal 1422 nell'Urbe, in anticipo su tutti nell'ormai nuovo epicentro dei maestri di pittura⁷.

L'assenza del suo nome tra le carte d'archivio vaticane del pontificato di Martino V potrebbe suggerire impegni per devozioni private richiesti per i numerosi rinnovi di pale e cappelle nelle principali chiese. In tale quadro di committenze potrebbe stare un affresco staccato raffigurante una *Madonna in trono con il Bambino*, originariamente proveniente dalla canonica della basilica di Sant'Agnesa, oggi sull'altare della terza cappella destra, rinnovata nel 1865⁸. Seppure malamente conservato, il dipinto potrebbe restituire l'unica testimonianza del camerinese, con schemi e formulazioni del suo periodo più gentiliano, o presupporre almeno una bottega camerinese installata a Roma in quegli anni venti.

Una successiva linea culturale di riferimento marchigiano trovò negli anni niccolini un nuovo autorevolissimo accreditamento con l'arrivo di Bartolomeo di Tommaso da Foligno, riconosciuto protagonista di una vicenda culturale che segnò a Roma il suo acme storico e il suo ultimo capitolo. Dagli studi pionieristici di Zeri⁹, il pittore folignate era ritenuto l'estrema elaborazione della civiltà umbro-marchigiana, con la creazione di un linguaggio originalissimo costruito durante la sua lunga permanenza sulla costa adriatica, da Ancona a Fano. La radice espressionistica della figuratività tardogotica, carica di accenti drammatici, raggiungeva un grado iperbolico nella produzione di questo maestro, riassorbendo elementi che risalivano alla scuola bolognese della fine del Trecento. Il carattere severo e arcaico, un primitivismo arcigno e deformante, che colora tutta l'apocalittica decorazione della cappella Paradisi di San Francesco a Terni, consente di valutare la ragione stilistica di Bartolomeo di Tommaso in momenti immediatamente precedenti l'arrivo a Roma. La scelta del pittore fu probabilmente sostenuta dallo stesso importante personaggio ternano, Monaldo Paradisi, che nel ruolo di senatore di Roma (eletto nel 1447 proprio da Niccolò V) potrebbe aver favorito direttamente la prestigiosa committenza capitolina che prevedeva un fregio "nella sala grande di campituoglio" e una Madonna "in capo le scale", tutte opere perdute, di cui si è ipotizzata la collocazione nel



2. Scuola marchigiana, *Madonna con il Bambino*, circa 1440, tempera su tavola. Roma, Santa Maria in Trivio

palazzo dei Conservatori¹⁰. Accanto a una sponda politica, la preferenza concessa al folignate potrebbe essere stata suggerita anche dal grande predicatore francescano Giacomo della Marca, tenuto in grande considerazione morale da Niccolò V anche in funzione antieretica. Figura religiosa fondamentale per l'intera area geografica dell'attività di Bartolomeo di Tommaso, da Terni a Norcia fino nelle Marche, divenne probabilmente il riferimento morale dell'accesa drammaticità di Bartolomeo. La lettura dei documenti vaticani di epoca niccolina tuttavia dimostra che l'incarico a Bartolomeo era *sub iudice* e che Simone da Roma, già nominato insieme a un altrimenti ignoto Taddeo da Roma in quella stessa compagnia di decoratori del Palazzo Apostolico, sarebbe stato

l'eventuale sostituto, segno di un riconosciuto prestigio¹¹. La decorazione parzialmente ritrovata del fregio della Sala Vecchia degli Svizzeri del Palazzo Apostolico, con *Allegorie e Virtù*, è stata giustamente riferita a questa documentazione con proposte proprio in direzione di Simone da Roma e addirittura di Andrea Delitio, che una decina di anni prima lavorava a Norcia sotto Bartolomeo di Tommaso e una variegata compagine internazionale che comprendeva il dalmata Giambono di Corrado e il tedesco Luca (presente anche in Vaticano in quegli anni)¹². L'ipotesi attributiva di Simone si appoggia sul rinvenimento di una memoria settecentesca che ricorda la sua firma nella tavola del *Redentore* conservata in San Giuliano a Faleria, unica testimonianza della sua produzione (cat. 1). Il modellato angoloso insieme a una morbidezza formale di questa figura sembrano effettivamente un'altra rielaborazione romana dell'espressionismo folignate, così che, seppure la scarsa rimanenza di questi testi vaticani deve indurre alla prudenza, può essere sostenibile la supposizione di una sua produzione. Un'altra tavola pressoché inedita, dal Seicento testimoniata su di un altare della chiesa romana di Santa Maria del Trivio (fig. 2), spinge verso la conferma di una forte influenza dei modelli marchigiani sulla pittura romana della metà del secolo, probabilmente sostenuta anche dalla maggiore facilità di accordo con il necessario corollario arcaico-devozionale imposto dalla tradizione locale¹³. Ancora in tale senso di lettura critica si orienta la pala firmata da Leonardo da Roma nel 1453, che fornisce finalmente un riferimento cronologico sicuro¹⁴ testimoniando la persistenza di una produzione locale indifferente ad avvenimenti decisivi quali la presenza dell'Angelico e di Benozzo Gozzoli nell'Urbe. D'altra parte, la notizia¹⁵ che la categoria dei "pentori di Volto Sancto", insieme a quella dei "bancheri" e dei "spetiali", fece gran tesoro proprio a ridosso del giubileo del 1450 grazie al grande afflusso di pellegrini consente di ipotizzare che proprio il successo economico e la domanda elevatissima di riproduzioni sacre condussero le botteghe romane a un rigido conservatorismo.

L'impervio tentativo di ricostruzione storico-culturale di quegli anni, segnato dall'alto numero di perdite, deve considerare con notevoli spazi di approssimazione il seguito della presenza umbro-marchigiana a Roma intorno alla metà del secolo. Tra le presenze negli anni cinquanta vanno considerati due artefici del calibro di Benedetto Bonfigli e Giovanni Boccati. Il primo è documentato per il giubileo del 1450 e nel 1467 come partecipante ai lavori nel cantiere da poco iniziato di palazzo San Marco per papa Paolo II, lasciando supporre una vasta attività romana perduta, come dichiarava anche Vasari¹⁶. L'unico riscontro riferibile alla sua cultura è l'*Annunciazione* datata 1454 (fig. 3) della canonica di Sant'Agnese¹⁷. Il secondo è stato di recente rintracciato per una cappella privata all'Aracoeli costruita nel 1455, ma con un spettro di esecuzione decorativa che arriva agli anni settanta, seppure alcune argomentazioni stilistiche che ricadono sulla

produzione antoniazzesca facciano ipotizzare una datazione intorno al 1460¹⁸.

Il ragionamento su ciò che è accertabile spinge a ritenere che già poco prima della metà del secolo la spinta stimolante e propulsiva della cultura gentile fosse chiusa. Così dimostrano le tavolette di Santa Francesca Romana (New York, The Metropolitan Museum of Art; Baltimora, The Walters Art Museum) che, seppure rivelino, come sottolineato di recente¹⁹, alcuni indubbi attestati tecnici e di forma che risalgono al fabrianese, rinviano ormai a un ambito successivo per cronologia e per elaborazione stilistica. Già Zeri²⁰ aveva cautamente avanzato l'ipotesi che potessero essere riferite a una cultura prossima ad Antonio da Viterbo, maestro di punta delle committenze benedettine romane intorno alla metà del secolo, una valida ipotesi di lavoro per rintracciare una maestranza romana attiva a metà degli anni quaranta.

Episodio centrale e da tempo ricostruito della elaborazione estrema della cultura adriatica nell'Urbe della metà del secolo è la produzione di Antonio da Viterbo che "pensi in Roma" nel 1451 (o 1452) il trittico della parrocchiale di Capena, incastellamento tiberino proprietà dell'abbazia benedettina di San Paolo fuori le mura. Il trittico di Capena venne riconosciuto²¹ come diretta filiazione del ciclo della cappella Paradisi di Bartolomeo di Tommaso e intorno a quest'unica testimonianza del pittore vennero attribuiti alla stessa mano gli affreschi dei sottarchi del battistero ostiense e, successivamente, le lunette con le *Storie della Passione* affrescate per il monastero di Santa Francesca Romana. Anche una tradizione pittorica viterbese di diversa elaborazione linguistica era presente a Roma in anni di poco precedenti, come indicano la *Madonna del rifugio*, dipinta su un pilastro di Santa Maria in Aracoeli, e gli affreschi apparentemente perduti di San Pantaleone²². Da riunire sotto la cultura senese importata a Viterbo da Francesco d'Antonio detto il Balletta, fino dagli anni trenta, questi dipinti testimoniano un'ulteriore declinazione della pittura romana. Da tale discendenza culturale proveniva anche Antonio da Viterbo, trasferitosi con ogni probabilità precocemente dal luogo di origine che non sembra conservare nessun attestato della sua produzione, a eccezione di un ridipinta tavoletta conservata nella sacrestia del duomo di Gallese²³. Il trittico di Capena e le decorazioni romane possono essere riuniti intorno alla metà del secolo, mostrando la medesima amalgama di elaborazioni distillate dalla cultura di Bartolomeo di Tommaso e da quella dei senesi Sassetta e Giovanni di Paolo, che vista la tradizione culturale di provenienza dovettero essere il primo stimolo verso una forma irrobustita e tagliente, poi rielaborata sotto la suggestione dei vertici espressionistici del folignate. Le prime affermazioni della bottega antoniazzesca e soprattutto il definitivo predominio culturale di Benozzo Gozzoli, consolidato nel decennio successivo alla collaborazione con l'Angelico in Vaticano, fanno ritrovare forse non casualmente Antonio da Viterbo solo nella provincia romana, come indicano la *Madonna* di



3. Scuola umbra,
Annunciazione, 1454,
affresco. Roma,
Sant'Agnese fuori le mura

4. Scuola toscana,
Storie di sant'Onofrio,
particolare, circa 1445, affresco.
Roma, Sant'Onofrio

Palombara Sabina e il *San Vincenzo Ferrer* di Tivoli (cat. 2). La successione cronologica di queste opere è determinata infatti proprio da un graduale addolcimento delle asperità lineari, così come forme decisamente meno appiattite e offerte morbidamente di tre quarti risentono della rotondità e della dolcezza espressiva della pittura di devozione benozzesa.

Tali opposte appartenenze, la cultura umbro-folignate di Bartolomeo e quella fiorentina di Angelico-Benozzo, ricevono un'ulteriore saldatura nella maestranza attiva nel coro quadrato dell'abbazia di Farfa, in cui si è proposto di ritrovare l'attività di Antonio da Viterbo²⁴, e in seguito in episodi che attestano la definitiva prevalenza della seconda.

Un ultimo episodio appena reperito nella provincia romana appartiene all'ambito folignate, arrivando a ipotizzare addirittura la presenza di Pierantonio Mezzastris, cognato di Bartolomeo di Tommaso. Una *Crocifissione con la Vergine dolente e san Giovanni Evangelista* con una veduta della città di Genazzano, appartenente alla decorazione quattrocentesca del santuario agostiniano della Madonna del Buon Consiglio, costituisce il testo dell'espressionismo folignate più meridionale²⁵ rinvenuto, con una datazione al terzultimo decennio del secolo.

La pittura fiorentina a Roma nella prima metà del Quattrocento

Dopo l'arrivo di Arcangelo di Cola e di Gentile da Fabriano, ancora da Firenze erano scesi negli anni immediatamente successivi i massimi esponenti della pittura fiorentina. Il trittico di Santa Maria Maggiore per Martino V e la decorazione della cappella Branda Castiglione a San Clemente avevano ricreato a Roma l'atmosfera del primo Rinascimento fiorentino, seppure invertendo a favore di Masolino la proporzione dell'impegno. Lo stesso pittore aveva elaborato una versione 'ingentilita' dell'umanesimo severo di Masaccio, nel senso di un ricercato compromesso con il Gentile della pala fiorentina Strozzi, come si evince dagli affreschi di San Clemente, di sua quasi totale pertinenza, e come doveva maggiormente essere attestato dalla perduta monumentale decorazione degli *Uomini illustri* di palazzo Orsini, l'opera di riferimento per la pittura civile a Roma, emblematica dell'atteggiamento antiquariale degli anni trenta, ancora permeato di simbolismi ed enciclopedismo medievale²⁶. Un episodio isolato denuncia il rischio di generalizzazioni storiche che non tengano conto della notevole quantità perduta del patrimonio pittorico quattrocentesco romano. Nell'atrio della chiesa gianicolense di Sant'Onofrio, un ciclo monocromo



che illustra alcune vicende della biografia del santo titolare (fig. 4), in stato poco più che larvale, fa ritenere attiva un'altra presenza di scuola toscana nell'Urbe²⁷. L'eccezionalità della tecnica rinvia agli spazi eremitici agostiniani, dove considerazioni morali privilegiavano l'uso della terra verde rialzata con biacca, cui era pertinente anche questa committenza che risaliva a una filiazione fondata dal beato Nicola da Forca Palena. Riferiti prudentemente al Vecchietta, rivelano un disegno effettivamente fiorentino con una datazione successiva alla metà degli anni quaranta, da circoscrivere comunque al pontificato di Eugenio IV.

Dopo le grandi produzioni di Gentile da Fabriano e Masolino, che dovevano offrire i più accreditati riferimenti per il primo Rinascimento romano, appariva l'Angelico nell'ultimo anno di pontificato di Eugenio IV, portando una successiva rielaborazione della cultura masacesca. Questo nuovo protagonista primeggiò fino alla morte (1455) nell'Urbe, dove gli fu riconosciuta la stessa solenne sepoltura di Gentile, in una grande basilica romana con relativo epitaffio umanistico-celebrativo. Perdute tutte le decorazioni del primo soggiorno romano, dal coro di San Pietro alla cappella del Sacramento, realizzate tra il 1446 e il 1447²⁸, dense di novità e di stimoli che

lo qualificavano come il primo pittore italiano per ordine di importanza del periodo giubilare, resta la cappella privata di Niccolò V a dichiararne ancora la grandezza.

Il forte richiamo alle origini della cristianità, invocato nel grande recupero dei temi martiriali, determinò la costituzione di norme e riferimenti che orientarono anche la cultura figurativa. La severità e l'ampiezza della forma masacesca erano subordinate all'intento celebrativo e con questi caratteri era figurativamente restituita l'atmosfera morale delle *Storie dei santi Stefano e Lorenzo*. Nella trattazione si condensano tutti i temi costituenti la nuova Roma: l'esaltazione della storia primitiva della cristianità attraverso i suoi primi eroi, la celebrazione dell'autorità morale e politica della Chiesa, l'ambientazione paleocristiana con il richiamo ai grandiosi spazi architettonici delle basiliche costantiniane²⁹. La delicata quotidianità espressa dall'Angelico nella decorazione conventuale fiorentina di San Marco si trasforma in racconto storico, in cui compare tratteggiata anche una vocazione realistica che apre l'irrisolto problema filologico del riconoscimento dell'intervento di Benozzo Gozzoli. Insieme documentati a Roma fin dal 1447, con compensi che indicano chiaramente il maestro e l'aiuto, si consociano anche a Orvieto per la

prestigiosa decorazione della cappella di San Brizio. Seppur una recente tendenza critica³⁰ abbia ricondotto all'Angelico diverse opere dell'attività romana a lungo contese, dal *Cristo benedicente* da Priverno (Roma, Museo Nazionale di Palazzo di Venezia) allo *Stendardo* di Santa Maria sopra Minerva, resta incontestabile il ruolo centrale di Benozzo nella cultura romana e laziale dagli anni cinquanta. Lasciato misteriosamente senza esito il tentativo di completare da solo la cappella orvietana, nei tre anni successivi (1450-1453) Benozzo è intensamente impegnato a San Fortunato e a San Francesco a Montefalco, e poi nel monastero delle clarisse di Santa Rosa a Viterbo. Al contrario di quanto ipotizzato³¹, proprio il ruolo di decoratore di committenze francescane potrebbe averlo favorito per la realizzazione del ciclo affrescato nella cappella Albertoni all'Aracoeli, residua testimonianza romana. L'unica parte conservata di questo ciclo, *Sant'Antonio da Padova con i donatori*, può essere considerata un manifesto per la storia della pittura romana successiva alla morte dell'Angelico, come sembrano confermare una serie di opere riferibili agli anni ormai prossimi all'esordio di Antoniazio. Il grande affresco staccato della *Madonna in trono tra angeli reggidrappo*, ricoverato alcuni decenni fa in Sant'Angelo in Pescheria, può essere il primo esito della pittura benozzesca in ambito romano³². La ripresa fedele dell'iconografia e delle forme stilistiche dei tabernacoli dipinti dal pittore fiorentino sono chiaramente riconoscibili. Nonostante la leggibilità gravemente compromessa da numerose ridipinture, si intravede una riduzione popolare, agile e semplificata della cifra di Benozzo, con gli stessi meccanismi di assimilazione che stava per proporre Antoniazio. A questo carattere genuinamente devozionale della pittura benozzesca si congiungeva una capacità di orchestrazione dei contenuti arcaicizzanti che continuamente erano proiettati e recuperati a Roma dalla grande produzione iconica medievale. L'altro reperto scampato dell'attività romana di Benozzo Gozzoli, la *Madonna* di Sermoneta realizzata tra il 1456 e il 1458, indica anche questo carattere di mediazione e di accordo che dovette costituire un viatico per gli artisti romani e laziali.

L'anno successivo, nell'aprile del 1459, la tesoreria vaticana registra l'ultimo grande arrivo nell'Urbe. Piero della Francesca riceve un'ingente somma per decorare una stanza di Pio

Il che mezzo secolo dopo fu sacrificata per la decorazione raffaellesca del nuovo appartamento papale. Nonostante l'autorità del parere longhiano, la volta della cappella di San Luca a Santa Maria Maggiore non sembra di sua pertinenza, pure risultando l'unico attestato di cultura pierfrancescana a Roma, forse eseguito dall'allievo Giovanni di Piamonte³³, così come non convince l'assegnazione a Lorenzo da Viterbo che proprio Longhi riteneva la più importante filiazione laziale di Piero³⁴. L'originale concezione dello spazio e della forma di un artista così intellettualmente dotato e la capacità di elaborazione di contenuti straordinariamente moderni come la rappresentazione della luce dovettero apparire troppo alti e in anticipo per il radicato conservatorismo della pittura romana. Anche la ricaduta sui due massimi talenti del periodo, Lorenzo da Viterbo e Antoniazio, va considerata come elemento di rilievo ma contenuto nell'alveo della cultura benozzesca, che per Lorenzo era complicato da ulteriori rielaborazioni personali³⁵.

Gli anni sessanta si aprono con l'esordio della bottega antoniazzesca interamente permeata di Benozzo, che pure non è più documentato a Roma dall'elezione di Pio II, nel 1458, con l'esaltazione dei suoi atteggiamenti maggiormente sentimentali e narrativi. Di recente³⁶ a questi esordi sono stati proposti altri due testi ritenuti antecedenti alla fin qui riconosciuta prima opera, la *Madonna* firmata di Rieti del 1464. La data del 1463 del primo, l'*Annunciazione* sulle pareti del timpano della tribuna di San Saba, calzerebbe cronologicamente benissimo con questa ipotesi. Il secondo è l'affresco staccato e ritagliato posto sull'altare della terza cappella di sinistra della chiesa dei Santi Domenico e Sisto, raffigurante una *Madonna in trono* con gli stessi angeli reggenti di Sant'Angelo in Pescheria e una figura di santo di cui si conserva solo la mano e un libro. Costituiscono indubbiamente gli esiti più raffinati della pittura benozzesca a Roma e per tale suggeriti come esordio del maestro romano già in età piccolominiana. Tuttavia, proprio la ripresa così ravvicinata e poco mediata della cultura del maestro fiorentino non consente di ammettere un'autografia giovanile di Antoniazio, a cui invece risulta maggiormente prossima la tavola di *Santa Liberata* (cat. 3) dell'omonima chiesa di Sant'Angelo Romano, da legare alle prime opere reatine del pittore.

- ¹ Per una considerazione storica generale sul pontificato di Niccolò V si veda *Niccolò V nel sesto centenario della nascita*, a cura di F. Bonatti, A. Manfredi, atti del convegno internazionale di studi (Sarzanà, 8-10 ottobre 1998), Città del Vaticano 2000.
- ² La discendenza dal modello figurativo della decorazione della navata paleocristiana della basilica vaticana è stata sottolineata da S. Romano, *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Firenze 1992, p. 394, che riprende anche il riferimento di M. Righetti Tosti-Croce, *Pisanello a San Giovanni in Laterano*, in *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, maggio-luglio 1988), Roma 1988, pp. 107-108.
- ³ Per l'attività romana di Gentile da Fabriano si veda A. De Marchi, *Gentile da Fabriano*, Milano 2006, pp. 235-255; da ultimo, si veda anche A. Delle Foglie, *Le Visioni di santa Francesca Romana e Gentile da Fabriano in S. Maria Nova. I riflessi del gotico "tardivo" nella Roma dei Papi*, in "Storia dell'Arte", CXXXII, 2012, pp. 5-24.
- ⁴ Per il testo di Facio si veda M. Baxandall, *Bartholomeus Facius on Painting. A Fifteenth Century Manuscript of the Viris Illustribus*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXVII, 1961, pp. 90-107, in part. p. 101.
- ⁵ La citazione della decorazione laterana è stata notata da De Marchi, *Gentile da Fabriano* cit., p. 151, il quale ha proposto giustamente anche una collocazione dell'opera di Lello al 1430. Sull'attività romana di Gentile da ricordare anche la proposta attributiva del *Crocifisso* dipinto su di una parete del monastero dell'abbazia di San Paolo fuori le mura, che recentemente è stata riconsiderata da G. Polverelli, *Problematiche gentilesche nella Roma di Martino V, in Universitas e Baronie. Arte e architettura in Abruzzo e nel regno al tempo dei Durazzo*, a cura di P.F. Pistilli, F. Manzari, G. Curzi, atti del convegno (Guardiagrele, 9-11 novembre 2006), Pescara 2008, vol. II, pp. 269-279.
- ⁶ Per la proposta di attribuzione a Lello da Velletri e per la vicenda critica del pittore si veda E. Capparelli, *La scuola pittorica veliterna e Lello da Velletri*, in A. Cavallaro, S. Petrocchi (a cura di), *La pittura del Quattrocento nei feudi Caetani*, Roma 2013, pp. 47-57.
- ⁷ Il documento venne pubblicato da P. Zampetti, *La pittura marchigiana del Quattrocento*, Milano 1971, p. 76. La considerazione sulla presunta attività romana di Arcangelo di Cola, in assenza di notizie dalla documentazione vaticana, è di A. Cavallaro, *Aspetti e protagonisti della pittura del Quattrocento romano in coincidenza dei giubilei*, in *L'arte degli Anni Santi. Roma 1300-1875*, a cura di M. Fagiolo, M.L. Madonna, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, dicembre 1984 - aprile 1985), Milano 1984, pp. 335-346.
- ⁸ Per la proposta attributiva ad Arcangelo di Cola si veda S. L'Occaso, *Osservazioni sulla pittura a Roma sotto Martino V*, in "Archivi della Società Romana di Storia Patria", CXXV, 2002 (2003), pp. 43-51.
- ⁹ F. Zeri, *Bartolomeo di Tommaso da Foligno*, in "Bollettino d'arte", XLVI, 1961, pp. 41-64.
- ¹⁰ S. Guarino, *La decorazione nei luoghi del potere. I palazzi capitolini e i palazzi vaticani*, in "Roma antica e moderna", VI, 1998, pp. 127-134.
- ¹¹ Per le considerazioni e la documentazione relativa sulla decorazione del Palazzo Apostolico si veda A. Cavallaro, *L'ambiente dei pittori a Roma all'arrivo dell'Angelico*, in A. Zuccari (a cura di), *Angelicus pictor*, Milano 2008, pp. 117-131. Nella documentazione resa nota da Müntz (cit. ivi), Simone da Roma è stipendiato con 8 ducati, uno in più di Bartolomeo di Tommaso, mentre nel documento del 21 agosto 1451 può subentrare a Bartolomeo qualora non fosse ritenuta idonea l'esecuzione del fregiate.
- ¹² La proposta di attribuire la decorazione del fregio a Simone da Roma è di Cavallaro, *L'ambiente dei pittori a Roma* cit., pp. 130-131, mentre il riferimento ad Andrea Delitio è prudentemente suggerito da De Marchi, *Gentile da Fabriano* cit., p. 251. La memoria settecentesca dell'archivio parrocchiale di Faleria è stata resa nota da F. Santarelli, in L. Russo, F. Santarelli (a cura di), *La Media Valle del Tevere. Riva destra. Repertorio dei dipinti del Quattrocento e Cinquecento*, Roma 1999, p. 97.
- ¹³ Le notizie su questa tavola sono state recuperate da A. Catalano e rese note nella relativa scheda di catalogo (Soprintendenza P.S.A.E. e del polo museale della città di Roma, n. 12/820834), che dalla fonte del Bruzio (*Theatrum Romanae Urbis*, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 11877) ricordava la descrizione del dipinto, un trittico con due laterali e una cimasa raffiguranti i *Santi Giovanni Battista ed Evangelista* e un'Assunzione. L'opera era notata nel 1626 sul secondo altare a sinistra (*Acta Sacrae Visitationis Apostolicae*, Roma, Archivio Segreto Vaticano, S.C.V.A., 3, cc. 473-474).
- ¹⁴ A. Cavallaro, in *Il '400 a Roma. La rinascita delle arti da Donatello a Perugino*, a cura di M.G. Bernardini, M. Bussagli, catalogo della mostra (Roma, Museo del Corso, aprile-settembre 2008), Milano 2008, pp. 215-216, che assegna allo stesso pittore in maniera convincente anche un affresco di una *Madonna con il Bambino e i santi Giorgio e Scolastica* nella cappella del Crocifisso in Santa Cecilia in Trastevere.
- ¹⁵ La notizia è da ultimo commentata da Cavallaro, *L'ambiente dei pittori a Roma* cit., p. 377.
- ¹⁶ F.F. Mancini, *Benedetto Bonfigli*, Milano 1992, p. 151.
- ¹⁷ Il riferimento a Bonfigli è suggerito da L. Carloni. La data iscritta nella cornice inferiore risulta attualmente illeggibile. È stata letta da Frutaz come H.F.HAN[N]JO. D.M. .CCCC.LIIII. DIE.X.M. IUII (A.P. Frutaz, *Il complesso monumentale di Sant'Agnese*, Roma 1969, p. 98).
- ¹⁸ La documentazione della cappella dell'Aracoeli è resa nota da A. Cavallaro, *Antoniazio Romano e la committenza Caetani a Fondi e a Capua*, in *Fondi e la committenza Caetani nel Rinascimento*, a cura di A. Imponente, A. Acconci, atti della giornata di studi (Fondi, 12 maggio 2012), in corso di stampa.
- ¹⁹ Delle Foglie, *Le Visioni di santa Francesca Romana* cit., *passim*.
- ²⁰ F. Zeri, *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, Baltimore 1976, vol. I, pp. 154-158.
- ²¹ Per la vicenda critica di Antonio da Viterbo si veda S. Petrocchi, *Artisti viterbesi del Quattrocento a Roma: da Antonio a Lorenzo da Viterbo*, in "Studi Romani", LV, 2007, pp. 355-380; da ultimo la scheda di G. de Simone sul dipinto del *San Vincenzo Ferrer* di Tivoli, in *Melozzo da Forlì. L'umana bellezza tra Piero della Francesca e Raffaello*, a cura di D. Benati, A. Paolucci, M. Natale, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, gennaio-giugno 2011), Cinisello Balsamo 2011, pp. 199-200.
- ²² Per gli affreschi di San Pantaleo si veda Romano, *Eclissi di Roma* cit., pp. 395-397.
- ²³ Petrocchi, *Artisti viterbesi* cit., p. 362, tav. XXXIX.
- ²⁴ F. Zeri, *Un "Santo Volto" di Antonio da Viterbo*, in "Paragone", XXXVIII, 445, 1987, pp. 18-20.
- ²⁵ Si veda la scheda di E. Capparelli, in Cavallaro, Petrocchi (a cura di), *La pittura del Quattrocento* cit., pp. 226-227.
- ²⁶ A. Mignosi Tantillo, "Uomini famosi", *committenza Orsini nel Lazio durante il '400*, in *Bracciano e gli Orsini. Tramonto di un progetto feudale*, a cura di A. Cavallaro, A. Mignosi Tantillo, R. Siligato, catalogo della mostra (Bracciano, giugno-agosto 1981), Roma 1981, pp. 13-27.
- ²⁷ S. Petrocchi, *Storie di S. Onofrio. Un ciclo inedito di pittura del Quattrocento a Roma*, in "Roma moderna e contemporanea", VI, 1998, pp. 167-175. L'attribuzione al Vecchietta è in una breve nota di L'Occaso (*Osservazioni sulla pittura a Roma* cit., p. 51).
- ²⁸ Sull'attività romana dell'Angelico si veda G. de Simone, *Velut alter Apelles. Il decennio romano del Beato Angelico*, in *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento*, a cura di A. Zuccari, G. Morello, G. de Simone, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, aprile-luglio 2009), Milano 2009, pp. 129-143.
- ²⁹ Ivi, pp. 135-136.
- ³⁰ Si vedano le schede di M. Pupillo e G. de Simone, in *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento* cit., nn. 26, 29, con la relativa bibliografia.
- ³¹ Sulla questione della datazione della cappella Albertoni dell'Aracoeli si veda la ricostruzione, da condividere, di B. Cirulli, *Note sulla cappella Albertoni all'Aracoeli a Roma e sulla Vergine in gloria della Collegiata dell'Assunta a Sermoneta*, in *Benozzo Gozzoli allievo a Roma maestro in Umbria*, a cura di B. Toscano, G. Capitelli, catalogo della mostra (Montefalco, Museo di San Francesco, aprile-luglio 2002), Milano 2002, pp. 230-237.
- ³² Si veda la scheda di C. Strinati, in *L'arte degli Anni Santi* cit., p. 348.
- ³³ A. Angelini, *Piero della Francesca e la pittura di luce a Roma da Niccolò V a Pio II*, in "Predella", IV, 2011, pp. 15-27.
- ³⁴ S. Olivetti, *La cappella dei Ss. Michele e Pietro ad Vincula: Piero della Francesca, il cardinale d'Estouteville e la crociata di Pio II*, in "Storia dell'arte", XCIII/XCIV, 1998 (1999), pp. 177-182. A. Pinelli, *Esercizi di metodo: Piero e Benozzo a Roma, tra cronologia relativa e cronologia assoluta*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", LXXVI, 2002, pp. 7-30.
- ³⁵ Per le considerazioni culturali su Lorenzo da Viterbo si veda da ultimo G. de Simone, *Per Lorenzo da Viterbo, dal palazzo Orsini di Tagliacozzo alla Cappella Mazzatosta*, in "Predella", IV, 2011, pp. 29-79.
- ³⁶ G. de Simone, *Melozzo e Roma*, in *Melozzo da Forlì* cit., p. 43, dove è riportato un parere di Luciano Bellosi per l'affresco dei Santi Domenico e Sisto; per l'affresco di San Saba si veda G. de Simone, *Per Lorenzo da Viterbo, dal palazzo Orsini di Tagliacozzo alla Cappella Mazzatosta*, in "Predella", XXX, 2011, pp. 29-79, in part. p. 35.

Antoniazzo Romano, pittore “dei migliori che furono allora in Roma”

ANNA CAVALLARO

L'artista

Protagonista indiscusso nell'ambiente artistico romano del Quattrocento e presente sulla scena romana in maniera continua per tutta la seconda metà del secolo giungendo ad affacciarsi alle soglie del Cinquecento, quando ormai il panorama pittorico va trasformandosi nel moderno linguaggio rinascimentale di Raffaello e Michelangelo, Antonio di Benedetto Aquili detto Antoniazzo Romano, nasce a Roma tra il 1435 e il 1440 da una famiglia di pittori e artigiani. Unico nome di rilievo emergente dall'anonimato che caratterizza la produzione pittorica dell'Urbe della seconda metà del XV secolo, è anche il solo artista romano del periodo al quale Vasari dedicherà un breve cenno giudicandolo tra i pittori “dei migliori che furono allora in Roma”¹. La data di nascita non è nota ma è ipotizzabile in base a un documento del 1452 (si veda *Appendice documentaria*, n. 1), nel quale viene condannato dal comune di Roma a una pena pecuniaria per rissa venendo menzionato come “Antonaccio di Benedetto” privo della designazione di *magister*, assegnabile solo a partire dai venticinque anni. La multa per eccessi si riferiva a risse verbali o di mani che spesso avvenivano all'interno della bottega dove giovanetti anche quindicenni svolgevano il loro apprendistato e pertanto si può collocare la sua data di nascita almeno quindici anni prima della ricordata condanna pecuniaria.

Antoniazzo apparteneva a una famiglia di pittori: il padre Benedetto era stato attivo a Roma nella prima metà del secolo², e aveva bottega nel rione Colonna in località La Cerasa, dove la famiglia aveva anche la residenza. La sua formazione avvenne presso il padre Benedetto, insieme ai due fratelli, Nardo, più anziano, con il quale svolgerà incarichi di collaborazione, e Giuliano³. Antoniazzo sposerà in prime nozze Paolina Vessecchia, a sua volta figlia e sorella di pittori.

Il nome di battesimo *Antonius* che compare nei dipinti del 1464 e del 1467 viene presto sostituito dal soprannome nella forma latina *Antonatus Romanus* con la quale il pittore firma le sue opere a partire dagli anni settanta, attestato nei documenti anche nella forme volgarizzate *Antonaccio*, *Antonatio* e *Antonazo*. L'appellativo “de Roma” si aggiunge al nome come indicazione del luogo di nascita già dal 1464 e verrà sostituito dalla denominazione *Romanus* nelle opere della maturità; nei documenti relativi a collaborazioni con pittori non romani l'artista è accompagnato

dall'appellativo “de urbe”, mentre in alcuni documenti si trova specificato anche il rione dove la famiglia Aquili abitava e teneva bottega: “de regione columnne”, o “in contrata que dicitur la Cerasa”. La via della Cerasa si apriva di fronte a palazzo Rondanini e congiungeva piazza della Maddalena a San Luigi dei Francesi⁴; l'edificio degli Aquili confinava con la sede della confraternita del Salvatore al Sancta Sanctorum ed era vicino alla casa di Evangelista, figlio del fratello Nardo e anch'egli pittore⁵.

Roma fu la cornice e il luogo privilegiato della sua attività. Raramente capita di incontrare un artista così fortemente radicato nella propria città come Antoniazzo Romano: non si hanno notizie di viaggi o spostamenti, né tanto meno di lavori eseguiti al di fuori degli stretti confini dell'Urbe e dintorni. Anche le opere su tavola richieste da committenti laziali vennero probabilmente realizzate nella bottega romana e da qui inviate nei centri periferici.

Con la collaborazione di una vasta schiera di lavoratori e seguaci, fu artista versatile impegnato in diversi settori: pittore su tavola dalle indiscusse doti, abile organizzatore di cantieri di pittura murale, appaltatore di apparati effimeri per feste e cerimonie dell'Urbe, pittore di scenografie teatrali. I suoi compiti si spingeranno anche a prestazioni di tipo artigianale come restauri di manufatti liturgici e interventi di dorature e coloriture di monumenti funerari, a fianco degli scultori. Numerose sono le tavole sulle quali il pittore ha apposto la sua firma e la data, mentre una traccia cospicua della sua attività resta nella documentazione d'archivio, attraverso contratti e mandati di pagamento.

La sua vicenda critica attraversa nel tempo fasi alterne e contrastanti: citato da Stefano Infessura nel *Diario della città di Roma* nel XV secolo come “maestro Antonazzo pentore” a proposito del miracolo compiuto nel 1470 dalla Madonna delle Grazie sotto il Campidoglio⁶, e poi brevemente menzionato da Vasari, viene presto dimenticato nella letteratura artistica e nelle guide di Roma del XVII e XVIII secolo nonostante le sue opere continuino a essere oggetto di devozione religiosa. Il primo a sottrarlo dall'oblio sarà padre Casimiro, che nel 1744 legge la sua firma sulla tavola allora a Santa Maria del Prato a Campagnano, e ricollega il suo nome a quello del pittore citato dall'Infessura tre secoli prima: “Il dipintore fu quello stesso che dipinse la Madonna della Consolazione di Roma, cioè mastro Antonazzo, secondo che scrive Stefano Infessura”⁷.

1. Antoniazio Romano,
La processione dei vescovi,
particolare delle *Storie*
di san Michele arcangelo,
1464-1467, affresco.
Roma, Santi Apostoli,
cappella di Sant'Eugenia



La sua riscoperta avviene nella seconda metà dell'Ottocento attraverso lo spoglio archivistico di Costantino Corvisieri⁸, di Eugène Müntz⁹ e di Antonio Bertolotti¹⁰ che mettono in luce nei documenti la sua figura, alla quale tuttavia non corrisponde ancora un catalogo di opere superstiti. Sconsolata è la conclusione del Corvisieri: "Di Antoniazzo nulla miseramente resta qui tra noi da conservare; non la casa, non le opere, neppure la tomba!". Con il procedere degli studi all'inizio del Novecento e le verifiche territoriali si apre una tendenza critica opposta: con il ritrovamento di opere antoniazzesche a Roma, nel Lazio, in musei italiani ed esteri il catalogo del pittore viene via via inflazionandosi ed egli diviene il protagonista solitario della pittura romana del Quattrocento, legando al suo nome la maggior parte dei dipinti superstiti del secolo, con il risultato di giungere a un catalogo eccessivamente affollato di opere diverse per stile e qualità¹¹, e di approdare a una fortuna critica a tratti sfavorevole¹².

Con i contributi di Roberto Longhi (1926 e 1927) l'ampia produzione antoniazzesca viene sfoltita da opere "ascritte con troppa furia" e vengono delineati il percorso artistico e le fasi di influenza del pittore definito un "Cavallini minore" del Quattrocento per il suo sempre vivo legame con il Medioevo romano¹³; in seguito gli articoli del 1964 e del 1965 di Francesco Negri Arnoldi¹⁴ hanno tracciato la prima organica sistemazione della sua intera produzione. Contributi successivi come la monografia di Gisela Noehles, di chi scrive e di Antonio Palucci¹⁵ hanno messo a fuoco l'intera vicenda artistica dell'Aquila e il suo ruolo di primo piano nell'ambiente romano con un'attenzione rivolta anche alla sua versatilità di artista impegnato in molteplici settori. Una revisione di questi ultimi studi operata da Stefano Tumidei¹⁶ ha contribuito anche a chiarire le dinamiche di bottega e a ricondurre alla sua paternità dipinti e cicli di affreschi ancora rimasti ai margini del dibattito critico o diversamente considerati in operazioni di stretta filologia attribuzionistica. Sotto il profilo critico il giudizio sul pittore è stato completamente ribaltato rispetto al momento in cui, alla fine del secolo scorso, Giovan Battista Cavalcaselle e Joseph Crowe lo riscoprivano definendolo tuttavia un seguace convenzionale della scuola umbra¹⁷. Oggi si profila invece la figura di un pittore aperto alle novità, capace di aggiornarsi e di elaborare autonomamente i linguaggi artistici dell'Italia centrale, ma sostanzialmente fedele a sé stesso nel legame con la grande tradizione iconica e sacrale del Medioevo romano.

Per questo motivo i suoi committenti appartengono all'ala più moderata e conservatrice della società romana quattrocentesca. Antoniazzo è l'esponente della religiosità di un pubblico che vive ai margini della corte pontificia, estraneo all'Umanesimo e alla ricerca di un incontro tra cultura classica e pensiero cristiano: conventi francescani, confraternite, pie istituzioni e comunità femminili, alti prelati stranieri come il greco Bessarione, il francese Guglielmo de Pereris, lo spagnolo Alfonso Paradinas, feudatari illustri e signori di provincia come Onorato Caetani di Fondi, Giordano Caetani d'Aragona arcivescovo di Capua,

ma anche condottieri famosi come Alessandro Sforza di Pesaro, Clemente Brigante Colonna di Tivoli, Gentil Virginio Orsini di Bracciano, impegnati a consolidare il loro potere militare e ancora tradizionalisti sotto il profilo artistico e culturale.

L'esordio e i pittori della formazione

A Roma, che nella seconda metà del secolo era diventata un osservatorio privilegiato sulla nuova arte italiana, si svolgono anche la sua formazione e gli aggiornamenti della sua pittura. Egli fu infatti spettatore dei grandi eventi artistici che si susseguivano durante i pontificati degli ultimi decenni del secolo, e seppe continuamente aggiornarsi sui nuovi linguaggi dell'Italia centrale riuscendo a fondere in equilibrata sintesi tradizione e modernità, uno stile devoto e arcaizzante, con le novità che giungevano dai sempre nuovi e stimolanti contatti con i pittori italiani presenti nell'Urbe.

Il suo esordio documentato si colloca nell'ottobre 1464, quando viene incaricato insieme a "sociis pictoribus" di dipingere gli apparati per la cerimonia di incoronazione di Paolo II (si veda *Appendice documentaria*, n. 3), dando inizio a un proficuo rapporto di lavoro con la corte pontificia che lo vedrà impegnato come fornitore di fiducia di apparati processionali, con la sua bottega e talvolta associato con altri pittori, in occasione delle più importanti cerimonie organizzate dal Vaticano nel corso del secolo. È datata 1464 anche la prima opera firmata, la *Madonna del latte e il committente* del Museo Civico di Rieti, un dipinto emblematico della fase giovanile ancora legata al gusto decorativo tardogotico ma con aperture più moderne in direzione della cultura figurativa fiorentina giunta a Roma attraverso gli affreschi dipinti dal Beato Angelico nella Cappella Niccolina e le opere romane di Benozzo Gozzoli, che fu attivo a Roma e nel Lazio dal 1453 al 1459. Nel dipinto reatino il plasticismo delle figure, l'apertura prospettica del trono e lo scorcio della mano della Vergine e dell'aureola del Bambino segnano il distacco dalla tradizione gotica che fino a questo momento caratterizzava le scarse testimonianze pittoriche di Roma e del Lazio e indicano un'evidente, seppure cauta, adesione del pittore romano al naturalismo fiorentino. Rimandano al Gozzoli la fisionomia della Vergine, il trono in pietra con gli spigoli tagliati in prospettiva e il drappo di stoffa che copre il gradino, soluzioni sperimentate dal pittore toscano nella *Madonna* di San Fortunato a Montefalco del 1450. Anche il giovane committente in ginocchio ricorda nel profilo e nella contorta capigliatura a riccioli il san Tommaso della *Madonna della cintola* della Pinacoteca Vaticana, in origine a Montefalco. Vicino cronologicamente alla *Madonna* reatina e a essa accomunato nella vicenda critica per una probabile destinazione comune fin dall'origine è il *San Francesco* conservato nello stesso museo, dalla fisionomia acuta di gusto benozzesco e poggiate su scaglie rocciose con piccole crepe da cui spuntano ciuffi d'erba, un brano di naturalismo cortese che presto verrà abbandonato dal pittore in favore di più sobri pavimenti marmorei.

In questi anni si collocano due preziose attestazioni documentarie finora sfuggite agli studi le quali possono vantaggiosamente contribuire a chiarire alcuni aspetti della giovanile *Madonna* reatina. Nel libro contabile di Lelio della Valle, conservato in copia settecentesca presso l'Archivio Segreto Vaticano, è registrato un pagamento di circa quaranta ducati in favore di Antoniazzo per la decorazione della cappella di famiglia a Santa Maria in Aracoeli: "Pagò Lelio p(er) el co(m)mune ad Antonazzo che dipi(n)se la cappella duc(a)ti quaranta e mezzo"¹⁸. La cappella è andata perduta nel XVI secolo¹⁹ e la notizia della sua decorazione per mano del pittore romano non è datata, ma si può presumibilmente collocare negli anni sessanta²⁰, all'epoca del suo esordio. A distanza di poco tempo, o forse contemporaneamente, nello stesso luogo fu impegnato anche il pittore Giovanni Boccati ospitato in casa di Lelio per quattro mesi con un garzone e un cavallo, ricevendo un salario mensile di sei ducati, come attesta un altro documento della contabilità di Lelio della Valle²¹. Con il pittore marchigiano l'Aquila dovette entrare in contatto, non si sa se lavorando al suo fianco con un contratto di società o in un momento successivo. Di fatto l'influenza del marchigiano, all'epoca già pittore formato, si avverte nella *Madonna* reatina, nei damaschi preziosi dell'abito e del drappo sul gradino del trono, e nelle decorazioni antiquariali del trono di gusto padovano, forse presenti anche nella cappella della Valle della chiesa romana.

In seguito Antoniazzo conobbe la pittura di Piero della Francesca, attivo a Roma nel 1459 per il pontefice Pio II. La cultura pierfrancescana è presente in un gruppo di dipinti del maestro romano databile tra il 1467 e il 1470 e arriverà a influenzare profondamente anche altre opere di cultura antoniazzesca oscillanti tra Piero e Benozzo, come il ciclo di Tor de' Specchi. La svolta in direzione rinascimentale avvenuta attraverso la conoscenza del pittore di Borgo si avverte nel trittico con la *Madonna con il Bambino e i santi Francesco e Antonio* dipinto nel 1467 per la committenza francescana di Subiaco, dove il pittore si apre verso le moderne soluzioni prospettiche che combina con i valori della tradizione del Medioevo romano: maestosa, eppure intensamente umana l'immagine della Vergine che stringe a sé il Bambino, saldamente piantati sul terreno i santi laterali che risaltano sul prezioso fondo oro con evidenza statuaria.

Subito dopo il trittico di Subiaco del 1467 s'inserisce la *Sant'Anna con la Madonna e il Bambino* in collezione privata milanese, un'opera di alto livello di qualità: se ancora benozzesche sono le fisionomie della Madonna e del Bambino, la sant'Anna è un idolo pierfrancescano di grande maestosità, con la mano destra poggiata in uno scorcio magistrale sulla spalla della Madonna che attesta le ormai acquisite capacità prospettiche del pittore romano pur nell'adozione del consueto fondo oro. Il volto della santa realisticamente messo a fuoco da rughe che sottolineano l'età avanzata chiama in causa la cultura fiamminga.

Cicli pittorici giovanili

Già nelle prime commissioni romane si profila la particolare conformazione della bottega antoniazzesca e il ruolo che questa assume nella produzione del pittore: abile imprenditore, Antoniazzo è colui che prende accordi con il committente e stipula contratti a suo nome, affidando poi la realizzazione a collaboratori non sempre di uguale cultura, come nel caso della sua prima importante commissione romana, la decorazione della cappella del cardinale Bessarione nella chiesa dei Santi Apostoli, databile tra il 1464 e il 1467.

La cappella dedicata a Sant'Eugenia, San Giovanni Battista e San Michele arcangelo nella basilica dei Santi Apostoli, che il cardinale Bessarione destinò a luogo della sua sepoltura, ha subito nei secoli vicende che l'hanno sottratta molto presto alla visibilità del pubblico: scialbata nel Seicento per rimediare all'umidità, fu in seguito occultata da un monumentale altare dedicato a Sant'Antonio costruito da Carlo Rainaldi a ridosso dell'abside. Esclusa all'inizio del Settecento dal nuovo perimetro della basilica che portò a una riduzione delle dimensioni in corrispondenza delle cappelle laterali, finì inglobata nell'adiacente cortile di palazzo Colonna e si perse memoria della sua esistenza fino al 1959, anno nel quale si misero in luce alcune brevi porzioni affrescate tramite saggi di pulitura²²; solo all'inizio degli anni novanta è stato realizzato il restauro che ha riportato in piena visibilità gli affreschi ottimamente conservati sotto lo scialbo secentesco²³.

La ricostruzione del programma iconografico era tuttavia resa possibile già prima della parziale scoperta degli affreschi attraverso una serie di documenti pubblicata alla fine dell'Ottocento da Eugène Müntz: il testamento del cardinale Bessarione del febbraio 1464, dove si faceva riferimento a precedenti accordi presi con Antoniazzo e si specificava il programma della decorazione del sacello da destinarsi alla propria sepoltura, e il successivo contratto di allogazione del settembre dello stesso anno, seguito da un secondo contratto del 23 agosto 1465 nel quale si definivano i termini di consegna del lavoro da completarsi entro un anno (si veda *Appendice documentaria*, nn. 2, 4). Fondamentale era poi la descrizione della cappella fornita da Bonaventura Malvasia nel 1665 nel *Compendio storico della ven. basilica dei SS. Dodici Apostoli di Roma* che aggiungeva preziose informazioni sulla decorazione dell'abside con Cristo e un coro angelico e sulle pareti con le *Storie di san Michele arcangelo*, parti oggi interamente recuperate²⁴.

La decorazione oggi visibile, caratterizzata da un non altissimo livello qualitativo, è stata oggetto finora di varie proposte attributive oscillanti tra Melozzo giovane e Lorenzo da Viterbo²⁵, ma sostanzialmente concordi nel limitare o escludere l'intervento diretto del pittore romano²⁶. Se la decorazione della conca absidale con angeli è opera della bottega che lavora con cartoni del maestro sulla scia di una cultura ancora benozzesca, nella *Processione dei vescovi* (fig. 1) si può scorgere la mano dell'Aquila nella fase di cultura pierfrancescana vicina al trittico di Subiaco del 1467. La solenne immagine del vescovo di Siponto

che guida la processione evoca le migliori figure del maestro romano di questi anni, come il sant'Antonio sublacense e la *Sant'Anna con la Madonna e il Bambino* in collezione privata, per la medesima fisionomia pierfrancescana unita alla ricerca di realismo di matrice fiamminga, mentre ricordi della prima formazione benozzesa sono avvertibili nel sontuoso piviale in damasco azzurro e oro che copre la sua imponente figura. Tipicamente antoniazzesco è anche il sintetico paesaggio cosparso di bassi cespugli con la veduta della città di Siponto costruita con semplici cubature che si ritroverà simile nell'affresco per Gentil Virginio Orsini a Bracciano, di alcuni decenni posteriore. Le altre scene delle *Storie di san Michele arcangelo* sono riferibili a collaboratori caratterizzati da un tono più risentito e grottesco, fino a sfiorare la caricatura – come nei fraticelli francescani –, e da una dimensione narrativa e scenografica estranea al maestro romano, soprattutto al suo esordio, come nell'*Apparizione di san Michele arcangelo* sul monte Gargano, dove le figure vigorose e scattanti degli arcieri si dispongono in modo articolato nello spazio, con scorci e movimenti che non trovano riscontro nella pittura romana del periodo. A realizzare queste parti del ciclo furono dunque pittori di provenienza centro-italiana, legati alle correnti espressionistiche diffuse tra Umbria, Lazio e Abruzzo nel corso del Quattrocento con i quali è probabile che il maestro romano avesse stretto un contratto di società temporanea; già da questa prima commissione si profila dunque il suo ruolo di garante nei confronti del committente con il quale prese accordi sul programma e sui tempi di consegna del lavoro, intervenendo direttamente solo in parti limitate della decorazione.

Nelle *Storie di santa Francesca Romana* della cappella vecchia del monastero di Tor de' Specchi, invece, sono i pittori della bottega a interpretare lo stile antoniazzesco sulla base di un progetto e del coordinamento del maestro. La cappella è interamente dipinta con ventisei scene che illustrano la vita, i miracoli e le visioni di Francesca Romana, accompagnate da didascalie in volgare romanesco che ne spiegano il contenuto, fornendo con la sua sicura datazione – l'anno 1468 di conclusione del ciclo è riportato sotto il *Funerale* – un raro e precoce esempio di pittura narrativa romana del Quattrocento. L'illustrazione della vita di Francesca ha inizio con la fondazione della comunità avvenuta nel 1433 in Santa Maria Nuova alla presenza dell'abate Ippolito e termina con la sua morte, avvenuta il 9 marzo 1440 con l'esposizione della sua salma a Roma al cospetto di una folla che accorre a renderle l'ultimo saluto. Il miracolo è quasi sempre illustrato in due tempi, secondo le regole della pittura didascalica devozionale: alla rappresentazione dell'evento che ha provocato la disgrazia fa seguito, nel medesimo contesto urbano, il momento del ringraziamento con il miracolato inginocchiato devotamente dinanzi alla santa. Sullo sfondo delle scene prende corpo una Roma ancora medievale con piazze, vicoli e vie, porticati, orti e giardini e prospetti variopinti di case. Si tratta di una città d'invenzione dove non sono riconoscibili luoghi o edifici specifici del tempo; tuttavia l'edilizia a metà tra il gotico e il primo Rinascimento è quella



2. Bottega di Antoniazzo Romano, *Francesca Romana e le consorelle all'asciutto nell'acqua*, 1468, affresco. Roma, monastero di Tor de' Specchi, cappella vecchia

della Roma della seconda metà del secolo, con i primi tentativi di rinnovamento architettonico accanto alle consuete forme medievali.

Assegnati all'Aquili da Roberto Longhi e giudicati "divoti e monumentali"²⁷ come solo un seguace di Piero della Francesca del calibro del pittore romano avrebbe potuto realizzare, gli affreschi con le *Storie di santa Francesca Romana* sono piuttosto riferibili a collaboratori della bottega che seguono lo stile del maestro²⁸, mentre è pertinente alla mano di Antoniazzo la *Madonna con il Bambino tra i santi Benedetto e Francesca Romana* sopra l'altare per la vicinanza al trittico di Subiaco dal quale è tratto il modello del san Benedetto. Il ciclo si dimostra legato alla cultura tra Piero e Benozzo che Antoniazzo mostrava negli stessi anni nei dipinti su tavola, un linguaggio pierfrancescano più corsivo e popolare e un benozzismo rinvigorito dal contatto con gli affreschi di Santa Rosa a Viterbo. Rispetto a questi il ciclo romano mostra tuttavia minore modernità e legami ancora forti con la tradizione medievale nel gusto per la narrazione piana ed essenziale che scorre tra i toni della favola popolare e il rigore della devozione religiosa, nel rispetto delle gerarchie religiose attraverso la scala proporzionale delle figure e nella ridotta capacità di resa prospettica delle scene. La componente pierfrancescana è presente nei volti, che traducono in forme popolari le fisionomie del pittore di Borgo, e nelle ampie aperture paesaggistiche che si aprono in alcune scene (fig. 2).

L'attività degli anni settanta

Un'importante notizia sull'attività di Antoniazzo come pittore di immagini mariane viene fornita dal cronista romano Stefano Infessura nel *Diario della città di Roma* alla data del 26 giugno 1470, quando "la imagine della Nostra Donna Vergine Maria, la quale sta penta in una costa di muro appresso Santa Maria delle Grazie de sotto al monte di Campitoglio, cominciò ad fare

miracolo; et depò perseverando in nelli detti miracoli a chi divotamente si li raccomandava, le fu cominciata la chiesa come si vede et fu chiamata la Madonna della Consolazione et essa fu penta da maestro Antonazzo pentore et la detta ecclesia fu consacrata eodem anno adì 3 di novembre²⁹. Il passo si riferisce a un'immagine votiva trecentesca denominata Santa Maria delle Grazie, posta in un'edicola ai piedi del Campidoglio, che il 26 giugno 1470 compì il miracolo di salvare dalla pena capitale un giovane ingiustamente condannato per omicidio. Divenuta oggetto della devozione popolare a seguito del miracoloso evento, la Madonna delle Grazie subisce una serie di modifiche al fine di essere adattata alle nuove esigenze del culto popolare e da semplice edicola esterna viene trasformata in una cappella che verrà consacrata il 3 novembre dello stesso anno. Al pittore romano spettò il compito di intervenire sull'antica Madonna miracolosa, dipingendola *ex novo* o soltanto rinnovandola – e in questo senso il passo dell'Infessura non è chiaro e lascia aperta l'ipotesi di un rifacimento in chiave moderna dell'immagine trecentesca³⁰. L'intervento del pittore ricordato dal cronista romano è concordemente riconosciuto nell'affresco staccato con la *Madonna con il Bambino* che si trova sull'altare maggiore di Santa Maria della Consolazione, proveniente dalla cappella ai piedi del Campidoglio e trasferito nella chiesa nella seconda metà del Cinquecento dal cardinale Alessandro Riario, come testimonia l'epigrafe del 1585 collocata nell'abside³¹.

In questi anni il pittore è ancora legato alla bottega familiare degli Aquili e nell'ottobre 1470 dipinge insieme al fratello Nardo nella chiesa di Sant'Apollinare la cappella "noviter facta" della nobile famiglia Sanguigni per un compenso di cinquanta ducati (si veda *Appendice documentaria*, n. 8). Il programma del complesso pittorico non doveva essere diverso da quello della cappella del Bessarione da poco ultimata ai Santi Apostoli: un ambiente di tipologia ancora tardomedievale con volta a crociera e costoloni con tondi dove il pittore dipingerà santi "como piacerà a Riccardo", a scelta cioè di Riccardo Sanguigni, committente della decorazione del sacello di famiglia.

Il ruolo pubblico e istituzionale:

l'impegno nelle confraternite e gli statuti del 1478

Coerente con la sua posizione di artista legato al mondo confraternale è anche il ruolo ufficiale che Antoniazzo ebbe nella vita religiosa dei laici della Roma quattrocentesca: nel 1470 è camerlengo generale della compagnia del Gonfalone e da allora ha inizio il rapporto con questo importante sodalizio romano che fu assiduo e costante nel corso della sua vita non limitandosi all'espletamento della carica amministrativa, ma estendendosi al piano professionale con la fornitura di apparati per feste e processioni e a quello personale con una devozione che durò fino al termine dei suoi giorni.

La posizione di primo piano nell'ambiente artistico romano è poi sancita dalla carica di primo console dell'università dei pittori e miniatori di Roma che Antoniazzo assume nel 1478 a conferma dell'alta stima di cui godeva per le sue doti organizzative

e le capacità imprenditoriali. Nel medesimo anno, si occupa di redigere gli *Statuta Artis Picturae* per regolare l'organizzazione interna delle botteghe romane e tutelare la vita professionale degli artisti. Nella miniatura del frontespizio del codice statuario è raffigurato l'atto della consegna a san Luca, protettore della corporazione, del libro appena redatto contenente le norme che regolano la vita religiosa e professionale dei pittori romani. Il santo seduto allo scrittoio riceve il codice dalle mani di Antoniazzo, che è seguito da altri esponenti della corporazione, il secondo console Giovanni Mancini, il pittore Cola Saccoccia e il miniatore Jacopo Rivaldi. Nella pagina sono rappresentati gli stemmi dei consoli della corporazione, il secondo dei quali nella parte inferiore, con tre fiori rossi che circondano una testa d'aquila, appartiene all'Aquila.

Gli statuti, che vennero approvati da Sisto IV il 17 dicembre 1478, sono firmati da trentadue pittori e miniatori presenti a Roma in quegli anni, e contengono trentacinque capitoli con norme di tipo religioso e professionale. Largo spazio viene dato agli obblighi di culto per la celebrazione della festa dell'Assunta e di quella di San Luca, e delle relative pene in caso di inadempienza. La devozione per il santo protettore dell'università era particolarmente sentita e la sua celebrazione annuale avveniva con una solenne messa cantata alla quale partecipavano maestri e lavoratori; a essi veniva offerto poi dai consoli un grande banchetto. Le norme che riguardano la vita professionale dei pittori riflettono invece una realtà artigianale di tipo tardomedievale³² con una certa genericità di termini e di contenuti e, come lamentava il Müntz alla fine del XIX secolo, "on n'y trouve ni esprit de classification, ni netteté d'exposition, ni idées généreuses"³³: i consoli, che duravano in carica un anno, erano delegati a riscuotere le quote di iscrizione al sodalizio, applicando sanzioni in caso di assenze; potevano però pronunciare giudizi nelle questioni d'arte. Mancano misure destinate a garantire i diritti dei clienti, mentre s'insiste sulla disciplina dei rapporti tra gli iscritti alla corporazione: per esempio il divieto di assumere un lavoro affidato a un altro senza il suo consenso o di prendere a servizio lavoratori senza il benessere del loro precedente maestro.

L'incontro con Domenico Ghirlandaio

Negli anni settanta la pittura di Antoniazzo evolve verso i modi raffinati ed eleganti del linearismo fiorentino appresi attraverso la conoscenza di Domenico Ghirlandaio, che con il fratello Davide lavora nella Sala Latina della Biblioteca Vaticana nei mesi di novembre e dicembre 1475 e nel maggio 1476³⁴. Dall'incontro che dovette avvenire con il fiorentino il pittore romano trasse nuovi caratteri destinati a riflettersi nell'evoluzione del suo stile, segnando la fase matura della sua produzione.

L'influenza del Ghirlandaio negli anni tra il 1475 e il 1480 segna un momento tra i più felici della pittura di Antoniazzo: la sacra solennità delle sue figure, eredi della tradizione medievale, si fonde felicemente con gli elementi più moderni della cultura fiorentina come l'impostazione prospettica, la

fermezza dei contorni, il garbo e la delicatezza delle figure. Le sue opere sono ora caratterizzate da una qualità quasi scultorea della linea di contorno che accentua con raffinata eleganza i tratti dei volti delle Madonne. Rientra in questa fase il trittico firmato con la *Madonna con il Bambino, i santi Pietro e Paolo e il committente Onorato II Caetani d'Aragona* ubicato nella cappella della famiglia Caetani nella chiesa di San Pietro a Fondi. A richiedere l'opera al pittore romano è il signore di Fondi, Onorato II Caetani, uomo di fiducia della corte aragonese e uno dei condottieri più celebri dell'area centromeridionale. Grazie alla sua florida posizione economica, il Caetani aveva creato nella cittadina laziale una solida corte dal punto di vista politico e amministrativo, alla quale conferì anche un notevole prestigio culturale e artistico. Ricordato dai contemporanei come signore colto, amante dei classici, illuminato mecenate e collezionista di opere d'arte – come documenta l'inventario dei suoi beni redatto subito dopo la morte, il 25 aprile 1491³⁵ – Onorato promuove l'ammodernamento della cittadina di Fondi a partire dagli anni sessanta del Quattrocento, rivolgendosi ad artisti di cultura napoletana come l'architetto spagnolo Matteo Forcimanya, gli scultori Tommaso Malvito e Domenico Gagini. Agli interventi su scala urbana fa seguire un'intensa committenza di dipinti, sculture, argenterie e suppellettili ai più affermati artisti dell'area centromeridionale oggi solo in parte sopravvissuta.

Nel trittico di Antoniazzo, che un recente contributo consente di datare al 1476³⁶, il signore di Fondi è rappresentato di profilo con lo sguardo fisso di fronte a sé in un tentativo di idealizzazione secondo la tradizione italiana del ritratto; la sua immagine segna una svolta in direzione rinascimentale della ritrattistica antoniazzesca, specie se la si confronta con il committente rappresentato ai piedi della giovanile *Madonna* di Rieti del 1464, una figura ancora simile ai donatori privi di peso e di fisionomie personali presenti nei dipinti e nei mosaici della Roma trecentesca. L'efficacia del ritratto del signore di Fondi dà la misura della straordinaria abilità di Antoniazzo, più volte elogiata dalla critica a iniziare dal Longhi che nel 1927 lo definiva enfaticamente "uno dei più grandi ritrattisti del secolo"³⁷, rammaricandosi di non poter apprezzare ancora, semmai furono esistiti, suoi ritratti isolati. All'evoluzione rinascimentale dei ritratti di Antoniazzo dovette concorrere sia la presenza di Piero della Francesca a Roma nel 1459, sia i contatti con la scultura della seconda metà del secolo a Roma, in particolare con le soluzioni ritrattistiche del Bregno, visibili per esempio nel monumento funerario di Pietro Riario ai Santi Apostoli³⁸. Ancora un'eco del contatto con Giovanni Boccati avvenuto presumibilmente negli anni sessanta all'Aracoeli si coglie nel gesto elegante della Vergine che solleva il velo trasparente di fronte al Bambino, con una movenza che si sovrappone sorprendentemente al medesimo gesto ideato dal marchigiano nella *Madonna con il Bambino* del Musée Fesch di Ajaccio (si veda cat. 9, fig. 9a).

Il successo delle immagini mariane negli anni giubilari.

Le tavolette tabernacolo

Un settore di notevole sviluppo nella pittura di Antoniazzo fu quello degli altari e dei quadri da camera per la devozione privata, specie negli anni del pontificato sistino, quando il culto mariano subì nuovo impulso. Tra il 1475 e il 1476 si colloca una serie di Madonne a mezza figura dipinte entro cornici a edicola, tra le quali la *Madonna con il Bambino* di Perugia e la *Madonna del latte* del Metropolitan di New York, paragonabili, per l'alta qualità pittorica, a esemplari della coeva pittura fiorentina. La più insigne per i valori pittorici e quella destinata a riscuotere maggior consenso da parte del pubblico romano è la *Madonna con il Bambino e il committente* del Museum of Fine Arts di Houston (fig. 3) dipinta in forma di altare per la devozione di un ignoto prelado romano, raffigurato in ginocchio a lato della Vergine. Databile nella fase giovanile, tra il 1475 e il 1476, caratterizzata dal raffinato linearismo di origine fiorentina, fu definita da Roberto Longhi "l'esemplare più solenne" dei dipinti mariani di Antoniazzo e paragonata per la qualità e l'abilità prospettica alle *Madonne* di Antonello da Messina e di Giovanni Bellini³⁹. Di grande raffinatezza è il dettaglio del velo trasparente che avvolge morbidamente il Bambino generando pieghe sottili, un motivo destinato a riscuotere largo successo e già sperimentato nella *Madonna* della Consolazione e nel trittico Caetani. Il committente ritratto di profilo, di proporzioni ridotte e inginocchiato a lato, veste il mantello di velluto dei notabili con il cappuccio portato dietro la schiena e nella posa di orante esprime la sua speranza di salvezza per intercessione della Vergine, sottolineata dalla presenza del cardellino nella mano del Figlio. La Madonna a mezza figura si affaccia da un davanzale sul quale poggia in piedi il Bambino, secondo una tipologia elaborata a Firenze nell'ambito del Verrocchio e in seguito diffusa ampiamente nelle regioni dell'Italia centrale⁴⁰. Antoniazzo Romano farà largo uso di tale disposizione del gruppo sacro variando la posizione del Bambino e l'atteggiamento della Vergine che lo circonda nel suo abbraccio, ma mantenendo la caratteristica inquadratura a finestra dalla quale le figure si affacciano contro il fondo oro.

La *Madonna* di Houston godette di grande fortuna presso i devoti committenti dell'Italia centrale e a partire dal 1475 dalla bottega di Antoniazzo esce una serie numerosa di immagini mariane dipinte su tavola, di piccolo formato e spesso racchiuse in cornici a forma di edicola con la funzione di piccoli altari derivanti da questo prototipo, come la *Madonna con il Bambino* della collezione Perkins di Assisi, e quella in controparte dell'Institute of Arts di Detroit, entrambe prive del cardellino, o ancora la *Madonna* in collezione privata esposta in mostra, e la *Madonna con il Bambino* di Palazzo Bianco a Genova⁴¹. La ripresa del modello è attestata anche in dipinti murali al di fuori dei confini romani, tra il Lazio e l'Umbria, nella *Madonna con il Bambino* di San Biagio a Corchiano e nella *Madonna e i santi Agostino e Andrea* sulla facciata di Sant'Agostino a Narni, entrambe attribuite al pittore umbro Pancrazio



3. Antoniazio Romano, *Madonna con il Bambino e il committente*, 1475-1476, tempera su tavola. Houston, Museum of Fine Arts

Jacovetti⁴². In altri esemplari, come la *Madonna con il Bambino* della Gemäldegalerie di Berlino, il Bambino appare voltato verso lo spettatore, mentre derivazioni più tarde del modello di Houston e con varianti sono la *Madonna con il Bambino* della Pinacoteca di Fermo e quella del Museo di Roma.

In queste composizioni si osserva l'uso continuo del medesimo cartone semplificato rispetto al modello per l'assenza del committente e del cardellino, e con lievi varianti; ma il livello di qualità varia probabilmente a causa della minore o maggiore partecipazione del maestro. È questa una prassi caratteristica del lavoro in serie all'interno delle botteghe pittoriche del Quattrocento⁴³, seguita anche dai componenti della bottega romana di via della Cerasa, con la quale era possibile realizzare in tempi rapidi un considerevole numero di tavole diverse all'apparenza, ma basate su un unico modello, e soddisfare in questo modo una vasta clientela che chiedeva per sé opere nuove e originali. In questa serie di dipinti si assiste al recupero di una dimensione intimistica e umana nel rapporto tra la Vergine e il Figlio, per un contatto più diretto e immediato con il devoto spettatore, caratteri che, insieme alle ridotte dimensioni e all'inserimento in cornici lignee a edicola, attestano il loro uso finalizzato alla devozione personale, come arredo di stanze da letto o di cappelle private.

Lo schema fiorentino della Madonna del davanzale è ripreso anche nella tavoletta del collegio degli Agostiniani Irlandesi proveniente da Genazzano, databile al 1484 circa, dove i tratti eleganti del volto della Vergine e l'accurato disegno di contorno richiamano la *Madonna* di Perugia e il trittico di Fondi. In particolare la posa del Bambino con il braccio destro benedicente e il sinistro ripiegato sul corpo replica uno schema verrocchiesco esemplificato in mostra dalla *Madonna con il Bambino* del Bargello. Vicina alle tavolette mariane degli anni settanta è anche la *Madonna con il Bambino* del Pontificio Collegio Scozzese: il dipinto adotta uno schema iconografico inconsueto, con la Vergine a mezza figura affacciata a mani giunte da una balaustra sulla quale è adagiato il Bambino benedicente, e avrà particolare fortuna nella cerchia dei committenti, divenendo il prototipo di una serie numerosa di altari o tavolette votive di destinazione privata che presenta in aggiunta la figura del san Giovannino, realizzata da collaboratori che utilizzano il cartone del maestro.

Il recupero dei temi medievali

Accanto alle tradizionali pale d'altare sul tema della sacra conversazione, Antoniazio sviluppa una produzione legata più specificatamente all'ambiente romano recuperando temi della tradizione medievale: copista di celebrate immagini come la *Navicella* giottesca di San Pietro e il *Volto Santo* lateranense, è il principale interprete del *revival* bizantino a Roma nella seconda metà del Quattrocento, quando la città assume il ruolo di erede e custode delle tradizioni bizantine. A seguito della caduta di Costantinopoli nel 1453, oggetti d'arte orientale venivano infatti portati in Italia ed entravano a far parte delle prime raccolte di antichità. Nella collezione del cardinale Pietro Barbo

a Roma si trovavano per esempio una quarantina di icone che nell'inventario del 1457 sono indicate con il termine di "yconae graecae". A Roma gli altari delle chiese si ornano di immagini mariane che copiano le antiche icone e ne ripetono lo stile bizantineggiante, mentre altre vengono richieste da privati per la devozione personale: Alessandro Sforza di Pesaro durante il suo passaggio dalla città alla fine degli anni sessanta commissiona a Melozzo e ad Antoniazio copie della *Salus Populi Romani* di Santa Maria Maggiore e della *Madonna di San Luca* di Santa Maria del Popolo da portare con sé in patria; poco dopo, nel 1475, il cardinale francese Filippo Levy si fa ritrarre dall'Aquila in atteggiamento di devozione ai lati di una copia dell'immagine di Santa Maria Maggiore in un piccolo trittico destinato alla devozione personale.

Una così ampia richiesta di icone della Vergine a Roma si lega alla figura del cardinale greco Bessarione, personaggio che svolge un'intensa azione per la salvaguardia della cultura bizantina con la fondazione dell'Accademia Bessarionis, una sorta di cenacolo culturale che aveva tra i suoi scopi la raccolta dei codici greci sopravvissuti alla distruzione dei turchi o ancora conservati nei monasteri greci dell'Italia meridionale. Anche sotto il profilo religioso il Bessarione s'impegna per la conservazione delle immagini del culto bizantino e nella sua cappella ai Santi Apostoli fa disporre al centro dell'abside un'icona bizantineggiante della Vergine⁴⁴. Il dipinto, attualmente collocato sul vicino altare di Sant'Antonio, presenta la Vergine che tiene in braccio il Figlio vestito con l'abito lumeggiato in oro e benedicente "alla greca" secondo un modello riconoscibile nella *Madonna Theotókos* di Santa Maria in Cosmedin, ma i suoi caratteri stilistici fanno pensare a una realizzazione successiva alla morte del prelado greco⁴⁵, forse in sostituzione di una precedente icona perduta. La *Madonna* di Santa Maria in Cosmedin era venerata dalla nazione greca a Roma⁴⁶ e mostra anch'essa caratteri antoniazzechi, suggerendo l'ipotesi di un restauro dell'antica immagine⁴⁷, voluto per aggiornare al gusto e alla cultura dei fedeli la più importante icona della chiesa della nazione greca nell'Urbe, senza alterarne le caratteristiche bizantineggianti⁴⁸.

La pratica di copista delle più venerate icone romane è attestata anche dai numerosi esemplari dipinti per istituzioni religiose o per privati che si conservano in gran numero in chiese e musei. La *Madonna* di Santa Maria del Popolo godeva di maggiore popolarità e una delle più pregevoli copie di mano del pittore è la *Madonna con il Bambino* di Santa Lucia del Gonfalone, fedele nella ripresa del modello fino nei dettagli della fascia sul braccio della Vergine e delle lumeggiature in oro sulle vesti del Bambino⁴⁹. Copie di bottega della medesima icona si trovano al Parrish Art Museum di Southampton e nel Museo Capitolare presso la chiesa di San Francesco ad Amelia⁵⁰. Dovute alla committenza del cardinale piemontese Domenico della Rovere, particolarmente legato alla chiesa romana di Santa Maria del Popolo che aveva scelto come suo luogo di sepoltura, sono altre due copie a Torino nel santuario della Consolata e in collezione privata⁵¹. Invece la *Madonna con il Bambino* già nella collezione



4. Antoniazio Romano, *Madonna di papa Leone I*, circa 1480, tempera su tavola. Dublino, National Gallery of Ireland

Loeser a Siena⁵² ha le sembianze più moderne delle Madonne di Antoniazio degli anni settanta, pur presentando le medesime caratteristiche iconografiche della *Madonna del Popolo*⁵³.

Tra le più pregevoli testimonianze dell'attività di Antoniazio come copista di icone è la *Madonna di papa Leone I* di Dublino (fig. 4) già definita da Longhi "di grandiosità neocavallinesca"⁵⁴: una solenne figura della Vergine si affaccia da una balaustra davanti alla quale un angelo riattacca la mano destra recisa a un pontefice visto di profilo. Sulla cornice del davanzale l'iscrizione latina *IM AGO CORAM QUA ORANDO LEO PAPA SENSIT SEBI MANUM RESTITUTAM* si riferisce a un miracolo narrato nella *Legenda Aurea* a proposito di un episodio che vide protagonista papa Leone I al quale un angelo restituì la mano volontariamente recisa perché caduto in tentazione dopo aver ricevuto un bacio su di essa da una donna dopo la messa. Databile agli anni ottanta, la maestosa immagine non fu però ispirata alla *Legenda Aurea*, bensì copiata da una perduta icona medievale, forse la *Madonna di papa Leone I* che si trovava in Santa Maria Maggiore sopra la porta Regina e che rappresentava il medesimo miracolo⁵⁵.

Un altro aspetto della fortuna delle icone nella seconda metà del Quattrocento si ricollega alle pestilenze che colpivano con frequenza la città. Secondo una consuetudine della Roma medievale anche nel XV secolo si continuavano a portare in processione le antiche immagini mariane romane alle quali si attribuiva un potere salvifico in occasioni di epidemie, come attestano le cronache contemporanee: il 6 luglio 1476 per scongiurare una violenta pestilenza "fu portata la venerabile immagine della N.D. di S. Maria Maggiore et fo messa in uno tabernacolo de legname e fo portata per Roma con grande devozione", come scrive Stefano Infessura⁵⁶, mentre Gaspare Pontani ricorda la grandiosa processione dell'icona di Sant'Agostino in occasione della peste che aveva colpito Roma e il Lazio nel 1483⁵⁷. Una copia di quest'ultima fu richiesta ad Antoniazio nel 1486 dai cittadini di Velletri come *ex voto* al termine dell'epidemia di peste che aveva colpito la città, e la diffusione del suo culto nella cittadina laziale fu probabilmente voluta dal cardinale Guglielmo d'Estouteville, titolare della chiesa romana e vescovo di Velletri fino al 1483⁵⁸. È significativo osservare che l'attività di copista delle icone della Vergine svolta da Antoniazio conferirà ai dipinti della sua maturità caratteri bizantineggianti riscontrabili nell'aspetto ieratico e nella concentrazione sacrale, oltre che nelle stesse fisionomie, delle immagini della Vergine, come si osserva per esempio nella tavola Barberini (1487) e nella *Madonna della Rota*.

Anche un'altra celebre immagine di culto del Medioevo romano, il *Volto Santo* della cappella del Sancta Sanctorum lateranense, entrò nel repertorio del pittore romano. La tavola godeva di grande popolarità a Roma nel XV secolo a seguito della grandiosa processione che si svolgeva alla vigilia dell'Assunta quando veniva trasportata dal Laterano a Santa Maria Maggiore, dove veniva tributato il saluto all'icona del santuario mariano⁵⁹. Databile agli anni novanta è il trittico del *Sacro Volto* del Prado⁶⁰ (fig. 5), una sorta di altare portatile per il culto privato nel quale il volto del Redentore con le sembianze ieratiche, la barba bipartita e il nimbo crociato è al centro sopra un'alta balaustra; lo affiancano i santi Giovanni Battista e Pietro negli sportelli interni e, su quelli esterni, i santi Giovanni Evangelista e Colomba di Sens. Quest'ultima, accompagnata da una grande orsa che difende la sua verginità, è una santa spagnola e la sua presenza induce a ipotizzare come committente del trittico un prelado spagnolo della nazione iberica di San Giacomo degli Spagnoli, che intendeva riportare in patria un ricordo dell'antica immagine di devozione vista a Roma, affiancando ai santi della tradizione romana anche una martire spagnola⁶¹.

La processione romana della vigilia di Ferragosto veniva imitata nel Lazio e l'icona del *Volto Santo* venne replicata, a partire dal XII secolo, in innumerevoli copie con l'immagine del Redentore benedicente a figura intera tra santi. La richiesta giunse anche alla bottega dell'Aquili, che tra la fine del Quattrocento e il primo Cinquecento produsse l'immagine del Redentore al centro di numerosi trittici realizzati per altari di chiese della provincia laziale, o dipinto ad affresco all'interno di cicli pittorici. L'immagine traduceva in forme moderne l'icona lateranense, secondo il



5. Antoniazzo Romano e bottega, *Sacro Volto, i santi Pietro e Giovanni Battista, Giovanni Evangelista e Colomba di Sens*, circa 1490, tempera su tavola. Madrid, Museo Nacional del Prado

modello proposto dal *Salvatore* di Sutri che nel Lazio fu tra gli esemplari più popolari. La serie di trittici con il Redentore della bottega di Antoniazzo si trova nel reatino, a Moricone, Stimigliano, Poggio Nativo (trafugato nel 1930) e ancora, nella zona a nord di Roma, a Ponzano Romano e Castelnuovo di Porto, ma il fenomeno interessò anche centri del Lazio meridionale come Nemi e Zagarolo. Tali esemplari ripropongono il carattere iconico del modello medievale attenendosi fedelmente alle sue caratteristiche con l'uso senza varianti di un medesimo cartone⁶². Alla tradizione iconografica medievale si collega anche la *Deposizione* di Sant'Ambrogio alla Massima che rappresenta il dolore della Vergine sul Figlio morto secondo il tema del *Vesperbild*, un soggetto di pietà popolare ideato in area tedesca nel XIV secolo e poi confluito in Italia con una ricca produzione finalizzata alla devozione popolare, dove la cruda espressività nordica lascia il posto a un tono più assorto e meditativo⁶³. Il tema, che ebbe ampia diffusione in area umbra, si ritrova anche nella produzione del Perugino – esemplare in tal senso la *Deposizione* per il convento francescano del Farneto (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria) – e forse proprio attraverso il contatto con il pittore umbro in occasione delle ripetute collaborazioni in Vaticano (1484 e 1492) l'Aquilino derivò il modello della *Deposizione* romana, simile al dipinto peruginesco nell'atteggiamento dolente dei personaggi e in alcuni dettagli di retaggio ancora medievale, come il braccio di Cristo abbandonato sul grembo della madre e le striature del sangue sprizzato dalla ferita del costato. Nel dipinto romano il tema della Pietà è inserito in un sistema figurativo più complesso con la presenza sullo sfondo dei simboli della Passione detti dell'*Arma Christi*, secondo un abbinamento consueto a partire dalla seconda metà del Trecento per stimolare il fedele alla meditazione favorendone il coinvolgimento emotivo.

La "società" con Melozzo da Forlì

All'inizio degli anni ottanta risale la collaborazione con Melozzo da Forlì che segna una nuova e importante svolta nella pittura di Antoniazzo. Con un contratto di società i due pittori realizzano, tra il giugno 1480 e l'aprile 1481, la decorazione della sala della Biblioteca Segreta e di quella della Biblioteca Pontificia, fatte costruire da Sisto IV a completamento delle aule erette da Niccolò V a metà Quattrocento. La decorazione comprendeva "diversi rabeschi, vasi e fiorami con somma maestria a chiaroscuro dipinti" come ricordava ancora a metà Settecento Giovanni Pietro Chatard⁶⁴; di tali ornati qualche traccia è ancora visibile sulla volta della Biblioteca Pontificia. I lavori riguardarono anche interventi di carattere artigianale come la pittura di stemmi e la rifinitura di porte e finestre (si veda *Appendice documentaria*, n. 11).

Una così lunga e assidua collaborazione con il forlivese, anche se svolta con la partecipazione delle rispettive botteghe vista la natura prevalentemente artigianale degli interventi, certamente lasciò una traccia profonda nella pittura dell'Aquilino destinata a caratterizzare le sue opere per un lungo decennio. Il pittore romagnolo era giunto da qualche anno a Roma e per la committenza roveresca aveva dipinto la grande *Ascensione di Cristo tra angeli musicanti* nell'abside dei Santi Apostoli (1472-1474) e l'affresco con *Sisto IV e il Platina* per la Biblioteca Vaticana (1475-1477), opere che rappresentavano un'immissione di modernità straordinaria nella pittura romana. Una precedente occasione di incontro era stata poi la comune committenza ricevuta da Alessandro Sforza intorno al 1469-1470 per la copia delle più venerate icone romane (cat. 46).

La distanza che separava i due pittori per formazione, cultura e committenze era notevole: Antoniazzo si era formato in un ambito strettamente locale, anche se a contatto con i migliori esempi della pittura contemporanea, e rimaneva in definitiva

estraneo ai programmi celebrativi della corte pontificia; al contrario Melozzo, che già a Roma nel 1478 veniva definito “pictor papalis” negli statuti dell’università dei pittori, era diventato con la sua pittura grandiosa e solenne l’interprete dell’ideologia papale tesa a dare un’immagine aulica e celebrativa del pontificato di Sisto IV. Pur nella loro diversità quasi antitetica i due pittori dovettero tuttavia instaurare un rapporto di reciproco scambio: da una parte il forlivese, con la sua pittura larga e maestosa, la monumentale concezione volumetrica delle figure caratterizzate tuttavia da una ricerca nuova di naturalezza e di gestualità; dall’altra il pittore romano, fortemente radicato nella grande tradizione solenne e ieratica del Medioevo romano, alla quale guarderà lo stesso Melozzo per l’ideazione dell’abside dei Santi Apostoli.

L’influenza dell’artista romagnolo su Antoniazzo si rivela ancora prima della loro collaborazione documentata, quando il pittore romano agli inizi degli anni settanta fu spettatore della grandiosa decorazione dei Santi Apostoli che di certo rappresentò per gli artisti romani e per quelli di passaggio nell’Urbe un evento di portata straordinaria⁶⁵: lo rivela per esempio la *Madonna Duveen* (fig. 6) restituita con convinzione all’Aquila da Tumidei che la inseriva tra la serie delle “splendide” Madonne a mezza figura della metà degli anni settanta, “vicina ad un Piermatteo giovanile o un Ghirlandaio anni settanta”⁶⁶, ma pur ricca di naturalismo melozzesco fin nello straordinario sfondo di cielo azzurro che preannuncia il paesaggio del *San Sebastiano* Barberini⁶⁷.

All’epoca della collaborazione documentata con il forlivese si colloca poi un gruppo cospicuo di dipinti nei quali Antoniazzo mostra una nuova monumentalità delle figure unita a un più accentuato carattere naturalistico. I primi influssi melozzeschi si ravvisano nel *Sant’Antonio* di Rieti, nel *San Fabiano* di Cambridge – tratti dal medesimo cartone e quest’ultimo avvolto in uno stupendo piviale tempestato di perle e pietre preziose – e nel *San Francesco* in collezione privata americana (fig. 7), destinato in origine alla chiesa di Santa Maria Maggiore a Tivoli⁶⁸. Si tratta di figure isolate poggianti su un piano di calpestio di identico colore rosa, simili nelle fisionomie e nelle espressioni di intenso naturalismo. Il santo reatino anticipa nell’espressione grave e solenne il san Nicola della pala di Montefalco e può essere datato tra il 1480 e il 1481 subito dopo la costruzione della chiesa di Sant’Antonio al Monte terminata nel 1479. Più sicura è la datazione del *San Francesco* proveniente da Tivoli: come indica l’iscrizione dedicatoria ai piedi del santo, interrotta al centro dallo stemma Colonna, fu infatti commissionato da Clemente Brigante Colonna, governatore di Tivoli e capitano delle milizie tiburtine, morto nel dicembre 1481. È pertanto ragionevole supporre che il dipinto si collochi entro questa data, tra il 1480 e il 1481, all’epoca della collaborazione di Antoniazzo con il forlivese.

All’inizio degli anni ottanta risalgono anche la *Madonna con il Bambino* di Velletri, dove le prime influenze di Melozzo si avvertono nella rotondità dei volti e nell’espansione monumentale della preziosa Vergine, e la *Santa Caterina* di Montefortino

che preannuncia nello sguardo intenso e nella grazia muliebre, nonché nella iconografia, le tante sante omonime dipinte dal maestro e dai suoi collaboratori nel decennio successivo.

Nella fase d’influenza melozzesca dell’ottavo decennio del secolo, segnata da una nuova monumentalità delle figure, da un più accentuato naturalismo e da un colore ora più luminoso e terso, rientrano opere di altissima qualità come la pala con i *Santi Vincenzo, Caterina e Antonio* di Montefalco, proveniente dalla chiesa romana di Santa Maria del Popolo e databile successivamente al 1488-1489⁶⁹, di certo la più alta espressione artistica di questi anni. Il forte senso di vitalità che anima i volti si unisce allo squadro monumentale delle figure rivelando lo studio attento degli angeli melozzeschi dei Santi Apostoli evidente nella rotondità dei volti dalle caratteristiche labbra socchiuse, negli sguardi e nelle espressioni più naturali, nella tavolozza di colori chiari e illuminati di tonalità di rosa e azzurro.

Invece il *San Vincenzo Ferrer* del Museo del Convento di Santa Sabina richiama i ritratti dell’affresco di *Sisto IV e il Platina* nel volto del santo domenicano attentamente definito nella fisionomia e nelle rughe che sottolineano l’età avanzata; di grande rilievo è anche il ritratto del committente, un laico raffigurato di profilo a mani giunte, una delle prove più vitali e genuine della ritrattistica romana del Quattrocento. Alla stessa fase appartiene il *San Sebastiano* della Barberini collocato sullo sfondo di un insolito paesaggio lacustre rischiarato da una luce vespertina e adorato da due devoti raccolti e gravi, posti di profilo con la berretta tra le mani dalla modellazione semplice, rigorosa, ma intensamente espressiva.

La committenza delle comunità femminili

Tra le comunità religiose che si rivolsero all’Aquila e alla sua bottega per dipinti di carattere votivo vanno considerate le “case sante”, un tipo di associazione religiosa caratteristica del Quattrocento romano e per molti aspetti simili alle confraternite laiche maschili. La casa santa indicava piccoli gruppi di donne nubili o vedove dette “bizzoche” che vivevano in comunità sotto la direzione di una principale dedicandosi alla preghiera e alle azioni caritative, seguendo la regola delle terziarie domenicane o francescane. Oltre alla comunità di Tor de’ Specchi, si rivolsero al pittore romano le nobildonne Caterina e Paola de’ Calvis, fondatrici della “casa santa” di via dei Cappellari, istituita con il lascito testamentario del marito e padre, il medico Giovanni Antonio de’ Calvis⁷⁰. La comunità presieduta dalle de’ Calvis, un gruppetto di “bizzoche” in ginocchio vestite con il saio e il velo monacale, è raffigurata nella *Navicella* di Avignone che presenta l’iscrizione dedicatoria in latino sullo scafo della nave: HOC OPUS FIERI FECERUNT RELIGIOSE D[OMI]NE/ EX DOMO S[AN]C[T]I A ET P RINCI[P]ALES CATHARINA/ ET PAULA QUONDAM M A[G]I STRO [...] DE CA[L]VIS. Il dipinto, assegnato in passato a un presunto pittore di nome Antonio de’ Calvis⁷¹, è databile intorno al 1485 e appartiene alla mano di Antoniazzo Romano⁷², che si conferma pittore prescelto dalla clientela femminile romana, per la quale copia un’opera di grande

popolarità, il mosaico della *Navicella* realizzato da Giotto per il cardinale Jacopo Stefaneschi nel quadriportico dell'antica basilica di San Pietro⁷³. L'opera giottesca raffigurava la nave degli apostoli colta dalla tempesta sul lago di Genezareth e salvata dal miracoloso intervento di Cristo che appare a Pietro camminando sull'acqua e gli ordina di seguirlo e di avere fede in lui (Matteo 14,22-33) e fu particolarmente lodata da Leon Battista Alberti nel *De Pictura*⁷⁴ per la forte espressività delle figure, suscitando inoltre grande interesse fra gli artisti per il suo significato allegorico in riferimento alla stabilità della Chiesa tramite la fede in Cristo⁷⁵. La scelta della comunità femminile di via dei Cappellari di rappresentarsi in ginocchio davanti alla *Navicella* sembra alludere a un desiderio di porsi sotto la protezione del papato e della Chiesa di Roma.

Ancora una comunità di monache benedettine è inginocchiata ai piedi di Cristo nella *Deposizione* di Sant'Ambrogio della Massima, ma di certo l'impresa di maggior impegno per la committenza femminile realizzata da Antoniazio e dalla sua bottega fu il ciclo pittorico dipinto nella "cella del transito" di santa Caterina da Siena per le monache terziarie domenicane di via del Papa, in occasione del primo centenario della morte della santa che cadeva intorno al 1480. Il ciclo con l'*Annunciazione*, la *Crocifissione* e *Santi* è stato smontato nel 1637 dalla sede originaria e suddiviso tra la camera di Santa Caterina alla Minerva e il convento di Santa Caterina a Magnanapoli (si vedano cat. 37-38). Nelle parti trasferite alla Minerva la mano del maestro è ravvisabile nella *Crocifissione*, dove le singole figure dei santi sortiscono effetti di intensa espressività: la Vergine dolente, il Cristo dal modellato potente, il san Domenico realisticamente delineato, la bellissima figura della Maddalena rappresentata secondo il consueto tipo della penitente con il lungo mantello rosso e i capelli dorati sciolti sulle spalle, il biondo san Giovanni Evangelista in leggero scorcio melozzesco. L'*Annunciazione* è ambientata in un interno dai moduli ormai rinascimentali, costruito con impeccabile taglio prospettico. Figure come il san Girolamo, la santa Lucia e la santa Apollonia rivelano poi la forte impronta melozzese; queste ultime si dimostrano in debito con la pala di Montefalco che costituì il nuovo modello di bellezza femminile di questi anni per le forme morbide e aggraziate e l'atteggiamento malinconico e pensoso. Recuperato dal recente restauro è il fondo di cielo naturalistico sul quale si collocano le figure, un cielo che va progressivamente schiarendo e si conclude con le belle cornici modanate dipinte in finto marmo che definivano ogni scena con effetti di *trompe-l'œil*. Oggi possiamo soltanto immaginare l'aspetto quattrocentesco della camera dove un secolo prima era morta la santa senese: una stanza interamente rivestita di affreschi con scene e figure isolate di santi disposti su fondi di luminosi cieli azzurri entro cornici che davano l'illusione di aperture verso l'esterno, secondo i criteri della più aggiornata pittura tardoquattrocentesca ispirata alle decorazioni degli interni delle antiche case romane.



6. Antoniazio Romano, *Madonna con il Bambino e due cherubini* (*Madonna Duveen*), 1475-1480, tempera su tavola. Los Angeles, Norton Simon Museum

Non potendosi ricostruire la disposizione originaria degli affreschi in assenza di fonti grafiche o documentarie, si potrà riflettere sulla natura iconografica del ciclo: è certo che in esso la santa senese veniva celebrata non attraverso gli episodi della sua vita – come era avvenuto a Santa Rosa a Viterbo e a Tor de' Specchi a Roma dove gli affreschi illustravano la vita delle sante fondatrici – ma in un consesso di santi e sante, mentre la sua figura era presente in abito domenicano solo in un dipinto, oggi perduto⁷⁶. La scelta dei santi e delle sante del ciclo trova una spiegazione all'interno della biografia stessa di Caterina. La santa senese svolse infatti nel corso della sua vita un'azione assistenziale e di politica militante⁷⁷ condivisa con altre sante del ciclo come Brigida di Svezia e Caterina d'Alessandria, oggi conservate a Magnanapoli⁷⁸. Nella scelta di altri santi il tema dominante è l'aspirazione a un modello di vita di penitenza e di ascetismo eremitico (si veda cat. 37), e appare chiaro pertanto il sottile filo conduttore che legava il ciclo: non soltanto celebrativo – Caterina santa tra santi – ma allusione a un impegno attivo nella Chiesa e a una vita di povertà, di penitenza e di ascetismo scelti dalla santa senese e condivisi con larga parte dei santi rappresentati.



La committenza delle nazioni estere

Assiduo cliente della bottega di via della Cerasa fu anche il clero spagnolo al quale risultava congeniale la pittura preziosa e devota del pittore romano e le sue tematiche tradizionali. Tra gli anni ottanta del XV secolo e l'inizio del XVI secolo l'Aquila fu impegnato con la sua bottega a fornire tavole, dipinti murali e apparati per feste patronali e processioni per la comunità di San Giacomo degli Spagnoli. Tra i suoi committenti vi fu il vescovo spagnolo Alfonso Paradinas, fondatore della chiesa e generoso patrocinatore dell'annesso ospedale per accogliere i pellegrini spagnoli, per il quale dipinge un'Assunzione della Vergine per ornamento di una cappella della chiesa. La morte precoce impedì all'illustre prelado di godere della preziosa opera tanto che la spesa residua verrà saldata dal vescovo Alfonso Carrillo dopo la sua scomparsa nell'ottobre 1486 (si veda *Appendice documentaria*, n. 23). Ma l'Aquila interverrà anche, nel 1486, "pro ornanda et pingenda" la sepoltura del Paradinas scolpita da Andrea Bregno (si veda *Appendice documentaria*, n. 24): la tomba ancora oggi conservata a Santa Maria di Monserrato non presenta tuttavia tracce dell'originaria doratura e coloritura e della scena sacra ad affresco forse dipinta nella lunetta originaria⁷⁹.

La pratica di decorare sculture e monumenti funerari era diffusa nel Quattrocento romano e ai pittori era affidato il compito di completare l'opera degli scultori colorando e indorando le parti marmoree e talvolta intervenendo con inserti di temi sacri o con elementi architettonici dipinti. Questo tipo di attività fu svolta con assiduità da Antoniazzo e dalla sua bottega come attestano i vari pagamenti per pitture di stemmi, incarnati a figure scolpite come angeli e crocifissi, ma si svolse in particolar modo in ambito funerario. Tale pratica intrapresa a fianco degli scultori è attestata nella tomba di Ludovico d'Albret a Santa Maria in Aracoeli (1465), dove ancora oggi è visibile la colorazione degli incarnati e le rifiniture in oro, e nella tomba del cardinale Alano de Coëtivy a Santa Prassede (1474) che presenta una vivace policromia in oro, azzurro e rosso sulle figure scolpite e una ricca decorazione di architettura dipinta con rosoni e cherubini tipici del repertorio antoniazzesco⁸⁰. A testimoniare l'aspetto originario di gran parte dei monumenti funerari del Quattrocento romano per la sua integrità è la tomba del vescovo castigliano Juan Díaz de Coca (circa 1473) a Santa Maria sopra Minerva, dove l'affresco con il *Cristo giudice tra due angeli* adorato dal vescovo defunto in ginocchio a sinistra del sarcofago sul quale poggia, sul lato opposto, la mitria vescovile con i fanoni pendenti in mirabile prospettiva (fig. 8) è uno straordinario inserto del pittore romano all'interno della tomba bregnesca. Il dipinto, recentemente riconfermato all'Aquila⁸¹, mostra un precoce interesse per il paesaggio – qui reso con uno svolgimento collinare cosparsa di radi cespugli – che troverà spazio maggiore nelle opere degli anni ottanta e novanta. Di grande effetto è inoltre la

7. Antoniazzo Romano, *San Francesco d'Assisi*, 1480-1481, tempera su tavola trasferita su tela. Princeton, collezione privata



8. Antoniazzo Romano (attribuito a), *Cristo giudice tra due angeli e il cardinale Juan Díaz de Coca*, affresco sopra la tomba Coca. Roma, Santa Maria sopra Minerva, cappella di San Raimondo

straordinaria architettura di coronamento, aperta su un cielo naturalistico azzurro, dipinta al di sopra del monumento, secondo soluzioni prospettiche già melozzesche.

L'attività per la comunità spagnola di San Giacomo proseguì all'inizio del Cinquecento con l'incarico "por el pintar de to do el organo in casamiento" su richiesta del vescovo Diego Meléndez Valdés – forse riguardante la pittura di scene di soggetto sacro – e con la fornitura per la festa annuale di immagini di san Giacomo dipinte "ad modum ispanje", conformate cioè al gusto dei pellegrini e dei devoti che frequentavano la chiesa della nazione spagnola a Roma e che nel pittore romano trovavano il loro interprete ideale (si veda *Appendice documentaria*, nn. 61, 63).

A fianco di altre maestranze di cultura umbro-senese l'Aquila partecipa alla decorazione della chiesa di San Pietro in Montorio costruita con il finanziamento dei reali di Spagna, Ferdinando il Cattolico e Isabella di Castiglia, e solennemente consacrata nel 1500 da Alessandro VI. La cappella, in origine dedicata all'Immacolata Concezione e oggi intitolata a Sant'Anna, è un esempio del lavoro di équipe consueto nella bottega del pittore, che prevede nella pittura murale una diversa partecipazione del maestro e dei collaboratori: la *Sant'Anna Metterza* sull'altare, con le tre figure di sant'Anna, della Vergine e del Bambino disposte su piani diversi con un andamento piramidale, attesta la ripresa di precedenti invenzioni antoniazzesche forse replicate dallo stesso maestro; i profeti David e Salomone, con cartigli inneggianti la bellezza della Vergine senza peccato affrescati sopra l'arco della cappella sullo sfondo di paesaggio dai caratteri umbri, sono realizzati da collaboratori di scuola umbro-romana.

Anche il clero francese fu tra i suoi committenti, poiché alla fine del 1491 Antoniazzo dipinge per Guglielmo de Pereris una cappella a Santa Maria della Pace in memoria del cardinale Pietro Altissen, segretario di Innocenzo VIII morto l'anno precedente. La cappella è stata distrutta probabilmente all'inizio del XVII secolo, ma resta a ricordo dell'impresa la scrittura privata con il committente redatta dall'Aquila il 12 novembre 1491, dalla quale si apprende che il prelado francese volle essere rappresentato insieme al defunto Pietro Altissen, entrambi inginocchiati nell'abside "a ppede alla Vergine Maria": un'immagine perduta che va a inserirsi in quella straordinaria galleria di ritratti che l'Aquila rappresentò nei suoi dipinti, dove riusciva a cogliere insieme la verità fisionomica e la pietà religiosa dei suoi committenti (cat. 49).

Tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento il pittore è attivo anche per la congregazione di San Luigi dei Francesi: nel 1497 circa dipinge un trittico con il *Redentore tra i santi Dionigi e Luigi* per la chiesa, oggi scomparsa, di San Salvatore in Thermis da poco rinnovata⁸² (si veda *Appendice documentaria*, n. 47), proponendo nell'Urbe un tema che avrà larga diffusione nella provincia laziale attraverso la serie di trittici del Redentore dipinti da collaboratori e seguaci dei quali non è escluso che questo fosse il prototipo. Nella stessa chiesa decora gli stemmi del prelado Noël de Broa, originario della diocesi di Rodez, forse identificabili con quelli dipinti nella cappella di San Giacomo raffiguranti tre covoni di spighe d'oro su fondo azzurro⁸³, modesto lavoro di bottega che segue tuttavia schemi iconografici antoniazzeschi.

Altri arredi per San Salvatore in Thermis vengono realizzati all'inizio del Cinquecento, quando la chiesa è oggetto di restauri in concomitanza con le celebrazioni giubilari: tra questi una nuova immagine del Salvatore per l'altare della cappella di San Giacomo fatta costruire nel 1499 da Jean Vicomtes, notaio apostolico originario di Chartres e influente membro della congregazione francese di San Luigi (si veda *Appendice documentaria*, n. 58). Si trattò probabilmente di un dipinto di ridotte dimensioni con il volto del Redentore ripreso dal *Volto Santo* lateranense, com'era in uso nell'ambiente romano⁸⁴.

Le collaborazioni degli anni ottanta

Negli anni ottanta è documentata una fitta rete di incontri e di collaborazioni di Antoniazzo con pittori di diversa provenienza e cultura che sono a Roma di passaggio o per periodi di breve durata. Fondamentale fu l'incontro e la conoscenza dei pittori fiorentini e umbri che lavoravano nella Cappella Sistina, che di certo contribuirono a rinnovare nella sua memoria le suggestioni della pittura rinascimentale appresa negli anni giovanili. È significativo sottolineare che il pittore non fu chiamato a partecipare alla grande impresa sistina, ma comunque non ne fu escluso poiché, a lavori conclusi nella cappella, ebbe l'incarico di decorare la porta con "sotiis pictoribus" (si veda *Appendice documentaria*, n. 17). Le straordinarie aperture prospettiche e paesaggistiche della



9. Antoniazzo Romano, *Madonna con il Bambino, i santi Pietro e Paolo e i dodici uditori di Rota*, circa 1488-1492, tempera su tavola. Città del Vaticano, Appartamento Papale, biblioteca

Sistina, nonché i numerosi ritratti presenti negli affreschi, dovettero nuovamente colpire il pittore romano costituendo un bagaglio importante di soluzioni pittoriche da impiegare nei grandi cicli di affreschi dell'ultimo decennio del secolo. A corrispondere all'Aquili il compenso di ottantatré fiorini per l'incarico nella Sistina fu "magistro Petro de Perugia" (si veda *Appendice documentaria*, n. 19), con il quale aveva già iniziato un rapporto di collaborazione nel 1484 per gli apparati per la cerimonia del possesso di Innocenzo VIII e per diverse decorazioni negli appartamenti in Vaticano (si veda *Appendice documentaria*, nn. 14, 15), rapporto che si prolungherà nei primi anni dell'ultimo decennio in occasione della cerimonia per l'elezione di papa Borgia (cat. 50).

La bottega dell'Aquili fu un punto di riferimento importante per gli artisti romani o di passaggio nell'Urbe in cerca di commissioni, offrendo opportunità di lavoro a pittori più giovani o meno noti che in alcuni casi finiranno per essere influenzati dallo stile dell'artista romano: lo dimostra il rapporto con il senese Pietro Turino, con il quale stringe un contratto di società il 17 marzo 1483 per la decorazione di tre stanze nell'appartamento di Sisto IV (si veda *Appendice documentaria*, n. 13). A questo pittore spetta la *Madonna con i santi Stefano e Alessio e il Redentore benedicente* nell'abside di Sant'Omobono documentata nel 1510, dove egli, a distanza di anni dalla collaborazione con Antoniazzo, si dimostra ancora in debito con la sua maniera e le sue sacre iconografie⁸⁵.

Anche il rapporto con l'umbro Piermatteo d'Amelia, che in società con l'Aquili svolse mansioni di carattere artigianale dal 1485 al 1492 dipingendo bandiere e vessilli per le rocche pontificie del Lazio e della Campania (si veda *Appendice documentaria*, nn. 16, 18, 20), si traduce in un fattivo scambio di esperienze pittoriche, certamente più importante per il pittore umbro che attraverso le ripetute collaborazioni con l'Aquili trarrà memoria soprattutto per nuovi schemi iconografici. Rapporti di conoscenza sono documentati anche con Francesco Cicino da Caiazzo, presente a Roma nel periodo della sua formazione, a metà degli anni ottanta, quando si trova coinvolto in una confisca di beni per omicidio e in debito con il pittore romano di una certa somma di denaro (si veda *Appendice documentaria*, n. 21). Al di là delle questioni private che riguardarono i due artisti, è certo che Cicino fu fortemente influenzato dai modi dell'Aquili come dimostra la *Madonna e santi* (1498) di San Paolo Maggiore a Napoli, dove le fisionomie delle figure sacre e gli stessi moderni decori "all'antica" del trono della Vergine si dimostrano memori della Roma di fine Quattrocento, e come attestano ancora la *Madonna della pace e i santi Giovanni Battista e Caterina d'Alessandria*, la *Madonna con il Bambino* e il politico con la *Madonna con il Bambino in trono e santi* di Capodimonte⁸⁶.

L'incontro con il Perugino e i pittori umbri e la crescente influenza del Pintoricchio e dei suoi seguaci nell'ambiente romano degli anni ottanta determinano un'evoluzione nella pittura del maestro romano, segnando una nuova fase progressivamente orientata verso i modi addolciti della pittura umbra. Le figure assumono un aspetto aggraziato e un'assorta malinconia, a volte ripetono le caratteristiche fisionomie peruginesche; nello stesso tempo si assiste a una lenta evoluzione verso formule di maniera e a un indebolimento progressivo della consueta monumentalità antoniazzesca. Rientrano in questa fase la *Madonna e santi* della Barberini, dipinta per il convento francescano di Poggio Nativo e datata 1487 su un pilastro del trono tra ornati "all'antica" ripresi dalla scultura bregnesca, e la *Madonna con il Bambino e i santi Stefano e Lucia*, dipinta per la cappella di Santa Lucia che il cardinale Giordano Caetani, fratello di Onorato II, aveva fatto erigere nella cattedrale di Capua. Arcivescovo di Capua dal 1447, Giordano Caetani fu un personaggio influente nella politica meridionale al punto che, su intercessione di Ferrante d'Aragona, ottenne nel 1485 da Innocenzo VIII la carica di patriarca di Antiochia⁸⁷. Ricordato nel 1766 da Francesco Granata nella *Storia sacra della chiesa metropolitana di Capua* come "uomo dottissimo e celebre poeta"⁸⁸, anche Giordano aveva segnato a Capua un momento di rinnovamento artistico al pari del potente fratello Onorato II di Fondi, dedicando le sue cure alla cattedrale che fece ampliare e decorare con dipinti e suppellettili, chiamando alla sua corte architetti, pittori e scultori, orafi e intagliatori⁸⁹. L'iscrizione con la firma ANTONIUS ROMANUS M E PINXIT 14[92?] che si legge sotto il gradino del trono risulta rimaneggiata e a fatica si leggono le ultime due

cifre; l'anno 1492 è tuttavia attendibile considerando la data di morte del committente Giordano Caetani, il 1496. Opera trascurata dalla critica, la tavola di Capua è stata oggetto nel tempo di valutazioni contrastanti; una decisa rivalutazione in anni più recenti ha messo in risalto l'eleganza ancora fiorentina del volto dei santi accanto alle suggestioni umbre nelle figure aggraziate della Vergine e del rotondo Bambino. Una sicura novità è costituita dalla decorazione a grottesche sul podio circolare del trono della Vergine dove sono dipinti in oro con sottile grafismo su fondo scuro uccelli alati e arpie che s'impostano a lato di girali e anfore e reggono alternativamente targhe con sigle e strumenti musicali. Questo tipo di decorazione, insolita nella produzione del maestro romano estraneo alla cultura antiquaria in voga nella Roma di fine Quattrocento, segna un'evoluzione della decorazione "all'antica" inaugurata pochi anni prima, nel 1487, nella *Madonna e santi* della Barberini, e va probabilmente ricondotta a un contatto con il Pintoricchio, il quale negli stessi anni elaborava la prima decorazione a grottesche nella cappella di Domenico della Rovere in Santa Maria del Popolo.

La tavola capuana godrà di una discreta popolarità nell'ambito della bottega romana dell'Aquili e il gruppo centrale con la Madonna che tiene sulle ginocchia il Bambino costituirà un modello fortunato per collaboratori e seguaci e verrà utilizzato in dipinti murali a Roma e nel Lazio; ma il dipinto avrà riflessi anche altrove, veicolando attraverso la regione pontina la pittura romana nell'area napoletana e campana, nell'opera di Francesco Cicino e di Cristoforo Faffeo⁹⁰, a conferma del successo della felice formula di equilibrio tra tradizione e modernità ideata dal pittore romano.

Alla corte pontificia: la Madonna degli uditori di Rota

Nell'ultimo decennio del secolo la fama del pittore si consolida e le commissioni ora giungono da importanti esponenti della curia romana: per l'altare del tribunale della Sacra Rota in Vaticano dipinge la *Madonna con il Bambino, i santi Pietro e Paolo e i dodici uditori di Rota* oggi nella biblioteca privata di Sua Santità⁹¹ (fig. 9). La grande ancona raffigura i dodici uditori che componevano il tribunale della Rota disposti con dimensioni minori in due gruppi simmetrici in adorazione della Vergine; quest'ultima siede su un trono di marmi pregiati concluso da un fastigio "all'antica" che nell'accentuazione coloristica, interrompe la monotonia dello schema iconografico. Il tribunale di Rota era l'istituto preposto alle questioni giudiziarie della Santa Sede che aveva competenza in materia ecclesiastica e civile; i suoi membri erano esperti di diritto canonico di chiara fama e di vasta cultura, erano tutti ecclesiastici e venivano nominati direttamente dal papa⁹². Nel dipinto gli uditori vestono l'abito religioso dei cardinali concesso per privilegio speciale da Giovanni XXII, composto da un ampio mantello chiamato "cappa" foderato di ermellino e provvisto di cappuccio che, rivoltato, formava una mantellina sulle spalle; il lembo estremo del cappuccio si portava appoggiato su una spalla. I mantelli variano

di colore, alcuni sono neri e marroni, altri invece sono rossi, a denotare forse un'anzianità di carica.

La tavola fu commissionata dal vescovo di Nocera Giovanni Ceretani, nativo di Terni, come attesta il suo stemma, costituito da due zampe di felino che reggono una spada sormontata da una mitria vescovile dipinto sul gradino del trono⁹³, accanto a quello del tribunale di Rota raffigurante una ruota sormontata dalla colomba dello Spirito Santo. Personaggio in vista della Roma curiale vicino alla famiglia della Rovere, il Ceretani era uditore di Rota dal 1448, ma a causa dei frequenti impegni diplomatici accanto al cardinale Giuliano della Rovere, che lo portavano spesso lontano da Roma, non poté esercitare questa funzione prima del 1488-1490, anni in cui si trovano accenni a cause alle quali dovette intervenire⁹⁴. Il vescovo ternano fu munifico committente di codici miniati e anche in prossimità della sua morte volle abbellire con preziosi ornamenti i luoghi della sua carriera religiosa: nel testamento rogato a Roma il 13 dicembre 1488 fa lasciti sostanziosi per opere d'arte da realizzarsi nella sua diocesi di Nocera, nella sua cappella nella cattedrale di Terni e, a Roma, nella chiesa di San Pantaleo; inoltre lascia quaranta ducati "pro ornamento fiendo ad altare dominorum de Rota ducatos XL.ta pro eius anima"⁹⁵, ossia per un ornamento per l'altare dei signori di Rota per la salvezza della sua anima. Non è specificata la natura dell'ornamento che l'alto prelato voleva per onorare il sacro collegio del quale era stato membro per numerosi anni, ma la cifra di quaranta ducati che lascia nel testamento può ragionevolmente riferirsi alla tavola dove si trova il suo stemma. Poiché il Ceretani muore a Roma nell'agosto del 1492, la tavola può essere datata tra la fine del 1488, data del testamento, e il 1492, anno della sua morte. Forse fu egli stesso a commissionare il dipinto all'Aquila, o questo fu realizzato subito dopo la sua morte, alla fine del 1492, sulla base della sua volontà testamentaria; in quest'ultimo caso è da supporre che esecutore testamentario sia stato il cardinale Giuliano della Rovere, legato al vescovo ternano da antichi vincoli di amicizia e al quale potrebbe ricondursi lo sfondo damascato con i rami di rovere. Osservando il gruppo degli uditori, si ha l'impressione di una ritrattistica a metà tra la verità storica e l'intento simbolico, in quanto a ritratti appena accennati si alternano fisionomie più espressive, come se i primi fossero semplici comparse per lasciare spazio a personaggi eminenti. Solo alcuni uditori sembrano ritratti dal vero: in quello più anziano a destra, perfettamente di profilo e con i capelli bianchi si può riconoscere il committente Giovanni Ceretani, che all'epoca aveva circa settantacinque anni, mentre la figura a sinistra in primo piano, accanto al margine della tavola, è identificabile con il francese Guglielmo de Pereriis effigiato con le stesse fattezze in una medaglia di Giovanni Candida⁹⁶. Gli altri uditori, dalle espressioni devote e compunte e con i visi rotondi in scorcio, ripetono invece le fisionomie convenzionali del Perugino; tra questi si segnala quello all'estrema sinistra, l'unico estraniato dalla concentrata devozione dei colleghi, in atteggiamento ammiccante verso l'esterno.



10. Collaboratore di Antoniazzo Romano, *Madonna con il Bambino e san Giovannino*, circa 1495, tempera su tavola. Baltimora, The Walters Art Museum

È certo che attraverso gli uditori prende vita nel dipinto la Roma aristocratica e intellettuale del Quattrocento: decani, giuristi famosi, rappresentanti delle nazioni estere, vescovi, prelati e chierici; quanto basta per affermare che con quest'opera Antoniazzo esce dai confini della committenza devozionale per varcare la soglia della Roma curiale.

La bottega di via della Cerasa: modelli, repliche e copie, interventi di restauro

Negli anni novanta l'intervento della bottega a fianco del maestro nella realizzazione di cicli di affreschi si intensifica anche in conseguenza dell'ampia disponibilità di cartoni utilizzati in precedenti dipinti. Egli stesso replica ora le migliori invenzioni degli anni giovanili affidando talvolta ai collaboratori il completamento di tavole e affreschi.

Si assiste in questi anni alla creazione di una serie di quadretti devozionali con la Vergine a mezza figura affacciata da un davanzale sul quale è adagiato il Bambino affiancato dal san Giovannino, alcuni recanti sul retro lo stemma gentilizio del committente. Il modello per la figura della Vergine deriva da dipinti giovanili come la *Natività* di Civita Castellana e la *Madonna con il Bambino* del Collegio Scozzese, ma la serie,

cospicua e con varianti forse di volta in volta richieste dal committente, lascia intendere una bottega sempre attiva a soddisfare le richieste numerose del pubblico romano che ancora sul finire del secolo apprezzava le composizioni del pittore per la propria devozione privata (fig. 10)⁹⁷.

Le richieste di copie da modelli del maestro giungono ora con più frequenza anche dal territorio laziale: risale all'ultimo decennio del secolo il gruppo di opere legate al tema del Redentore benedicente che trae origine da illustri prototipi medievali come il *Cristo* di Sutri. Da Zagarolo a Castelnuovo di Porto, a Nemi e via via nella provincia sabina si moltiplicano gli esemplari di trittici con il Redentore tra santi per altari di chiese, talvolta dedicati da esponenti del ceto nobiliare locale.

S'intensificano anche i restauri e le prestazioni artigianali forniti in collaborazione con "socii pictoribus" e dai documenti si intuisce che Antoniazzo è il garante e il diretto responsabile dei lavori realizzati dalla bottega. Numerosi interventi si registrano negli anni novanta per il restauro di arredi liturgici sacri di alcune chiese romane, come in Sant'Agostino dove si restaura un crocifisso e si dipingono gli angeli di un tabernacolo (si veda *Appendice documentaria*, nn. 33, 34, 35, 36, 41, 42, 45) e in San Giovanni in Laterano, dove si rinnova l'incarnato di un crocifisso d'argento (si veda *Appendice documentaria*, n. 43). Tali prestazioni sono richieste anche dalle confraternite alle quali il pittore rimase sempre legato: assiduo negli anni novanta il rapporto con il Gonfalone per la pittura di insegne del sodalizio per gli aderenti, ma anche per interventi di carattere artigianale come la doratura di angeli, l'incarnato a sculture e la pittura di stemmi vari su carta (si veda *Appendice documentaria*, nn. 39, 40, 46, 55, 67)⁹⁸.

Cicli pittorici degli anni novanta

Nell'ultimo decennio del secolo il pittore s'impegna in cicli di più ampio respiro e di più complessa iconografia affiancato in misura sempre maggiore dall'intervento della bottega. In queste grandi imprese pittoriche, a San Giovanni Evangelista a Tivoli, a Santa Croce in Gerusalemme, e a San Giovanni in Laterano vige ancora la tradizionale organizzazione di bottega tardomedievale, dove il progetto è separato dall'esecuzione e sono attivi allievi e collaboratori che seguono lo stile e le direttive del maestro. Essi potevano essere collaboratori fissi od occasionali; questi ultimi venivano cooptati attraverso la struttura della "società" secondo modelli in uso anche in altri centri italiani. La suddivisione del lavoro avveniva sotto il diretto controllo del maestro e agli aiuti veniva spesso affidata l'intera esecuzione. Questi ultimi riprendevano lo stile del maestro e tendevano a uniformarsi tra loro, pur con qualche differenza d'accento regionale e talvolta con un abbassamento di qualità.

Commissionato dalla confraternita ospedaliera di San Giovanni Evangelista che aveva sede nella chiesa omonima a Tivoli, il ciclo del presbiterio tiburtino ha un sicuro *post quem* per la datazione nel 1481, anno della prima edizione dell'opuscolo *De*



11. Antoniazzo Romano, *San Gregorio*, particolare, post 1481, affresco. Tivoli, San Giovanni Evangelista, volta del presbiterio

Sybillarum et Prophetarum dictis di Filippo de' Barberis che costituisce la fonte iconografica per le *Sibille* del sottarco sia per l'abbigliamento e l'aspetto fisico, sia per i testi delle profezie sui rispettivi cartigli. Una certa disparità stilistica avvertibile tra le varie parti della decorazione ha determinato oscillazioni attributive tra Antoniazzo e un presunto collaboratore influenzato da Melozzo⁹⁹: se gli *Evangelisti* e i *Padri della Chiesa* della volta sono più vicini a modi antoniazzeschi (fig. 11), nelle scene parietali si avverte l'intervento di collaboratori. L'ampio paesaggio dell'*Assunzione della Vergine*, con una vegetazione rada di alberi, cespugli e ciuffi d'erba stesi con gusto quasi impressionistico, preannuncia il grandioso sfondo paesaggistico di Santa Croce in Gerusalemme, mentre le figure con ampi scorci melozzeschi ed espressioni già umbreggianti traducono in forma più scolastica invenzioni del maestro. Invece la *Nascita di san Giovanni Battista* e l'*Imposizione del nome*, in un'unica scena divisa da un'architettura dipinta sulla parete destra, mostrano accenti toscani mediati dai pittori della Cappella Sistina.

Nell'ultimo decennio del secolo si colloca il completamento pittorico dell'imponente ciborio gotico posto sopra l'altare maggiore della basilica di San Giovanni in Laterano. S'ignora l'identità del committente, un alto prelato raffigurato sul lato prospiciente il presbiterio e forse appartenente alla comunità lateranense; ma l'impresa fu di grande importanza e testimonia l'intervento del maestro romano su un arredo liturgico di età medievale secondo una prassi che doveva essere all'epoca consueta. Il ciborio era stato fatto realizzare da Urbano V (1362-1370) nella seconda metà del Trecento dal senese Giovanni di Stefano per contenere le reliquie dei santi Pietro e Paolo ed era rimasto incompiuto nella parte terminale. La ripresa quattrocentesca del progetto decorativo è databile al pontificato di Alessandro VI, quando la zona presbiterale della basilica lateranense fu sottoposta a

restauri e ampliamenti¹⁰⁰. I quattro lati della balaustra del ciborio presentano scene cristologiche e figure di santi e dottori della Chiesa latina su fondo azzurro; nonostante una contrastante e dibattuta vicenda critica che tende a escludere la partecipazione diretta del maestro romano¹⁰¹, alla sua mano appartengono la *Crocifissione* sul lato prospiciente la navata centrale, dove indulge a toni drammatici non consueti e riprende, nel nudo fortemente modellato del Cristo e nella Vergine incupita nel suo dolore (fig. 12), la *Crocifissione* della camera di Santa Caterina. Anche la *Madonna con il Bambino* modellata con energia ed espressa con intensità deriva in controparte dalla tavola del Museo di Le Mans (1494) e costituisce forse una replica del maestro stesso. Altrove si osserva la ripresa di formule antoniazzesche degli anni novanta rese però con squadri meno vigorosi che attestano l'intervento di collaboratori guidati dal maestro e con il ricorso a suoi precedenti cartoni: la santa Caterina incoronata da un diadema d'oro e il santo Stefano ripetono i santi di Montefalco, mentre il sant'Antonio abate deriva dal cartone del *San Girolamo* della camera di Santa Caterina alla Minerva.

Voluta dal cardinale spagnolo Pedro González de Mendoza tra il 1492 e il 1495 è la decorazione absidale di Santa Croce in Gerusalemme che illustra le *Storie della Vera Croce* tratte dalla medievale *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine. Il grande affresco si snoda lungo le pareti dell'abside dove si susseguono, con un andamento di lettura da sinistra a destra, gli episodi dell'*Invenzione* e dell'*Esaltazione della Vera Croce*. All'interno di un vasto impianto scenografico progettato dall'Aquila intervengono collaboratori che alla tradizione romana uniscono le novità figurative centro-italiane di fine secolo¹⁰². La diretta partecipazione del maestro è individuabile nelle due figure centrali ai lati della croce, il cardinale Mendoza e sant'Elena (fig. 13), quest'ultima assai simile alla santa Caterina di Montefalco nell'ovale perfetto del volto e nell'espressione intensa. Echi signorelliani si avvertono nelle figure energiche e dinamiche degli scavatori, insieme a cadenze ombre nelle espressioni e nell'ampio paesaggio con vedute di città che si affacciano da cenge rocciose. Si assiste all'impresa collettiva di collaboratori che nei loro diversi accenti pittorici rammentano le dinamiche di bottega della giovanile cappella del Bessarione, altro cantiere di presenze artistiche eterogenee alle dipendenze del maestro, ma che qui trovano una più matura e armonica orchestrazione¹⁰³.

L'affresco per Gentil Virginio Orsini nel castello di Bracciano

All'inizio dell'ultimo decennio del secolo Antoniazzo è chiamato a prestare la sua opera di pittore da uno dei maggiori esponenti della nobiltà laziale, il signore di Bracciano Gentil Virginio Orsini: risale al 1490 la "cronaca figurata" dei momenti più significativi della vita diplomatica e militare dell'Orsini, illustrata nel grande affresco che oggi si trova all'interno del castello, ma che in origine era dipinta su una parete dell'arcone di accesso al cortile per rendere immediatamente visibile ai sudditi le gesta del suo signore. Nel dipinto è rappresentata la visita a Bracciano nel 1487 del nipote Piero de' Medici, figlio della sorella di Virginio, Clarice

Orsini, e la trionfale cavalcata che Gentil Virginio fece a Bracciano il 28 ottobre 1489 per festeggiare la nomina di capitano generale delle truppe aragonesi ricevuta da Ferdinando d'Aragona (fig. 14). La carica segnava il riconoscimento ufficiale dell'Orsini come primo condottiero della corte napoletana ed era stata celebrata a Bracciano in modo grandioso. Il cronista romano Stefano Infessura nel *Diario della città di Roma* fornisce un breve resoconto dell'evento soffermandosi sullo sfarzo delle vesti dorate e argente delle truppe del corteo militare e sulla generosità dell'Orsini che fornì alloggio e vitto a base di pollame a quanti avevano assistito alla cerimonia i quali, ricorda il cronista romano, furono molti "et quodam modo infiniti"¹⁰⁴. La cavalcata di Gentil Virginio si svolge in un paesaggio ampio, dai modi tardogotici, nel quale si ritrovano i luoghi più caratteristici del territorio di Bracciano: il lago dove si affacciano le torri di Anguillara e, sulla sponda opposta, il porticciolo di Trevignano con le navi ormeggiate; sulle alture si vedono le rocche e i castelli degli Orsini.

Il riferimento del dipinto ad Antoniazzo si basa su una lettera inviata a Gentil Virginio Orsini l'1 gennaio 1490 (cat. 48) nella quale il pittore si dichiara pronto a cominciare il lavoro, ma chiede che siano prima predisposti i ponteggi nei luoghi del castello dove si appresta a lavorare. Il lavoro "all'arco" – così Antoniazzo indica il grande dipinto celebrativo da realizzarsi nell'arcone esterno, senza specificarne i contenuti – viene rimandato ai mesi primaverili per evitare che le rigide condizioni climatiche dell'inverno compromettano la buona riuscita dell'affresco facendo ghiacciare la colla e i colori. In quest'occasione l'Orsini non lesinò sulle spese: Antoniazzo arrivava da Roma con una "turba di lavoranti"; i colori erano stati acquistati a Venezia, allora il miglior mercato in Italia; l'affresco, di eccezionali dimensioni, venne dipinto all'esterno,



12. Antoniazzo Romano, *Crocifissione*, particolare, circa 1495, affresco. Roma, San Giovanni in Laterano, ciborio dell'altare maggiore



13. Antoniazio Romano, *Sant'Elena*, particolare delle *Storie della Vera Croce*, 1492-1495, affresco. Roma, Santa Croce in Gerusalemme, abside

su una parete del portico di accesso al cortile, quasi a voler emulare gli archi di trionfo romani. Tuttavia il dipinto mostra forti cadute di qualità nella traduzione pittorica di un felice progetto compositivo, mentre una certa finezza di esecuzione si osserva in particolari quasi miniaturistici, come la cavalcata che si snoda nello sfondo della parte sinistra, il gruppo di cavalieri su cavalli lanciati al galoppo che aprono la sfilata al centro del dipinto, e le decorazioni che impreziosiscono le vesti e le armature dei cavalieri. Risulta evidente la non appartenenza alla mano di Antoniazio, né a quella dei suoi seguaci e imitatori che sul finire del secolo popolavano la scena artistica romana¹⁰⁵. Contrariamente a quanto farebbe supporre la lettera dell'1 gennaio 1490 in cui il pittore si dichiara "paratissimo" a cominciare il lavoro, non desiderando "altro nocte et di si no(n) de venire ad servir la vostra Illustris(si) ma S(ignoria)" è certo che Antoniazio svolse in questa occasione il ruolo di imprenditore, accordandosi con il committente per il progetto generale, ma affidando poi l'esecuzione alla sua "turba di lavoranti" ossia ai "laborantes" più volte citati nei documenti in occasione degli allestimenti cerimoniali per feste e processioni dell'Urbe. L'intervento di decoratori poco esperti della pittura di genere narrativo e su vasta scala e ben poco vincolati allo stile del capocantiere, forse consociati per l'occasione, può spiegare le parti più deboli del dipinto; mentre le zone più riuscite sono proprio le notazioni miniaturistiche e decorative che rivelano il tratto fine e veloce dei decoratori. Occorre ricordare che nel novembre 1490 soggiornò per un breve periodo a Bracciano al servizio dell'Orsini l'architetto senese Francesco di Giorgio Martini, proprio quando il dipinto celebrativo doveva essere in piena fase di realizzazione, ed è probabile che il senese abbia dispensato consigli al pittore per la progettazione della fastosa cavalcata allestita con armature alla moda secondo le consuetudini militari dell'epoca.

Qualche anno più tardi il pittore tornerà a Bracciano per decorare una cappella, oggi inglobata nel moderno ospedale civile: l'affresco, in forma di grande trittico d'altare, occupa l'abside e raffigura sulle pareti la *Madonna tra i santi Stefano, Pietro, Paolo e Sebastiano* (fig. 15) e nella calotta absidale *Dio Padre benedicente tra angeli adoranti*; sull'arco esterno sono due tondi con l'angelo annunciante e la Vergine, rappresentati a mezza figura. La lunga iscrizione sulla cornice del catino absidale, oggi frammentaria, riporta il nome del committente, Stefano Pagnotta, amministratore e uomo di fiducia di casa Orsini, e la data 1495¹⁰⁶. Realizzato con ampio intervento di collaboratori e il reimpiego di cartoni del maestro, il complesso pittorico mostra ancora vivi gli influssi di Melozzo nella monumentalità delle figure uniti a ricordi fiorentini nel tratto incisivo dei contorni.

Gli apparati per feste e processioni

L'importanza della produzione effimera nella carriera di Antoniazio per le cerimonie religiose dell'Urbe e della corte pontificia ha trovato spazio negli studi a iniziare da Costantino Corvisieri, che nel 1869 definiva tale produzione "passeggere pitture" stupendosi dell'incidenza che essa aveva assunto nella carriera di un pittore di prestigio come Antoniazio¹⁰⁷.

In realtà la frequenza delle cerimonie in Vaticano rendeva quest'attività molto vantaggiosa per gli artisti che con le loro botteghe ottenevano l'appalto degli allestimenti. Gli apparati cerimoniali venivano richiesti dalla camera apostolica non solo per le processioni annuali, ma anche per celebrare avvenimenti straordinari come incoronazioni e possessi di nuovi pontefici, ingressi a Roma di illustri personaggi e perfino per le esequie funebri di personalità di rilievo: è significativo ricordare che nel 1487 Antoniazio allestisce gli apparati funebri per il funerale solenne di Carlotta di Lusignano, la regina di Cipro spogliata del suo regno dal fratello naturale e che a Roma era giunta in esilio per porsi sotto la protezione di Innocenzo VIII (si veda *Appendice documentaria*, n. 26).

Fin dal suo esordio negli anni sessanta il pittore gode del privilegio di un rapporto continuo di collaborazione con la sede papale come fornitore di fiducia degli apparati per la solenne processione del "possesso", che per tradizione si svolgeva dal Vaticano a San Giovanni in Laterano dopo l'incoronazione di un nuovo pontefice. Si trattava di un tipo di produzione di carattere effimero per l'uso di materiali deperibili come stoffe e drappi di seta, della quale oggi resta solo il ricordo nella documentazione d'archivio pubblicata nel secolo scorso da Eugène Müntz. Secondo un rituale fissato nel XII secolo all'epoca di Innocenzo III, il corteo papale era composto dai cardinali, dai nobili e dai conservatori dell'Urbe, ed era aperto trionfalmente da una schiera di vessilliferi recanti gli stendardi di seta con le insegne del papa e della Chiesa, preziosamente ornati con frange e fregi in oro e argento. Il compito di decorare bandiere e stendardi era affidato ai pittori e già al suo esordio nel 1464, in qualità di "magister" l'Aquila aveva assunto l'appalto per la fornitura di apparati per il possesso di Paolo II, insieme ai



14. Bottega di Antoniazio Romano, *La cavalcata di Gentil Virginio Orsini a Bracciano al comando delle truppe aragonesi*, 1490, affresco. Bracciano, castello Odescalchi, sala dei Cesari

pittori Cola Saccoccia, Giuliano Giunta e Taddeo Tome (si veda *Appendice documentaria*, n. 3). Anche la pittura degli apparati per il possesso di Innocenzo VIII nel 1484 e di Alessandro VI nel 1492 spetterà al pittore romano in collaborazione con un artista rinomato come il Perugino. Rispetto alle cerimonie di possesso dei pontefici precedenti, in occasione dell'elezione di Innocenzo VIII e di Alessandro VI (si veda *Appendice documentaria*, nn. 14, 15, 37), i pittori fornirono un numero più elevato di stendardi dipinti "ab utraque parte" e una varietà considerevole di apparati, dalla coperta del cavallo che portava il vessillo del popolo romano, agli sgabelli, alle aste e ai bastoni per i baldacchini; inoltre in occasione del possesso di Alessandro VI gli apparati processionali assunsero dimensioni ingenti e caratteri sontuosi. Era naturale pertanto richiedere la collaborazione di altri pittori e nei documenti, insieme ai titolari del contratto, si trova menzionata una serie anonima di "sociis pictoribus" che venivano associati per l'occasione dai maestri per poter svolgere in tempi rapidi l'ingente mole di lavoro, secondo una prassi largamente diffusa nel Quattrocento che nasceva dall'esigenza, da parte dei pittori più noti, di allargare il proprio giro di affari, mentre ai pittori meno noti veniva così garantita la possibilità di lavoro retribuito. L'adesione al mondo confraternale implicò anche un impegno

del pittore nel settore dell'effimero sacro con la produzione di manufatti per feste, processioni e sacre rappresentazioni organizzate dalle compagnie religiose. All'abituale realizzazione di dipinti sacri su tavola o a fresco il pittore affiancherà anche la fornitura alle confraternite romane di stendardi e gonfaloni processionali con l'immagine del santo protettore, o si occuperà di dipingere gli emblemi confraternali su ceri e fiaccole portati in processione o ancora immagini su carta del santo patrono che venivano portati in processione in occasione delle feste confraternali o utilizzati per decorare baldacchini e macchine processionali. A richiedere questo tipo di manufatti che ancora una volta il pittore dovette affidare alla bottega, pur figurando egli in prima persona nei mandati di pagamento, sono le principali e più prestigiose confraternite romane al quale egli rimase legato nel corso della sua lunga attività, come la confraternita dell'Annunziata, che aveva sede alla Minerva, e la compagnia del Gonfalone, ma anche sodalizi minori come quello di San Rocco o legati alle presenze estere a Roma come la nazione di San Giacomo degli Spagnoli.

Anche la scenografia teatrale entrò nel suo campo di interessi e il pittore, nella veste di membro della confraternita del Gonfalone, dovette prendere parte agli allestimenti per il teatro dei Misteri della Passione che la confraternita organizzava al



15. Antoniazio Romano, *Santo Stefano e san Pietro*, particolare dell'affresco absidale, 1495. Bracciano, cappella dell'ospedale civile

Colosseo il venerdì santo, dipingendo città, paesaggi e monumenti per i fondali delle scene della Passione e della morte di Cristo – come la città di Betania o il tribunale di Pilato o, ancora, il Calvario¹⁰⁸.

Gli ultimi anni

Nel gennaio 1491 i soprastanti dell'Opera del Duomo di Orvieto, preoccupati di portare a termine il completamento della cappella di San Brizio, lasciata interrotta dal Beato Angelico a metà Quattrocento, valutano la possibilità di rivolgersi ad Antoniazio qualora il Perugino, al quale già dal 1489 avevano affidato l'incarico, non si fosse presentato a svolgere il lavoro¹⁰⁹. Segno questo che la fama del pittore romano aveva varcato i confini dell'Urbe e la sua affidabilità come capace frescante e abile organizzatore di una collaudata bottega lo rendeva candidato per un'impresa di tale importanza, al pari dei migliori artisti allora in attività nell'Italia centrale. Tuttavia le trattative con il Perugino si protrarranno fino al 1499 e cadrà l'ipotesi di un affidamento del

lavoro al pittore romano, che finirà per essere assunto, come è noto, dal Signorelli.

Del resto l'Aquili continua in questi anni a essere un'autorità nell'ambito dei pittori dell'Urbe: all'inizio dell'ultimo decennio del secolo è incaricato di stimare la cappella Carafa appena ultimata da Filippino Lippi alla Minerva, come ricorda il Vasari, che solo in quest'occasione riserva all'artista romano un giudizio lusinghiero: "Fu stimata la sopraddetta cappella da maestro Lanzilago padoano e da Antonio detto Antoniasso romano, pittori amendue dei migliori che fussero allora in Roma, duemila ducati d'oro senza le spese degl'azzurri e de' garzoni"¹¹⁰. Quello della stima o collaudo, di un dipinto o di un ciclo di affreschi, che stabiliva il compenso da dare al suo artefice, era un incarico che spettava a pittori affermati e, secondo gli statuti del 1478, poteva essere assunto soltanto da artisti regolarmente iscritti alla corporazione dei pittori di Roma, in regola con i pagamenti e autorizzati dai consoli. Stupisce che un pittore di una certa fama come l'Aquili venga affiancato dall'aretino a un "maestro Lanzilago" altrimenti ignoto e del quale sembra difficile rintracciare opere a Roma in questo periodo.

Nell'ultimo decennio del secolo si colloca una serie di dipinti che replicano in maniera piuttosto ripetitiva precedenti invenzioni: stendardi processionali come quello oggi a Le Mans, firmato ANTONIAPUS e datato 1494, e quello di poco successivo conservato al Sodalizio dei Piceni firmato e datato 1497, o ancora la *Madonna con il Bambino* del Museo Civico di Viterbo (fig. 16), frammento di una grande pala d'altare dipinta nel 1497 per il convento francescano di Santa Maria del Prato a Campagnano. Secondo la descrizione di padre Casimiro, che nel 1744 la ricordava ancora sull'altare maggiore della chiesa francescana di Campagnano, la pala raffigurava la Madonna e i santi Pietro e Paolo, Giovanni Battista e Francesco adorati da frati francescani rappresentati ai piedi della Vergine "in figura più piccola"¹¹¹. La grande ancona, che nelle dimensioni ridotte dei francescani in adorazione riproponeva immutate, ormai alle porte del Cinquecento, le anacronistiche regole arcaizzanti della sua pittura, era firmata e datata 1497 ed è andata perduta in epoca imprecisata. Il frammento del museo viterbese, ritrovato dal Bernardini nel 1915¹¹² e solo successivamente riconosciuto da Longhi come appartenente alla perduta pala di Campagnano¹¹³, mostra il gruppo sacro della Madonna con il Bambino in piedi entro un trono marmoreo terminante in un'ampia esedra a nicchia secondo il modello già sperimentato nella tavola della Rota e nella *Madonna* di Le Mans del 1494. L'ultima opera su tavola di Antoniazio apre il nuovo secolo: per il giubileo del 1500 firma e data uno dei dipinti più celebrati della sua maturità, *l'Annunciazione e il cardinale Torquemada* con la Vergine che consegna la dote a un gruppo di fanciulle vestite di bianco. La tavola si trova ancora oggi sull'altare della cappella della confraternita dell'Annunziata alla Minerva, della quale intendeva allora celebrare il compito caritativo e insieme ricordare il fondatore, il cardinale domenicano Juan de Torquemada ritratto al centro. Il pittore si congedava dalla sua città con un dipinto di forte impronta arcaizzante ma non esente da

aperture verso la raffinata eleganza della pittura fiorentina di fine secolo. Le figure si differenziano gerarchicamente, com'era in uso nel Medioevo, e nello spazio tra l'angelo e la Vergine si inseriscono il cardinale fondatore e le tre fanciulle, rimpiccioliti nella loro condizione di esseri umani, ma tuttavia legati all'evento soprannaturale dalla borsa con i denari che la Vergine porge a una delle fanciulle. Con quest'opera di qualità straordinaria, e di notevoli risultati formali, Antoniazio termina la sua attività di pittore su tavola e da questo momento il suo ruolo diviene sempre più marginale nel panorama artistico romano, limitandosi al proseguimento delle mansioni artigianali nel settore dell'effimero religioso, con un rapporto di lavoro con le confraternite romane dell'Annunziata e di San Rocco.

Nel primo decennio del Cinquecento, mentre la scena romana si popola di presenze lombarde, bolognesi e senesi e mentre cominciano a giungere in città i grandi protagonisti del Rinascimento come Leonardo, Raffaello e Michelangelo che cambieranno il clima artistico italiano, Antoniazio si allontana definitivamente da Roma e con la sua bottega si ritira in provincia, a Rieti, nel 1505. Qui trova ancora occasioni di lavoro presso la committenza confraternale e il 27 aprile 1505 s'impegna con il priore della confraternita di Sant'Antonio di Padova a dipingere un gonfalone con l'immagine del santo protettore per un compenso di cento ducati da versare in più soluzioni, oltre a due quarte di grano e all'abitazione a Rieti per sé e per la famiglia (si veda *Appendice documentaria*, n. 65). Il gonfalone doveva essere terminato entro sei mesi e la consegna doveva avvenire in occasione della festa di Santa Barbara nel dicembre 1505. Un tale, prolungato, periodo di tempo per la sua realizzazione fa presumere che si trattasse di una vera macchina processionale con l'immagine del santo dipinta sui due lati di un drappo di seta con colori come l'azzurro oltremarino e decorazioni preziose come fregi e frange d'oro. Inoltre il pittore doveva attenersi a un precedente modello del 1469 appartenente alla confraternita di Santa Maria, ma era sollecitato a migliorarne la qualità: "prout et sicut est dictus confalonus fraternitatis Sancte Marie de Reate et pulchrior illo". Evidentemente il gonfalone processionale era un segno distintivo delle confraternite che si ponevano in gara tra loro per possedere il migliore, rivolgendosi, come in questo caso, alle più accreditate botteghe di pittori. L'anno dopo, il 23 marzo 1506, sarà il figlio Marcantonio a rilasciare quietanza al priore della confraternita dell'avvenuto pagamento del gonfalone dipinto dal padre (si veda *Appendice documentaria*, n. 66). Probabilmente Antoniazio aveva già lasciato la cittadina laziale, e infatti nel marzo 1508 è di nuovo nella sua abitazione romana e, gravemente malato, ma ancora lucido di mente, fa testamento (si veda *Appendice documentaria*, n. 68); i suoi pensieri vanno alla Vergine Maria e alla corte celeste e, secondo un costume tipico degli aderenti alla compagnia del Gonfalone, lascia venticinque fiorini alla confraternita per la celebrazione di una messa annuale in sua memoria. La morte sopraggiunge il 17 aprile 1508, come ha di recente accertato Anna Esposito (si veda il saggio in catalogo e cat. 47).

Il pittore ebbe due mogli e numerosi figli: dalla prima unione



16. Antoniazio Romano, *Madonna con il Bambino*, 1497, tempera su tavola. Viterbo, Museo Civico

con Paolina Vessecchia, figlia e sorella di pittori, nasceranno sei figli, Geronimo, Marcantonio, Mario, Giulia, Graziosa e Camilla. La seconda moglie, Gerolama Iannangeli, era una ricca vedova la cui figlia Diana, nata dal suo primo matrimonio, sposerà Marcantonio, figlio di Antoniazio. Dal matrimonio con Gerolama nascerà Bernardino, l'unico della famiglia a intraprendere la carriera ecclesiastica. L'eredità attesta la posizione di benessere raggiunta dal pittore che lasciava denari, immobili e terreni tra cui due case nel rione Colonna e una vigna sul Tevere all'altezza di porta del Popolo.

Secondo la sua volontà testamentaria venne sepolto nella tomba di famiglia a San Luigi dei Francesi, nella zona dove abitava e aveva la bottega, insieme alla prima moglie Paolina Vessecchia, morta alla fine del XV secolo. La tomba degli Aquili era collocata nella navata sinistra davanti alla cappella di San Sebastiano e, secondo l'epigrafe funeraria dedicata dal figlio Geronimo ai genitori, era corredata da un dipinto di mano dell'illustre pittore definito con formule umanistiche

“incomparabile”, per lasciare ai posteri memoria della sua grandezza d’artista: “Est Antonati manibus dum picta tabella/ Quae spreto mortis viveret arbitrio/ Invida mors dicens nil est hac falce relictum/ O scelus! egregium subtulit atra virum/ Antonatio Aquilio pictori incomparabili ac/ Paulinae Vessecchia uxori/ Hieronymus parentibus benem ac sibi suisque posteris posuit”¹¹⁴.

La famiglia Aquili

Più duratura si dimostra la permanenza della cultura antoniazzesca nel reatino dove il maestro romano trascorre gli ultimi anni della sua vita affiancato dal figlio Marcantonio. Costui diviene erede e prosecutore della bottega paterna a Rieti subentrando al padre negli incarichi delle confraternite locali (per il profilo completo dell’artista si veda la scheda di G. Grumo in questo volume, cat. 40).

Marcantonio sarà presto affiancato dal figlio Giulio che per un breve periodo porterà avanti a Rieti l’attività familiare: si ha notizia di un suo intervento nel 1528 nella cappella della confraternita reatina di Santa Maria in Vallibus, dove dipinge “uno padiglione et uno friscio cum figuris et cornicis”¹¹⁵. Si trattò di una decorazione che costituì forse un’anticipazione del genere delle grottesche, nel quale Giulio Aquili si specializzerà

quando, lasciata la provincia laziale, sarà impegnato a decorare stufette e appartamenti privati presso le principali corti di Italia e di Spagna¹¹⁶.

Un altro pittore della famiglia ricordato nei documenti fu “Evangelista magistri Nardi pictoris” figlio del fratello Nardo e nipote di Antoniazzo. Più volte citato come testimone in atti notarili che riguardano questioni economiche della famiglia, di Evangelista si hanno notizie dal 1480 al 1524, anno del testamento nel quale dichiara di voler essere sepolto nella tomba di famiglia a San Luigi dei Francesi¹¹⁷. L’unica sua opera nota è l’*Incoronazione della Vergine e san Nicola in trono tra san Michele e san Rocco* nell’abside di San Nicolò a Collescipoli, che mostra una rilevante componente umbra accanto ai consueti modi antoniazzeschi. L’assegnazione al pittore risale a Umberto Gnoli e si basa su una notizia contenuta in un manoscritto settecentesco ritrovato all’inizio del XX secolo, che dichiarava il dipinto realizzato da “Evangelista Aquilio” nel 1507¹¹⁸.

Pittore fu anche Bernardino, ultimo dei figli di Antoniazzo, nato dall’unione con la seconda moglie Gerolama. Egli svolse la sua attività a Carrara dove nel 1547 realizza per il cardinale Innocenzo Cybo la decorazione della cappella della confraternita del Corpus Christi nella chiesa di Sant’Andrea, che risulta ancora esistente nella seconda metà del XIX secolo¹¹⁹.

¹ G. Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, ed. a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, Firenze 1971, III, p. 565.

² Scarse le notizie sull’attività pittorica di Benedetto Aquili, mentre il suo nome compare con maggior frequenza in atti notarili per acquisti e vendite della famiglia, si veda A.M. Corbo, *Artisti e artigiani a Roma al tempo di Martino V e di Eugenio IV*, Roma 1969, pp. 111, 194, 197-198, 223; nel 1451 con il titolo di maestro è pagato per la pittura di stendardi per il baldacchino papale insieme ad altro maestro di nome Giuliano, Archivio Segreto Vaticano (d’ora in poi ASV), *Tesoriere Segreto*, 1451, c. 39 in E. Müntz, *Les arts à la cour des papes pendant le XV^{ème} et le XVI^{ème} siècles; recueil de documents inédits tirés des archives et des bibliothèques romaines*, 3 voll., Paris 1878-1882, vol. I, *Martin V, Pie II (1417-1464)*, Paris 1878, p. 165.

³ Notizie più certe riguardano il fratello maggiore Nardo: è designato come “dipintore di Roma” in un documento di pagamento del 4 marzo 1452 per la pittura delle insegne imperiali sui vessilli di seta per l’incoronazione imperiale a Roma di Federico III, in collaborazione con il pittore Giuliano Giunta, ASV, *Tesoriere segreto*, 1452, c. 89; Müntz, *Les arts à la cour des papes* cit., vol. I, p. 166; inoltre nel 1478 compare tra i primi firmatari degli *Statuta Artis Picturae*, insieme a *Julianus Benedicti*, altro fratello di Antoniazzo.

⁴ U. Gnoli, *Topografia e toponomastica di Roma medievale e moderna*, Roma 1939, ristampa Foligno 1984, p. 71.

⁵ Le case degli Aquili verranno vendute all’inizio del XVII secolo al monastero di San Silvestro in Capite e nel XVIII secolo verranno bandite all’asta, si veda C. Corvisieri, *Antonazzo Aquilio romano pittore del secolo XV*, in “Il Buonarroti”, 2, 1869, p. 132, nota 1.

⁶ S. Infessura, *Diario della città di Roma nel sec. XV*, edizione a cura di O. Tommasini, Roma 1890, p. 72.

⁷ *Memorie storiche delle chiese e dei conventi dei frati minori della provincia romana*, Roma 1744, ed. 1845, p. 40.

⁸ Corvisieri, *Antonazzo Aquilio* cit.

⁹ Müntz, *Les arts à la cour des papes* cit.

¹⁰ A. Bertolotti, *Il pittore Antoniazzo Romano e la sua famiglia*, in “Archivio Storico Artistico Archeologico e Letterario della città e provincia di Roma”, IX, V, I, 1883, pp. 3-30.

¹¹ Esponenti di questa tendenza saranno per esempio A. Gottschewski, *Die Fresken des Antoniazzo Romano im Sterbezimmer der Heiligen Catarina von Siena zu Santa Maria Sopra Minerva in Rom*, Strassburg 1904; H.E. Everett, *Antoniazzo Romano*, in “American Journal of Archeology”, XI, 1907, pp. 279-306; G. Bernardini, *Alcune opere di Antoniazzo Romano*, in “Rassegna d’Arte”, IX, 1909, pp. 43-47; B. Berenson, *The central italian painters of the Renaissance*, London-New York 1909; R. van Marle, *The development of the Italian schools of painting*, Den Haag 1934, vol. XV.

¹² Giudizi sfavorevoli verranno espressi per esempio da A. Venturi, *Storia dell’arte italiana. La pittura del Quattrocento*, Milano 1913, vol. VII/2, pp. 257 sgg., che lo appellerà “pittore fa presto” del Quattrocento romano per il troppo frequente ricorso ad aiuti e per il reimpiego eccessivo dei cartoni nella sua tarda produzione.

¹³ R. Longhi, *Primizie di Lorenzo da Viterbo*, in “Vita Artistica”, I, 1926, 9-10, ed. in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. II, *Saggi e ricerche (1925-1928)*, Firenze 1967, pp. 53-61; R. Longhi, *In favore di Antoniazzo Romano*, in “Vita Artistica”, II, 11-12, 1927, ed. in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi* cit., pp. 245-256.

¹⁴ F. Negri Arnoldi, *Madonne giovanili di Antoniazzo Romano*, in “Commentari”, XV, 1964, pp. 202-212; F. Negri Arnoldi, *Maturità di Antoniazzo*, in “Commentari”, XVI, 1965, pp. 225-244.

¹⁵ G. Noehles, *Antoniazio Romano. Studien zur Quattrocentmalerei in Rom*, Königsberg 1973; A. Cavallaro, *Antoniazio Romano e gli antoniazzeschi. Una generazione di pittori nella Roma del Quattrocento*, Udine 1992; A. Paolucci, *Antoniazio Romano. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1992.

¹⁶ S. Tumidei, *Antoniazio "pictor urbis": tre monografie*, in "Roma nel Rinascimento", VIII, 1992, pp. 5-18; S. Tumidei, *Melozzo da Forlì: fortuna, vicende, incontri di un artista prospettico*, in *Melozzo da Forlì. La sua città e il suo tempo*, a cura di M. Foschi, L. Prati, catalogo della mostra (Forlì, Oratorio di San Sebastiano - Palazzo Albertini, 8 novembre 1994 - 12 febbraio 1995), Milano 1994, pp. 209-220.

¹⁷ J. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A New History of Painting in Italy*, London 1866, vol. III, pp. 167-168.

¹⁸ ASV, *Archivio della Valle-del Bufalo*, vol. 99, n. 12, c. 700r; il documento, privo di data, è stato trascritto da J.E. Heideman, *The Cinquecento chapel decorations in Santa Maria in Aracoeli in Rome*, Amsterdam 1982, p. 85, nota 6 (senza la numerazione del foglio) e segnalato da M.C. Paoluzzi, *La famiglia della Valle e l'origine della collezione di antichità*, in A. Cavallaro (a cura di), *Collezioni di antichità a Roma tra '400 e '500*, Roma 2007, p. 157, nota 136.

¹⁹ La cappella era dedicata a San Paolo ed era situata tra l'attuale quarta e settima cappella della navata sinistra; fu fatta demolire nel 1582 da Vittoria Orsini della Tolfa per costruire le attuali cappelle di San Paolo e dell'Ascensione in uno spazio adiacente, l'una spettante a Valerio della Valle e l'altra a Vittoria, si veda Paoluzzi, *La famiglia della Valle* cit.

²⁰ Secondo la testimonianza di padre Casimiro, che la dice "incominciata da Niccolò della Valle e terminata da Pietro vescovo di Ascoli" (*Memorie storiche* cit., p. 318), la costruzione della cappella fu iniziata da Niccolò della Valle - che nel suo testamento del 1455 la dice "novitru ibidem constructa" chiedendo di esservi sepolto (ASV, *Archivio della Valle-del Bufalo*, vol. 80, n. 49) - e fu conclusa entro il 1463, anno di morte del cardinale Pietro della Valle; si veda Paoluzzi, *La famiglia della Valle* cit., p. 157 e nota 133.

²¹ ASV, *Archivio della Valle-del Bufalo*, vol. 131, c. 96, documento trascritto da B. Gatta, *Dal casale al libro: i della Valle, in Scrittura, biblioteche e stampa a Roma nel Quattrocento*, a cura di M. Miglio, atti del II seminario (Roma, 6-8 maggio 1982), Città del Vaticano 1983, p. 635, nota 25, e Paoluzzi, *La famiglia della Valle* cit., p. 157, nota 135. Il documento fa parte di una raccolta contenente notizie di amministrazione patrimoniale di Lelio della Valle dal 1440 al 1476. L'identificazione di "Joannem de Cammerino" con Giovanni Boccati si basa sul nome Giovanni da Camerino con il quale solitamente il pittore firma le sue opere, mentre l'epiteto Boccati, con il quale la moderna storiografia è solito chiamarlo, indica invece l'appartenenza territoriale a una contrada di Camerino. La datazione presunta dell'intervento del Boccati va dal 1455, anno di costruzione della cappella, al 1463, anno di morte del cardinale Pietro della Valle che la terminò (si veda nota 20), e comunque entro il 1476, anno di morte di Lelio della Valle, si veda *ibidem*.

²² C. Busiri Vici, *Un ritrovamento eccezionale relativo all'antica basilica dei SS. Apostoli a Roma*, in "Fede e Arte", 8, 1960, pp. 70-83.

²³ Per la ricostruzione dell'intera vicenda si veda da ultimo L. Finocchi Ghersi, *La basilica dei SS. Apostoli a Roma. Storia, arte e architettura*, Roma 2011, pp. 78-82.

²⁴ "Sopra la volta vi era dipinto il Salvatore con li nove cori degli angeli; più sotto la sacra historia dell'apparitione dell'arcangelo S. Michele sul monte Gargano, più a basso la Natività di S. Giovanni Battista; sopra la volta dell'arcone vi erano dipinti li quattro evangelisti, li quattro dottori della chiesa latina, li quattro della chiesa greca", B. Malvasia, *Compendio storico della venerabile basilica dei SS. Dodici Apostoli di Roma*, Roma 1665, p. 37.

²⁵ A un maestro romano affine a Lorenzo da Viterbo, non escludendo una partecipazione di Antoniazio, pensava I. Toesca, *Una scheda per Antoniazio*, in "Paragone", XIX, 1968, 223, p. 66; proponeva il nome di Melozzo giovane per le *Storie di san Michele* C. Haas, *A proposito degli affreschi della cappella funeraria del cardinale Bessarione ai Santi Apostoli a Roma*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 13-14, 1981, pp. 131-138 seguita da A. Pinelli, *La pittura del Quattrocento a Roma e nel Lazio*, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di F. Zeri, Milano 1987, vol. II, pp. 427-428; hanno sostenuto nuovamente l'intervento di Lorenzo da Viterbo F. Lollini, *La cappella di Bessarione ai Santi Apostoli: una riconsiderazione*, in "Arte Cristiana", 742, 1991, pp. 10-12, e A. Coliva, *Lorenzo da Viterbo nella cappella Mazzatosta*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Scandicci 1994, p. 118.

²⁶ Paolucci, *Antoniazio Romano* cit., p. 30; Tumidei, *Antoniazio "pictor urbis"* cit., p. 8, vi ritrova elementi di "influenza benozzesa, fiorentina, pierfrancescana", ma riconosce l'intervento di un maestro più solenne e iconico nel gruppo dei vescovi in processione; per C. Strinati, *Linee di tendenza nella pittura a Roma del Quattrocento*, in *Il '400 a Roma. La rinascita delle arti da Donatello a Perugino*, a cura di M.G. Bernardini, M. Bussagli, catalogo della mostra (Roma, Museo del Corso, 29 aprile - 7 settembre 2008), Milano 2008, vol. I, p. 38, nel ciclo non vi sarebbe nulla di Antoniazio, né di mano affine. Di recente Finocchi Ghersi, *La basilica* cit., pp. 78-82, propone di riprendere l'antica attribuzione alla giovinezza di Jacopo Ripanda delle *Storie di san Michele* avanzata da Giulio Mancini all'inizio del Seicento nelle *Considerazioni sulla pittura*; il pittore bolognese, qui ai suoi esordi, sarebbe riconoscibile nei movimenti guizzanti degli arcieri vicini al Mantegna della cappella Ovetari, e nel gusto ritrattistico fiammingo del vescovo che guida la processione, riferibile a Melozzo.

²⁷ Longhi, *Primizie di Lorenzo da Viterbo* cit., p. 57; Longhi, *In favore di Antoniazio* cit., pp. 245-246 e 248-249.

²⁸ A una collaborazione tra il maestro e la bottega pensa Paolucci, *Antoniazio* cit., pp. 36-41, mentre Tumidei, *Antoniazio "pictor urbis"* cit., p. 14 rimanda a collaboratori con la diretta supervisione del pittore, S. Rossi, *La pittura romana del Quattrocento: i Maestri e le loro*

botteghe, in *Le due Rome del Quattrocento: Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del Quattrocento romano*, a cura di S. Rossi, S. Valeri, atti del convegno internazionale di studi (Roma, 21-24 febbraio 1996), Roma 1997, p. 27, individua la presenza di mani di diversa qualità, ma ammette la partecipazione del pittore nella *Madonna e santi* sull'altare; A. Barbuto, *L'illusionismo prospettico nella pittura a Roma tra il 1480 e il 1490: matrici anti-quarziali e ricerche rinascimentali*, in *Marco Palmeggiano: il Rinascimento nelle Romagne*, a cura di A. Paolucci, L. Prati, S. Tumidei, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 4 dicembre 2005 - 30 aprile 2006), Cinisello Balsamo 2005, pp. 71-72, ammette la direzione di Antoniazio e l'esecuzione di mani diverse; Strinati, *Linee di tendenza* cit., pp. 48-50 pensa a un pittore diverso da Antoniazio, di forte impronta pierfrancescana; S. Pasti, *Due cicli di affreschi dalla scrittura all'immagine: la chiesa Vecchia di Tor de' Specchi e la corsia Sistina dell'ospedale di Santo Spirito (con un'ipotesi per l'ospedale e un miniatore)*, in *Il '400 a Roma* cit., pp. 179-180, ha sottolineato la "funzione di grande libro illustrato" delle immagini dipinte che tramandano la vita della santa.

²⁹ Infessura, *Diario della città* cit., p. 72.

³⁰ Negri Arnoldi, *Madonne giovanili* cit., p. 204.

³¹ ALEXANDER RIARIUS ALTARE HOC PRIVILEGIO PRO MORTUIS INSIGNE [...] EXTRUXIT UT DEI GENITRICIS IMAGO EX MINUS DECENTI LOCO UBI OIUM AB AUGUSTO MAFFEIO PIERFRANCESCANA IN ILLUSTRIOREM TRANSFERRETUR: V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, Roma 1870, vol. VIII, p. 333, n. 800.

³² S. Rossi, *La compagnia di San Luca nel Cinquecento e la sua evoluzione in Accademia*, in "Ricerche per la storia religiosa di Roma", 5, 1984, pp. 371-373.

³³ Müntz, *Les arts à la cour* cit., vol. III, p. 100.

³⁴ G. Cornini, "Dhominico Thomasii fiorentino pro pictura bibliothecae quam inchoavit": il contributo di Domenico e Davide Ghirlandaio nella Biblioteca di Sisto IV, in *Sisto IV. Le Arti a Roma nel Primo Rinascimento*, a cura di F. Benzi, atti del convegno internazionale di studi (23-25 ottobre 1997), Roma 2000, pp. 225-248.

³⁵ S. Pollastri, C. Ramadori, *Inventarium Honorati Gaetani: l'inventario dei beni di Onorato II Gaetani d'Aragona, 1491-1493*, Roma 2006.

³⁶ G. Pesiri, *Caetani, arte e artisti nel Quattrocento in Terra di Lavoro: scavi documentali su Antoniazio Romano e Cristoforo Scacco*, in corso di stampa.

³⁷ Longhi, *In favore di Antoniazio* cit., p. 253.

³⁸ Per le relazioni dell'Aquila con la scultura a Roma si veda da ultimo 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, Musei San Domenico, 29 gennaio - 12 giugno 2011), Cinisello Balsamo 2011, pp. 45-46, che individua nel fiorentino Mino da Fiesole, presente nell'Urbe nella seconda metà del XV secolo, un altro importante referente per la ritrattistica di Antoniazio.

³⁹ Longhi, *In favore di Antoniazio* cit., p. 254, la datava intorno al 1475 nella fase di influenza del Ghirlandaio, ritrovandovi ancora ricordi della monumentalità pierfrancescana. Negri Arnoldi, *Maturità di Antoniazio* cit., p. 242, ha precisato la cronologia negli stessi anni del trittico Caetani di Fondi, tra il 1475 e il 1479.

⁴⁰ Per il tema della Madonna del davanzale si veda T. Mozziati, *Produzioni in serie, derivazioni e modelli: Perugino e la bottega di Andrea del Verrocchio*, in *Perugino il divin pittore*, a cura di V. Garibaldi, F.F. Mancini, catalogo della mostra (Perugia, 28 febbraio - 18 luglio 2004), Cinisello Balsamo 2004, pp. 96 sgg.

⁴¹ Pubblicata con l'attribuzione all'Aquila da C. Di Fabio, *Una Madonna di Antoniazio Romano nella Galleria di Palazzo Bianco*, in "Bollettino dei musei civici genovesi", 15, 43-45, 1993-1994, pp. 89-95, ma da considerarsi di un seguace di cultura umbro-romana.

⁴² S. Santolini, *Una nuova figura di artista umbro della fine del Quattrocento: Pancrazio Jacovetti da Calvi*, in "Storia dell'Arte", 83, 1995, pp. 60-61 e figg. 9 e 18.

⁴³ Per il riuso di disegni e cartoni nell'ambiente fiorentino del Quattrocento si veda 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, 16 ottobre 1992 - 10 gennaio 1993), Cinisello Balsamo 1992, pp. 147-164.

⁴⁴ La collocazione originaria della tavola nell'abside della cappella del Bessarione è ricordata da Malvasia, *Compendio storico* cit., p. 39, ed è dimostrata dalla corrispondenza delle misure con la nicchia ritrovata al centro dell'abside della cappella da Busiri Vici, *Un ritrovamento eccezionale* cit., p. 82. Il trasferimento della tavola nella cappella di Sant'Antonio è avvenuto il 28 gennaio 1654, si veda Finocchi Ghersi, *La basilica dei SS. Apostoli* cit., p. 82.

⁴⁵ Gli evidenti caratteri pintoricchieschi inducono a una datazione all'ultimo decennio del secolo, si veda S. Petrocchi, in *Tavole miracolose. Le icone medioevali di Roma e del Lazio del Fondo Edifici di Culto*, a cura di G. Leone, catalogo della mostra (Roma, Museo di Palazzo Venezia, 13 novembre - 15 dicembre 2012), Roma 2012, p. 78, n. II.1.

⁴⁶ G.M. Crescimbeni, *L'istoria della basilica diaconale, collegiata e parrocchiale di S. Maria in Cosmedin di Roma*, Roma 1715, p. 147.

⁴⁷ G.B. Giovenale, *La basilica di S. Maria in Cosmedin*, Roma 1927, pp. 148-150, la giudicava "opera del XIII secolo completamente ridipinta nel tardo Rinascimento".

⁴⁸ Ripropongono con varianti il tipo della *Madonna Theotokos* di Santa Maria in Cosmedin l'altare con la *Madonna con il Bambino* del Metropolitan Museum di New York e il trittico con la *Madonna con il Bambino e san Giovannino tra i santi Pietro e Paolo* del Courtauld Institute of Art di Londra.

⁴⁹ La tavola è ricordata sull'altare maggiore nell'*Inventario* dei beni della chiesa del 1726: "L'altare maggiore è dedicato alla SS.ma Vergine ed ha un'immagine sotto il titolo di Madonna del Gonfalone dipinta su di una tavola alta palmi sei, larga palmi quattro", si veda

L. Ruggeri, *L'arciconfraternita del Gonfalone*, Roma 1866, p. 162. Sulla sua diversa provenienza si veda ora B. Wisch, N. Newbigin, *Acting on faith: the confraternity of the Gonfalone in Renaissance Rome* ("Early modern catholicism and the visual arts series", VII), Philadelphia 2013, pp. 115-116.

⁵⁰ Segnalata da C. Ricci, *La Madonna del Popolo di Montefalco*, in "Bollettino d'Arte", 4, 1924, p. 98, come copia dell'icona di Santa Maria del Popolo di scuola umbra del XV secolo, è citata con l'attribuzione alla bottega di Antoniazio Romano da F. Marcelli, *Piermatteo d'Amelia e la Liberalitas principis*, in F. Baldelli (a cura di), *Pier Matteo d'Amelia. Pittura in Umbria meridionale fra '300 e '500*, Perugia 1996, p. 86, nota 163, tav. XI.

⁵¹ A. Griseri, *La Consolata e il suo quadro: una conferma per la nuova attribuzione; Antoniazio Romano negli anni del cardinal Della Rovere*, in "Studi piemontesi", 25, 1996, pp. 5-11; F. Bologna, *Da Antoniazio Romano a Ludovico Brea*, in "Confronto", 6, 2005-2006, pp. 49-75.

⁵² Il dipinto è stato esposto alla *Mostra dell'antica arte senese, catalogo generale illustrato*, Siena 1904, p. 341, n. 2175 e giudicato "di maniera del Pinturicchio". È stato venduto da Sotheby's a Londra il 9 dicembre 1959.

⁵³ Di altre copie della *Madonna del Popolo* segnalate dalla critica in collezioni private americane si sono perse oggi le tracce e restano solo riproduzioni fotografiche: la *Madonna di Santa Maria del Popolo* già nella Schaeffer Gallery di New York, la *Madonna con il Bambino e i santi Lorenzo e Stefano* già nella Paula Barcello Gallery di New Orleans, e infine un'altra *Madonna* in collocazione ignota della quale resta soltanto la foto nella Witt Library di Londra senza indicazione del luogo di collocazione. Un dettaglio ricorrente in queste copie fa capire che si tratta di un gruppo omogeneo derivante da un unico prototipo: la mano sinistra del Bambino afferra il dito della Vergine, anziché poggiare sulla sua mano come nel modello, una variante che introduce nella composizione un elemento di naturalismo dovuto alla sensibilità più moderna del copista quattrocentesco.

⁵⁴ Longhi, *Primizie di Lorenzo* cit., p. 58.

⁵⁵ E.D. Howe, *Antoniazzo Romano, the "Golden Legend" and a Madonna of Santa Maria Maggiore*, in "The Burlington Magazine", 126, 1984, 321, pp. 417-419; G. Wolf, *Porta Regina, cappella Ferreri und die Imagines supra Portam. Ein Ort und seine Bilder in Santa Maria Maggiore zu Rom*, in "Arte Medievale", II, V, 1, 1991, pp. 135, 141, ipotizza invece che proprio la tavola di Antoniazio fosse in origine la *Madonna di papa Leone I* che si trovava sopra la Porta Regina, da dove fu rimossa nel XVIII secolo.

⁵⁶ Infessura, *Diario della città* cit., pp. 81-82.

⁵⁷ L'icona era stata portata in solenne processione a Roma nell'agosto del 1485 per scongiurare la peste fino a San Pietro dai frati di Sant'Agostino per quindici giorni, durante i quali aveva ogni giorno stationato in una chiesa diversa: G. Pontani, *Il diario romano, già riferito al "notario del Nantiporto" (1481-1492)* ("Rerum italicarum scriptores" 3, 2), a cura di D. Toni, Città di Castello 1907, pp. 49-50.

⁵⁸ Il d'Estouteville era stato tra i promotori del culto per le icone a Roma impegnandosi nella loro valorizzazione: a lui risaliva il tabernacolo d'argento per la custodia dell'icona di Santa Maria Maggiore (poi scomparsa nel sacco del 1527) e a lui fu dedicato il trattato del 1464 sulla *Madonna di San Luca* scritto da un canonico della chiesa di Santa Maria Maggiore: Wolf, *Salus Populi Romani* cit., p. 331.

⁵⁹ E. Parlato, *La processione di Ferragosto e l'acheropita del Sancta Sanctorum*, in *Il volto di Cristo*, a cura di G. Morello, G. Wolf, catalogo della mostra (Roma, 9 dicembre 2000 - 14 maggio 2001), Milano 2000, p. 51.

⁶⁰ L'attribuzione ad Antoniazio risale a A. Schmarsow, *Un dipinto di Antoniazio Romano a Madrid*, in "L'Arte", 14, 1911, pp. 118-119, ma è respinta da Longhi, *In favore di Antoniazio* cit., p. 256, che pone il dipinto in relazione con la bottega; Negri Arnoldi, *Maturità di Antoniazio* cit., p. 237, lo assegna al periodo tardo verso il 1486 vicino alla *Madonna della Rota*; Toesca, *Una scheda per Antoniazio* cit., p. 64, ha distinto il pannello centrale dai laterali, considerandoli della bottega.

⁶¹ La provenienza del dipinto dalla chiesa della nazione spagnola a Roma – già ipotizzata da E. Tormo, *El pintor de los españoles en Roma en el siglo XV: Antoniazio Romano*, in "Archivo español de arte", 16, 1943, p. 189 – può trovare conferma nella presenza di un "domino Gu-diele de Cervatos", abate di Santa Colomba – che volle quindi la raffigurazione della santa spagnola nel trittico – citato tra i testimoni all'atto notarile per la nomina dei nuovi amministratori della chiesa di San Giacomo degli Spagnoli rogato il 13 settembre 1491 (Archivio dell'Obra Pia de España en Roma, d'ora in poi AOPER, Leg. 17, cc. 15-18v, in J. Fernández Alonso, *Las iglesias nacionales de España en Roma. Sus orígenes*, in "Anthologica Annua", 4, 1956, pp. 90-92). Al committente si riferisce lo stemma vescovile con un albero e due gigli in campo azzurro con la scritta *Deo Gratias* dipinto nella parte inferiore degli sportelli.

⁶² W. Angelelli, *La diffusione dell'immagine lateranense: le repliche del Salvatore nel Lazio, in Il volto di Cristo* cit., pp. 46-49.

⁶³ S. Castri, *"In virginis gremium repositus": dall'archetipo del "Vesperbild" alla "Bella Pietà"; un "excursus" non solo alpino*, in *Il gotico nelle Alpi 1350-1450*, a cura di E. Castelnuovo, F. de Gramatica, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio-Museo Diocesano Tridentino, 20 luglio - 20 ottobre 2002), Trento 2002, pp. 170-185.

⁶⁴ G.P. Chattard, *Nuova descrizione del Vaticano o sia della sacrosanta basilica di San Pietro*, Roma 1766, vol. II, p. 445. Per gli ornati recuperati nel corso del restauro del 1966 si veda D. Redig de Campos, *I Palazzi Vaticani*, Bologna 1967, p. 62.

⁶⁵ Longhi, *In favore di Antoniazio* cit., p. 249, collocava l'incontro dell'Aquila con la pittura di Melozzo tra il 1475-1480, quando i pittori erano entrambi già formati; anticipano il rapporto tra i due maestri rispetto alla data della loro collaborazione documentata Paolucci, *Antoniazzo* cit., p. 17; Tumidei, *Melozzo da Forlì* cit., p. 74, e de Simone, *Melozzo e Roma*

cit., p. 44, collocandolo già all'epoca della realizzazione dell'abside dei Santi Apostoli, tra il 1472 e il 1474.

⁶⁶ Tumidei, *Melozzo da Forlì* cit., p. 43.

⁶⁷ De Simone, *Melozzo e Roma* cit., p. 47, inserisce la *Madonna Duveen* nell'"apice melozzesco di Antoniazio negli anni 1475-1480" insieme al ciclo tiburtino di San Giovanni Evangelista e agli affreschi della camera di Santa Caterina. Alla stessa fase potrebbe ricondursi il *San Bernardino* in collezione privata romana, per il quale si veda P. Guerrini, *Alle origini di Antoniazio Romano: un'opera ritrovata; il doppio dipinto con la Madonna e il Bambino e San Bernardino da Siena e il suo pittore*, in "Critica d'arte", 62, 1999, 2, pp. 44-54.

⁶⁸ B. Forastieri, *Un S. Francesco "tiburtino". Antoniazio Romano e la committenza Colonna*, in "Alma Roma", 32, 1991, pp. 3-15.

⁶⁹ Tale datazione è stata definitivamente messa a punto da Tumidei, *Melozzo da Forlì* cit., p. 75.

⁷⁰ A. Esposito, *Il mondo della religiosità femminile romana*, in "Archivio della Società romana di storia patria", 132, 2009, pp. 149-172.

⁷¹ C. Ricci, ad vocem *Calvis Antonio de'*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig 1911, vol. V, p. 419. Successivamente R. Lightbown, *Antonio de' Calvis and Antoniazio Romano*, in "Antologia di Belle Arti", 1, 1977, 4, pp. 329-332, ha definitivamente provato che l'iscrizione si riferisce al padre delle due committenti, Antonio de' Calvis; per l'intera vicenda si veda M. Laclotte, E. Mognetti, *Avignon, Musée du Petit Palais. Peinture italienne*, Paris 1987, pp. 47-48, n. 18.

⁷² Longhi, *In favore di Antoniazio* cit., p. 256.

⁷³ Sulle vicende conservative del mosaico giottesco, ancora esistente, seppure modificato da successivi rifacimenti, si veda P. Pogliani, *L'Angelo di Giotto: dal quadripartito dell'antica basilica di San Pietro alle Grotte Vaticane: notizie sullo stacco e sui restauri*, in M. Andadoro, S. Maddalo, M. Miglio (a cura di), *Frammenti di memoria: Giotto, Roma e Bonifacio VIII*, Roma 2009, pp. 55-58.

⁷⁴ L.B. Alberti, *De Pictura*, a cura di C. Grayson, Bari 1975, vol. II, p. 74.

⁷⁵ S. Sansone, S. Maddalo, *Ideologia e tradizione di un soggetto iconografico prima e oltre Giotto*, in Maddalo, Miglio (a cura di), *Frammenti di memoria* cit., p. 49.

⁷⁶ F. Santarelli, in L. Bianchi, D. Giunta (a cura di), *Iconografia di Santa Caterina da Siena. 1. L'Immagine*, Roma 1988, vol. I, p. 291, n. 204.

⁷⁷ Caterina nasce a Siena nel 1347 e si dedica fin dalla giovane età all'assistenza ai poveri e ai malati; entra poi nell'ordine delle terziarie domenicane e s'impegna assiduamente in un'azione politica diretta a favorire il ritorno del papa a Roma durante l'esilio di Avignone. Giunge a Roma nel 1378 chiamata da Urbano VI e nell'Urbe trascorre gli ultimi anni della sua vita svolgendo opera di propaganda in favore del papa, E. Duprè Thesèder, *Caterina da Siena, santa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1979, vol. XXII, pp. 361-379.

⁷⁸ Anche la svedese Brigida visse a Roma i suoi ultimi venticinque anni di vita in una comunità femminile formatasi spontaneamente intorno alla sua persona, praticando la povertà e sostenendosi con le elemosine. Inoltre s'impegnò attivamente per il ritorno del papato a Roma durante l'esilio avignonese; morì a Roma cinque anni prima dell'arrivo di Caterina nell'Urbe, P. Dinzlacher, *L'azione politica delle mistiche nella Chiesa e nello Stato: Ildegarda, Brigida e Caterina*, in P. Dinzlacher, D.R. Bauer (a cura di), *Movimento religioso e mistica femminile nel Medioevo*, Cinisello Balsamo 1993, pp. 298-337.

⁷⁹ A seguito degli spostamenti subiti, la tomba Paradinas appare priva del coronamento superiore ad arco con lunetta che poteva ospitare una scena affrescata e pertanto è oggi impossibile stabilire il tipo di intervento attuato da Antoniazio, si veda U. Giambelluca, *Novità su alcuni monumenti funebri eretti a Roma tra la fine del '400 e l'inizio del '500*, in "Studi Romani", 49, 2001, pp. 67-69.

⁸⁰ I. Toesca, *Il sacello del cardinale de Coëtivy in Santa Prassede a Roma*, in "Paragone", 19, 1968, 217, pp. 61-65.

⁸¹ Già C. Bertelli, *L'affresco per Juan Díaz de Coca alla Minerva*, in "Paragone", 221, 1968, p. 43, riteneva che "un pensiero probabilmente di Melozzo, sia stato attuato da tutt'altro artista" da identificare con molta probabilità con Antoniazio Romano nella fase di influenza tra Ghirlandajo e Melozzo (1475-1480); la stessa cautela veniva espressa da Tumidei, *Melozzo da Forlì* cit., p. 42 e nota 114; più di recente si veda de Simone, *Melozzo e Roma* cit., p. 47.

⁸² S. Roberto, *La confraternita di S. Luigi dei Francesi e le vicende architettoniche di S. Salvatore in Thermis tra XV e XVIII secolo*, in C. La Bella (a cura di), *San Salvatore in Thermis, una chiesa scomparsa nell'insula di Palazzo Madama*, Roma 2012, pp. 28, 30; C. La Bella, *Opere d'arte provenienti da S. Salvatore in Thermis*, ivi, p. 87, nota 32.

⁸³ Per questa decorazione sopravvissuta alla demolizione del XX secolo della chiesa si veda Roberto, *La confraternita* cit., p. 28 nota, e La Bella, *Opere d'arte* cit., p. 87.

⁸⁴ Per secoli rimasto come oggetto di devozione nella chiesa di San Salvatore dove è ricordato ancora esistente all'inizio del XX secolo, La Bella, *Opere d'arte* cit., p. 87, nota 30.

⁸⁵ A.M. Colini, M. Bosi, L. Hutter, S. Omobono ("Le chiese di Roma illustrate", LVII), Roma 1960, p. 87.

⁸⁶ P. Leone de Castris, *Dipinti dal XIII al XVI secolo*, in *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte: le collezioni borboniche e post-unitarie*, Napoli 1999, pp. 53-55.

⁸⁷ G. Caetani, *Domus Caetana. Storia documentata della famiglia Caetani*, vol. I/2, San Casciano Val di Pesa 1927, p. 179. Collaborò con Alfonso d'Aragona nella guerra angio-na-aragonese e per queste sue benemeritenze fu insignito alla morte del fratello Onorato (1491) del cognome e delle insegne aragonesi. Morì il 13 ottobre 1496.

⁸⁸ F. Granata, *Storia sacra della chiesa metropolitana di Capua*, Napoli 1766, p. 156.

⁸⁹ Sui lavori realizzati dal Caetani, cfr. *ivi*, pp. 156-157, e G. Jannelli, *Sacra guida ovvero descrizione storica artistica letteraria della chiesa cattedrale di Capua in occasione della generale ristaurazione della medesima*, Napoli 1858, pp. 22-23.

⁹⁰ F. Navarro, *La pittura a Napoli e nel Meridione nel Quattrocento*, in *La pittura in Italia cit.*, pp. 461-462; P. Leone De Castris, *Italia meridionale*, in M. Gregori (a cura di), *Pittura murale in Italia. Il Quattrocento*, Bergamo 1996, vol. I, pp. 235-237.

⁹¹ La più antica descrizione della tavola risale a D. Bernino, *Il Tribunale della Sacra Rota*, Roma 1717, pp. 31-33, il quale la ricordava esposta "nell'auditorio della Sacra Rota", ossia nella sala del tribunale di Rota nel Palazzo Vaticano.

⁹² Il numero degli uditori rimase variabile fino al pontificato di Sisto IV che con la bolla *Romani Pontificis* del 1472 lo fissò a dodici e concesse alle nazioni europee il diritto di proporre propri rappresentanti, *Bullarium Romanum*, Roma 1743, vol. III, p. 132.

⁹³ L'identificazione del committente si deve a B. Forastieri, *La Madonna degli Uditori di Rota di Antoniazio Romano ed il suo vero committente*, in "Alma Roma", 21, 1980, 1/2, pp. 67-76, ma per una corretta lettura dello stemma rimando ad A. Cavallaro, *Antoniazzo Romano ritrattista della Roma curiale*, in *Le due Rome del Quattrocento cit.*, p. 46, nota 19.

⁹⁴ F.C. Uginet, ad vocem *Ceretani Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1979, vol. XXIII, p. 811.

⁹⁵ Il testo del testamento è riportato da G. Mazzatinti, *I manoscritti della Biblioteca vescovile di Nocera*, in "Archivio Storico per le Marche e per l'Umbria", I, III, 1884, p. 554, il quale scrive di averlo ricevuto da Adamo Rossi, illustre bibliotecario umbro, ma non fornisce alcuna indicazione archivistica per la ricerca dell'originale.

⁹⁶ G. Hill, *A corpus of Italian medals of the Renaissance before Cellini*, London 1930, vol. I, p. 218, n. 842; vol. II, tav. 136, n. 842. La medaglia risale al 1491, anno in cui il Candida era a Roma, e reca sul recto la scritta GUILERMUS DE PERERIS AUDITOR ROTE e sul verso il suo stemma composto da tre alberi. Aggregato al tribunale di Rota come rappresentante della Francia dal 1484, il de Pereris era decano di Rota per la sua anzianità di carica.

⁹⁷ Altri esemplari di identico soggetto si trovano a Londra, collezione privata; Lille, Musée des Beaux-Arts; Baltimora, Walters Art Museum; Los Angeles, Norton Simon Museum; Cambridge, Fogg Art Museum; New York, già Schwerin Collection; Worcester Art Museum; si veda Cavallaro, *Antoniazzo Romano cit.*, figg. 174-181 e nn. 97-103.

⁹⁸ Wisch, Newbiggin, *Acting on faith cit.*, p. 128, nota 53.

⁹⁹ Il ciclo tiburtino è stato attribuito ad Antoniazio da A. Rossi, *Opere d'arte a Tivoli*, in "L'Arte", 7, 1904, p. 146, con una datazione verso il 1484, ma poi tolto al pittore da O. Okkonen, *Note su Antoniazio Romano e sulla scuola pittorica romana del Quattrocento*, in "L'Arte", 13, 1910, p. 52, e Venturi, *Storia dell'arte italiana cit.*, p. 254, che vi vedevano invece l'intervento di un pittore vicino a Melozzo; Negri Arnoldi, *Madonne giovanili cit.*, p. 209 considerava il ciclo opera dell'Aquili tra il 1480-1483 con influssi melozzeschi; R. Cannatà, *La pittura*, in *Umanesimo e primo Rinascimento in Santa Maria del Popolo*, a cura di R. Cannatà, A. Cavallaro, C. Strinati, catalogo della mostra (Roma, Chiesa di Santa Maria del Popolo, 12 giugno - 30 settembre 1981), Roma 1981, pp. 54-55, pensava a un'anonima personalità artistica denominata Maestro di Tivoli. In seguito il ciclo è stato considerato opera di Antoniazio e aiuti da Paolucci, *Antoniazzo cit.*, p. 96; Tumidei, *Melozzo da Forlì cit.*, p. 75; Barbutto, *L'illusionismo prospettico cit.*, pp. 77-78 (che tra gli aiuti non esclude anche "lo stesso Marco Palmezzano", ed evidenzia i numerosi rimandi iconografici con altre imprese pittoriche romane, in *primis* la Cappella Sistina); de Simone, *Melozzo e Roma cit.*, p. 47, per il quale gli apostoli "echeggiano le pose retoriche e gli scurti audaci dell'abside dei Santi Apostoli", *ivi*, p. 51, nota 82.

¹⁰⁰ D. Gallavotti Cavallero, *La Basilica del Rinascimento*, in C. Pietrangeli (a cura di), *San Giovanni in Laterano*, Firenze 1990, p. 132.

¹⁰¹ Attribuiti in precedenza a Fiorenzo di Lorenzo, gli affreschi venivano assegnati per la prima volta ad Antoniazio e bottega da Gottschewski, *Die Fresken des Antoniazio Romano cit.*, pp. 10-11, ma esclusi successivamente dal catalogo del pittore da Okkonen, *Note su Antoniazio cit.*, p. 52, e da Longhi, *In favore di Antoniazio cit.*, p. 247, che li avvicinava però alla *Madonna e santi* della Pinacoteca di San Paolo, e da Paolucci, *Antoniazzo cit.*, p. 21, che pensa a una "ditta" probabilmente umbra attiva nello stile di Fiorenzo di Lorenzo intorno al 1485. Di nuovo assegnati all'Aquili da Noehles, *Antoniazzo Romano cit.*, pp. 68-73 e 236-239, n. 88, e Tumidei, *Melozzo da Forlì cit.*, p. 75, che individua nell'Annunciazione la mano di un aiuto presente al fianco di Antoniazio negli affreschi di Tivoli. Di recente sono stati accostati alle lunette con i *Padri della Chiesa* della cappella Costa a Santa Maria del Popolo da F. Gualdi, *Pintoricchio e collaboratori nelle cappelle della navata destra*, in I. Miarelli, M. Richiello (a cura di), *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, Roma 2009, vol. I, p. 294.

¹⁰² Il nome di Antoniazio veniva proposto per la prima volta da August Scharnow nel 1886 nell'edizione critica dell'*Opusculum* di Francesco Albertini (*Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae*, Roma 1510, a cura di A. Scharnow, Heilbronn 1886, p. 7) e il primo studio monografico è di M. Ciartoso, *Note su Antoniazio Romano. Degli affreschi in Santa Croce in Gerusalemme e di due immagini votive*, in "L'Arte", 14, 1911, pp. 42-52. R. Longhi, *Officina ferrarese* [1934], in R. Longhi, *Edizione delle opere complete 1961-1984*, Firenze 1956, vol. V, p. 71, li attribuiva invece interamente a Marco Palmezzano. Nei contributi successivi, pur con qualche oscillazione, si accetta in genere la progettazione del pittore con la partecipazione di collaboratori di diverse culture: F. Cappelletti, *L'affresco nel catino absidale di S. Croce in Gerusalemme a Roma. La fonte iconografica, la committenza e la datazione*, in "Storia dell'Arte", 66, 1989, p. 123; Paolucci, *Antoniazzo cit.*, p. 21, esclude il ciclo dal catalogo del maestro; Cavallaro, *Antoniazzo cit.*, p. 110 e pp. 263-264; Tumidei, *Melozzo da Forlì cit.*, p. 66; Rossi, *La*

pittura romana, pp. 33-35, individua la partecipazione di Marcantonio Aquili nel *Miracolo della Croce*; V. Tiberia, *L'affresco restaurato con Storie della Croce nella basilica di Santa Croce in Gerusalemme a Roma*, Todi 2001; Barbutto, *L'illusionismo prospettico cit.*, pp. 78-79, ritrova echi di Bartolomeo della Gatta nei volti in scorcio di alcuni personaggi del corteo di Eraclio; Strinati, *Linee di tendenza cit.*, p. 59, pensa a un "anonimo pittore di forte influsso antoniazzesco".

¹⁰³ Non è escluso che esistesse un progetto d'insieme del dipinto, ma il disegno in collezione privata riproduce l'intera abside, reso noto con l'attribuzione al maestro romano da C. Gardner von Teuffel, *Light on the cross: cardinal Pedro González de Mendoza and Antoniazio Romano in Sta. Croce in Gerusalemme, Rome*, in L.R. Jones (a cura di), *Festschrift for John Shearman*, Cambridge (Mass.) 2001, pp. 49-55, sembra piuttosto una copia del primo Cinquecento per il carattere sommario che fa intendere una veduta a distanza, e per lo stile dinamico e l'attenzione antiquaria nella resa delle armature propri di una mano cinquecentesca. Le iscrizioni sul verso "Dicano di baldassari", "non di Baldassare ma/ di maestro/ Delantoniazzo" addotte dalla studiosa a prova della paternità del disegno sembrano di mano più tarda. L'interesse antiquario del copista è poi confermato dal verso che mostra un altare romano ornato da un'aquila.

¹⁰⁴ Infessura, *Diario della città cit.*, p. 253.

¹⁰⁵ Citato da L. Borsari, *Il castello di Bracciano e i recenti restauri*, in "Arte e Storia", 9, 1890, p. 102, che riferiva le scene a episodi della vita di Napoleone Orsini e le attribuiva a Benozzo Gozzoli, l'affresco è stato poi riferito all'Aquili dallo stesso L. Borsari. Il *castello di Bracciano*, Roma 1895, p. 22, in seguito al ritrovamento presso l'Archivio Capitolino di Roma della lettera dell'1 gennaio 1490. In seguito il dipinto è stato soltanto segnalato dalla critica tra le opere del pittore romano realizzate con larga partecipazione della bottega, si veda Cavallaro, *Antoniazzo cit.*, pp. 236-237, n. 92 (con bibl. prec.). Per Tumidei, *Antoniazzo "pictor urbis" cit.*, p. 10, vi è nell'affresco "la totale assenza di un qualsiasi margine riconoscibile di autografia".

¹⁰⁶ L. Salerno, *Un affresco inedito di Antoniazio Romano*, in "Palatino", 9, 1965, p. 128. A favore della totale autografia antoniazzesca si è espresso R. Cannatà, in *Un'antologia di restauri cit.*, p. 31, n. 7.

¹⁰⁷ Corvisieri, *Antonazo Aquilio cit.*, pp. 129-136.

¹⁰⁸ G. Amati, *La Passione di Cristo in rima volgare secondo che recita e rappresenta di parola a parola la degnissima compagnia del Gonfalone di Roma il Venerdì Santo in luogo detto Coliseo*, Roma 1866, pp. XIII-XIV, citava il nome Antoniazio tra i pittori registrati nei libri di spese della confraternita del Gonfalone per gli allestimenti degli spettacoli del venerdì santo, senza tuttavia fornire alcuna indicazione d'archivio; la notizia veniva ripresa da Corvisieri, *Antonazo Aquilio cit.*, p. 159, che dava per certa la partecipazione del pittore romano affermando che "in certe scritture che si conservano nell'archivio di quel sodalizio si trova registrato Antonazo come dipintore delle scene". Tuttavia queste indicazioni non hanno trovato conferma nel lavoro di spoglio dei libri di entrate e uscite della confraternita dal 1490 condotto da M. Vattaso, *Per la storia del dramma sacro in Italia*, Roma 1903, e poi da Wisch, Newbiggin, *Acting on faith cit.*; è possibile che il nome del pittore fosse stato registrato in libri di spese poi andati perduti.

¹⁰⁹ "Cum fuerit alius deliberatum quod Cappella Nova pingatur et magister Petrus, qui promisit pingere dicta cappellam non venit, si videtur providere de alio magistro. Johannes Lodovicus Benencasa, unus ex dictis substitutibus [...], dixit et consuluit super provisione pictoris Cappelle Nove, quod camerarius, auctoritate presentis numeri, provideret pro dicto magistro Petro sive pro magistro Antonazo, prout et sicut eidem camerario melius videbitur expedire", Orvieto, Archivio dell'Opera del Duomo, *Riformanze* 12 (1484-1526), c. 223v, si veda G. Testa (a cura di), *La cappella Nova o di S. Brizio nel Duomo di Orvieto*, Milano 1996, p. 432, n. 198 (con bibl. prec.).

¹¹⁰ Il passo è riportato nella *Vita* di Filippino, cfr. Vasari, *Le Vite cit.*, vol. III, p. 565.

¹¹¹ *Memorie storiche delle chiese cit.*, p. 40.

¹¹² G. Bernardini, *Due dipinti in Campagnano Romano*, in "Rassegna d'Arte", I, 2, 1915, p. 215.

¹¹³ Longhi, *In favore di Antoniazio cit.*, p. 247, e I. Faldi, in *La pittura viterbese dal XIV al XVI secolo*, a cura di I. Faldi, L. Mortari, catalogo della mostra (Viterbo, Museo Civico, settembre-ottobre 1954), Viterbo 1954, p. 40, si veda R. Cannatà, *Presenze melozzesche e antoniazzesche*, in *Il Quattrocento a Viterbo*, a cura di R. Cannatà, C. Strinati, catalogo della mostra (Viterbo, Museo Civico, 11 giugno - 10 settembre 1983), Roma 1983, p. 221; Paolucci, *Antoniazzo cit.*, p. 144, n. 43.

¹¹⁴ Forcella, *Iscrizioni cit.*, vol. III, parte I, p. 12, n. 26.

¹¹⁵ A. Sacchetti Sasseti, *Antoniazzo, Marcantonio e Giulio Aquili a Rieti*, in "L'Arte", 19, 1916, pp. 88-98.

¹¹⁶ N. Dacos, *Giulio Aquili, Andres de Melgar et leurs grotesques: Rome, Valladolid, Santo Domingo de la Calzada*, in "Dialoghi di storia dell'arte", 1997, 4/5, pp. 24-33, e N. Dacos, *De Castel Sant'Angelo à l'Alhambra, les "stufette" de Giulio Aquili*, in A. Gnann, H. Widauer (a cura di), *Festschrift für Konrad Oberhuber*, Milano 2000, pp. 107-114, dove si assegna al pittore reatino la decorazione della stufetta di Clemente VII a Castel Sant'Angelo con una datazione tra il 1525 e il 1527.

¹¹⁷ Bertolotti, *Il pittore Antoniazio Romano cit.*, p. 21.

¹¹⁸ U. Gnoli, *Evangelista Aquili*, in "Bollettino d'Arte", 2, 1922-1923, p. 372. Ricerche sul manoscritto, risultato però irripetibile, sono state condotte da S. Santolini, *Presenze antoniazzesche nell'Umbria meridionale*, in *Le due Rome del Quattrocento cit.*, pp. 51-52.

¹¹⁹ G. Campori, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa*, Modena 1873, pp. 274-275.